

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MAGALI LIPPERT DA SILVA

**A Biblioteca de Sérgio: representação do irrepresentável**

Porto Alegre  
2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Magali Lippert da Silva

**A Biblioteca de Sérgio: representação do irrepresentável**

Orientador: Prof.Dr. Homero Vizeu Araújo

Tese de doutorado em Letras apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Porto Alegre  
2013

CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Magali Lippert da  
A biblioteca de Sérgio: representação do  
irrepresentável / Magali Lippert da Silva. -- 2013.  
221 f.

Orientador: Homero Vizeu Araújo.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Literatura Brasileira. 2. Raul Pompéia. 3.  
Crítica e interpretação. I. Araújo, Homero Vizeu,  
orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador pelas leituras atentas e interessadas. Aos meus familiares e amigos por compreenderem minhas ausências. Ao meu esposo, Marlon, pelo incentivo e apoio incondicional.

Navegamos por cima do branco da espuma  
no fio  
E chegamos.

(Trecho extraído de poema do livro  
Prosa do mar/7Letras de autoria de  
Marlon de Almeida)

## RESUMO

A tese aqui apresentada trata da obra *O Ateneu* de Raul Pompéia. Contextualizou-se a época em que o autor viveu e as circunstâncias em que o livro foi escrito. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica com trabalhos de autores que analisaram a obra, especialmente Schwarz e Bosi. A obra foi analisada sob a perspectiva testemunhal. Procedeu-se a um levantamento de dados sobre as ilustrações e os espaços de educação e cultura na época da escritura da obra, bem como dos livros que mais comumente circulavam entre os leitores do fim do século XIX. Estudos sobre representações sociais na literatura foram abordados tendo em vista dar sustentação teórica à análise dos procedimentos de citação em *O Ateneu*. Por fim foi realizado um levantamento sobre todas as referências literárias, menção a livros como suportes de informação e à biblioteca presentes na obra, seguido da análise das representações acerca de livros e leituras do personagem/narrador Sérgio. Concluiu-se que houve uma evolução intelectual nas leituras do personagem a partir do momento que começou a frequentar a biblioteca do colégio. No que diz respeito ao procedimento de citação, a conclusão é de que as leituras da infância, do personagem, são descritas e comentadas possibilitando identificar facilmente a forma como ele percebia tais livros, já os textos citados pelo narrador servem de subsídio para representar o irrepresentável, quando ele não consegue expressar algo com o vocabulário corrente ele utiliza uma referência literária para tal.

Palavras-chave: Literatura Brasileira – Raul Pompéia – Crítica e interpretação

## ABSTRACT

The thesis presented here is based on the novel *O Ateneu* by Raul Pompéia. Elements of the era in which the author lived and the circumstances under which the book was written are contextualized. A bibliographic reference was carried out with work by authors who analyzed this novel, in particular Schwarz and Bosi. The novel was analyzed from the perspective of a testimonial. Data was collected about illustrations, education settings and culture at the time the novel was written in addition to books that were most commonly in circulation amongst readers at the end of the 19<sup>th</sup> Century. Studies about social representations in literature were addressed with the view to providing theoretical support to the analysis of the procedure for citation in *O Ateneu*. Finally, all literary references and books mentioned as sources of information and the bibliography present in the novel itself were studied followed by an analysis of the books and readings of the character and narrator, Sergio. It was concluded that there was an intellectual evolution of the readings of the character from the moment he began to frequent the school library. From what is said with respect to the procedure for citation, the conclusion is that the readings of the main character from his childhood are described and commented on thus enabling the identification and form in which he perceived such books. Texts cited by the narrator serve to represent the irrepresentable. When he is unable to express himself using correct vocabulary, he uses a literary reference for the aforementioned.

Keywords: Brazilian Literature – Raul Pompéia – Review and interpretation

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Grafite de Alexamenos.....	57
FIGURA 2	Charge “Agonia e morte do Diário de Campinas”.....	57
FIGURA 3	Bíblia Sacra edição Vulgata de 1714.....	109
FIGURA 4	Imagem da capa do livro 4 que continha as sátiras 10 a 12 de Juvenal.....	114
FIGURA 5	Imagem de folhetos de literatura de cordel.....	121
FIGURA 6	Folha de rosto do <i>Flos Sanctorum</i> .....	124
FIGURA 7	Folha de rosto das <i>Aventuras de Telêmaco</i> .....	128
FIGURA 8	Ilustração de “Telemaco conduzido por Minerva ao Templo da Imortalidade”.....	128
FIGURA 9	Folha de rosto da obra <i>Imitação de Cristo</i> .....	132
FIGURA 10	Folha de rosto da obra <i>Os Lusíadas</i> .....	138
FIGURA 11	Folha de rosto da obra <i>Os dois artistas ou Albano e Virgínia</i> .....	144
FIGURA 12	Imagem de Alexandre Herculano (1818-1877).....	148
FIGURA 13	Imagem da página de rosto do primeiro e do quinto volume da <i>Nova Floresta</i> e as lombadas dos cinco volumes.....	150

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>CONTEXTO.....</b>	<b>13</b>
<b>3</b>	<b>O ATENEU SOB A PERSPECTIVA DE BOSI E SCHWARZ.....</b>	<b>21</b>
3.1	O polêmico texto de Mário de Andrade.....	21
3.2	<i>O Ateneu</i> e a superação do Naturalismo e do Realismo.....	23
3.3	Aproximações e distanciamentos entre as percepções de Bosi e Schwarz.....	25
3.4	Schwarz “Discutindo com Alfredo Bosi”.....	30
<b>4</b>	<b>O ATENEU SOB OUTRAS PERSPECTIVAS.....</b>	<b>33</b>
4.1	A testemunha em <i>O Ateneu</i> .....	36
4.1.1	A liga suicida.....	37
4.1.2	<i>O Ateneu</i> : uma obra testemunhal.....	41
4.1.3	Sérgio: a testemunha do <i>Ateneu</i> .....	53
4.1.4	O testemunho na Literatura.....	56
4.2	As ilustrações em <i>O Ateneu</i> .....	58
4.3	Educação e Cultura em <i>O Ateneu</i> .....	65
4.3.1	Os acervos bibliográficos e os leitores do fim do século XIX no Brasil.....	69
<b>5</b>	<b>OS ESTUDOS DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....</b>	<b>74</b>
5.1	As Representações Sociais na Literatura.....	77
5.2	A formação das representações sociais através da leitura.....	81
<b>6</b>	<b>AS REPRESENTAÇÕES DAS LEITURAS, DO LIVRO E DA BIBLIOTECA EM O ATENEU.....</b>	<b>85</b>
6.1	Um novo Aristarco.....	89
6.2	Referências mitológicas em <i>O Ateneu</i> .....	94
6.3	O velho e o novo mundo representados em <i>O Ateneu</i> .....	103
<b>7</b>	<b>A BIBLIOTECA DE SÉRGIO: um levantamento.....</b>	<b>106</b>
7.1	O <i>Ateneu</i> como um romance de cavalaria.....	106
7.2	O ingresso n’ <i>O Ateneu</i> .....	118
7.3	Sanches e a leitura de <i>Os Lusíadas</i> .....	125
7.4	Leituras da Bíblia.....	140
7.5	Livros cruéis.....	147
7.6	Grêmio Literário Amor ao Saber.....	153
7.7	Os livros proibidos.....	180
7.8	Francesca e Paolo no inferno.....	184
7.9	“Leituras delicadas, fecundas em cisma”.....	189
7.10	Os exames.....	195

7.11 Os discursos do Dr. Cláudio.....	197
7.12 O incêndio.....	204
<b>8 A FORMAÇÃO LITERÁRIA DE SÉRGIO/POMPÉIA.....</b>	<b>208</b>
<b>9 CONCLUSÃO.....</b>	<b>221</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>225</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A tese aqui apresentada tem como tema central as representações acerca das leituras, dos livros e das referências literárias feitas pelo personagem-narrador de *O Ateneu*, Sérgio. Pretende-se refazer o trajeto das leituras de Sérgio, suas observações acerca dos textos, sua percepção do suporte livro e o uso do conhecimento literário, mitológico e histórico de Raul Pompéia na composição de sua obra. Para contextualizar o trabalho fiz uma revisão dos principais estudos escritos sobre a obra e seu autor, destacando as principais características e contrapondo às diferentes posições de alguns críticos, especialmente de Alfredo Bosi e Roberto Schwarz.

Sabemos que Pompéia era homem de inúmeras leituras, tinha tendências e preferências, em função disso criou um personagem leitor que cita autores e textos. Ao mesmo tempo, podemos perceber que esse personagem que descreve suas leituras nos tempos de internato comenta autores e obras que foram lidos fora de lá, provavelmente em sua vida adulta. Há a ingenuidade do menino, que lê os livros de aventura, fantasia, religiosidade, e a acidez do narrador adulto com sua experiência de leituras pós-internato quando então nos deparamos com nomes como de Schopenhauer, Balzac e Zola.

Como aparecem essas referências em *O Ateneu*? Pompéia teria lido tais livros? Quais as representações do personagem/narrador Sérgio adulto das leituras que fez ao longo da vida? Quais suas representações da própria arte literária? E do livro enquanto suporte desses textos? São essas as questões que proponho responder nesta tese.

O cerne da questão é o que foi lido por Sérgio/Pompéia, como foram representadas essas leituras na obra e, principalmente, a influência dessas leituras na composição da própria obra *O Ateneu*. Não estou interessada, necessariamente, na recepção do *Ateneu* pelo público, por exemplo, mas na importância de Júlio Verne, da Bíblia ou de Rabelais para o autor e para o personagem Sérgio que é representativo enquanto leitor do fim do século XIX.

De antemão deixo registrada a consciência de que qualquer reflexão do artista está, direta ou indiretamente, ligada ao seu contexto social e histórico, e que a transposição para o contexto do pesquisador pode ser bastante difícil, por isso explorar de forma exaustiva a bibliografia acerca da obra, mesmo as mais antigas, tornou-se essencial para a elaboração desta tese. Também o ecletismo bibliográfico mostra-se necessário tendo em vista o próprio ecletismo do autor ao compor sua obra. Pompéia também utilizou conhecimentos da Sociologia, Psicologia, Poética,

Filosofia etc, na composição de seu texto. Recorremos, assim, às seguintes disciplinas: História, Antropologia, Sociologia, Psicologia Social, Filosofia e Crítica Literária.

Recorreu-se à História (principalmente à História Cultural) porque uma obra literária não pode ser desvinculada de seu contexto histórico: a biografia do autor e a época em que ele viveu, leituras da abordagem de autores como Roger Chartier e Lília Schwarcz ajudaram neste processo. O recurso à Antropologia se deu em função de ser o homem o centro da discussão, sua vida, seus mitos, seus valores e sua visão de mundo. Quanto à Sociologia e à Psicologia Social, porque uma obra resulta do compartilhamento simbólico, das relações de grupo, da formação social e identitária.

Nos estudos representacionais, Antropologia, Sociologia e Psicologia Social aparecem, muitas vezes, juntas, é o que podemos notar através das leituras dos textos de Durkheim, Moscovici e Schopenhauer. No caso da Filosofia, o estudo se deu porque abstrações, reflexões e questionamentos fazem parte da análise de objetos artísticos. E no que diz respeito à Crítica Literária, ela é a essência de qualquer análise sensível e atenta de um texto literário, trazendo à tona suas características, sua composição, seus acertos e seus erros, por isso a maior parte das citações e do referencial bibliográfico reporta a esta área de estudos.

Pompéia tinha uma posição crítica acerca da vida e da realidade social. Precocemente percebeu e denunciou injustiças em seus textos jornalísticos, pregou a sua ideologia e defendeu-a até a morte. Nasceu em 12 de abril de 1863 e faleceu em 25 de dezembro de 1895, aos 32 anos. A incompreensão dos amigos, as críticas, a demissão do cargo de diretor da biblioteca nacional e uma intensa paranoia o levaram ao suicídio, deixou um bilhete declarando ser um homem de honra. *O Ateneu* foi publicando em folhetim em 1888 no periódico *Gazeta de Notícias*. Regina Lúcia de Araújo em sua tese, defendida em 2006 na USP, observa que:

[. . .] De 8 de abril a 18 de maio foram publicados doze capítulos, numerados em romano, com o título *O Ateneu*, e a indicação entre parênteses: “Crônica de saudades”. Cada trecho do folhetim traz as iniciais R.P. e somente a última publicação tem o nome do autor, “Raul Pompéia”, logo abaixo da seguinte data, “Rio, janeiro-março de 1888”. Nessa época em que parece indicar o período em que o romance foi escrito, vemos que Pompéia só iniciou a publicação depois de terminada a obra, e que, portanto, *O Ateneu* não é romance que foi escrito ao sabor dos dias para a publicação do folhetim no jornal (ARAÚJO, 2006, p. 52).

Mesmo já estando com *O Ateneu* pronto, quando começou a ser publicado em folhetim, Pompéia cuidou de providenciar alguns “nós”, ou seja, pontos de conclusão de capítulos que

despertassem o interesse de um leitor, que o deixassem curioso, assim o autor garantia que o leitor seguiria adquirindo os jornais. A primeira edição em livro aparece também em 1888. A autora do trecho citado afirma que Pompéia, mesmo depois de estar com o livro publicado, seguia fazendo modificações para novas publicações, não alterava a essência da obra, mas demonstrava preocupação e perfeccionismo. Segundo CAPAZ (2001), o que era para ser um romance autobiográfico foi se transformando e se moldando ao imaginário do artista, os dados ficcionais foram se sobrepondo as lembranças e referências biográficas.

*O Ateneu* teve algumas versões “definitivas”, edições comentadas, ilustradas pelo autor, ilustradas por outros artistas, sem ilustrações, entre outras peculiaridades. A edição considerada oficial, no entanto, foi lançada em 1905 (embora na página de rosto conste a data de 1906), edição já com os direitos cedidos pelo autor (que fez a negociação em 1894) à Editora Alves e Cia. Foram importantes, ainda, as edições organizadas e comentadas por Therezinha Bartholo (editada pela Livraria Franciso Alves em 1976) e a de Afrânio Coutinho (editado pela Civilização Brasileira em 1981).

Levando em consideração o que foi escrito acima, fiz uma breve análise de algumas edições mais recentes da obra *O Ateneu* e, incentivada pelo professor Homero Araújo, optei pela utilização da segunda edição, da editora Ateliê, publicada em 2005 (a primeira edição é de 1999), ela traz os desenhos originais de Raul Pompéia e apresentação e notas da professora Emília Amaral.

A partir da decisão pela utilização desta edição, passei ao desenvolvimento do estudo que foi dividido em nove capítulos (incluindo esta introdução – primeiro capítulo) que descrevo, brevemente, abaixo:

No segundo capítulo, intitulado “Contexto”, explorei o contexto histórico da época em que viveu Pompéia e da publicação d’*O Ateneu*. A abordagem traz à tona questões relacionadas à efervescência política daqueles tempos: fim recente da guerra do Paraguai, a luta pela abolição da escravatura e a inquietação republicana. O jacobinismo de Pompéia e a defesa intransigente do governo Floriano Peixoto, que resultou em conflitos e desgaste com importantes intelectuais da época, também será abordado.

O terceiro capítulo traz a análise comparativa dos textos de Bosi e Schwarz acerca do livro, as aproximações e distanciamentos nas percepções dos dois críticos e suas leituras d’*O Ateneu*, através da análise do ensaio “O Ateneu, opacidade e destruição” de Alfredo Bosi

publicado na obra *Céu, Inferno: ensaios críticos literários e ideológicos* cuja primeira edição data de 1988 e “O Atheneu”, de Roberto Schwarz, escrito em 1960 e publicado na coletânea de ensaios críticos *A sereia e o desconfiado*.

No quarto capítulo foi feito um levantamento, e conseqüente análise de outros textos, tendo *O Ateneu* como centro de análise, separando em pontos que pudessem servir ao objetivo de analisar as representações das leituras feitas pelo personagem/narrador. Assim, dividimos a análise dos textos críticos em subcapítulos cujos títulos são: “Testemunha” (abordei alguns aspectos que me levaram a acreditar que *O Ateneu* é uma obra testemunhal), “Ilustrações” (as ilustrações presentes na obra e suas características) e “Educação e Cultura” (o percurso de aprendizado de Sérgio, as opções em termos de Educação e Cultura na época etc).

No quinto capítulo, apenas com interesse de constatação, realizamos uma retrospectiva dos estudos gerais de Representações Sociais, seguido, aí sim com maior interesse, pelos subcapítulos: “As Representações Sociais na Literatura” e “A formação das representações através da leitura”.

No sexto capítulo, abordei aspectos gerais acerca das representações de leitura, livros e biblioteca n’*O Ateneu*, fiz uma leitura de alguns personagens e da complexa elaboração de Pompéia, bem como um levantamento dos termos mitológicos utilizados, no texto, pelo autor.

O sétimo capítulo é, efetivamente, o levantamento das leituras, o exame metucioso da biblioteca de Sérgio/Pompéia, abordando as percepções que decorrem das referências literárias, das leituras e dos livros cujos títulos, personagens e autores são mencionados pelo personagem/narrador.

O oitavo capítulo pretende quantificar as citações, demonstrar a trajetória da leitura do menino Sérgio até o adulto, bem como o procedimento de citação utilizado pelo narrador. Também é feita uma breve comparação com os textos e a formação literária de Raul Pompéia (como autor que foi além de *O Ateneu*). É onde evidencio, também, no que as escolhas por determinados textos citados na tese influenciaram em minhas conclusões.

O nono capítulo pretende apresentar as considerações finais e sugerir outros estudos.

## 2 CONTEXTO

*O Ateneu* foi escrito no fim do século XIX, primeiramente em folhetim após em livro. A época era de efervescência política e inúmeras transformações sociais no Brasil. O fim recente da guerra contra o Paraguai, a luta pela abolição da escravatura, a ameaça da febre amarela e a inquietação republicana agitavam a sociedade brasileira e mexiam com as suscetibilidades dos mais jovens. Pompéia vivenciou esta época em sua curta e conturbada vida.

Nascido em 1863, o autor teve uma infância reclusa em Angra dos Reis, lá ouvia as histórias da Guerra do Paraguai (1865-1870).

À noite, reuniam-se os mais velhos, em torno da mesa da sala de jantar, à luz de um lampião, e o pequeno, muito quietinho, porque lhe era vedado tomar parte na conversa dos grandes, ficava a ouvir histórias de soldados feridos, de cargas de baionetas, impressionando-o, talvez, um nome pronunciado sempre: López. Seria ele, decerto, o causador de tudo aquilo, esse López temível e odioso, como o próprio diabo. E o pequeno de nervos frágeis, imaginação precoce, adormecia sob a ressonância dessas histórias tristes: *Morria-se no Paraguai* (BRITO BROCA, 1960, p. 6).

A guerra com o Paraguai interferiu nos rumos do Brasil. Até então nosso país, embora independente, politicamente, de Portugal desde 1822, culturalmente mantinha-se dependente. A partir da guerra, o Brasil vincula-se à Inglaterra, a venda de armamentos, e o poder de persuasão que a coroa inglesa exercia sobre a brasileira levaram o Brasil a um grau de dependência significativo, o que foi logo percebido pelos intelectuais da época.

Segundo Needell (1993), ao final da guerra contra o Paraguai, o Brasil já sofrera três mudanças fundamentais: primeiro, os entrepostos urbanos haviam crescido, não se resumiam mais a pontos de encontro da elite rural e de seus aliados comerciais, haviam se tornado também distritos de profissionais liberais, burocratas, empresários, empregados do comércio e estudantes – pessoas com maior acesso ao pensamento e aos exemplos europeus; segundo, a escravatura, identificada com o Brasil desde o início da colonização, estava com seus dias contados, da década de 1860 em diante, a contestação política dos abolicionistas manifestou-se intermitentemente, ameaçando a antiga ordem; terceiro, os fazendeiros paulistas, sobre os quais mais pesava a carga tributária, começavam a se revoltar e tentavam uma organização visando maior participação nas decisões dos rumos do país.

A guerra contra o Paraguai colocava o Brasil (por sua vez, o Império) em circunstâncias debilitantes. A partir de 1868 o movimento republicano e o abolicionista tomam maiores

proporções. O Imperador Dom Pedro II se desgasta ao apoiar o então Marquês Caxias (mais tarde, Duque de Caxias) ao invés de manifestar apoio ao presidente do Ministério (liberal). Isso revoltou os liberais, pois o Duque era notoriamente conservador. Após esse incidente, uma série de atos do imperador indignaram os liberais culminando com a dissolução da câmara. Os anos que seguiram foram de tensão política e ataque dos liberais aos conservadores e ao império.

A política brasileira do segundo reinado era absolutamente conservadora e de mentalidade agrária. Os liberais estavam insatisfeitos com as atitudes do imperador, os fazendeiros paulistas insatisfeitos em função da carga tributária sobre seus produtos e pelo fato de não conseguirem alcançar postos no governo federal e, juntavam-se a eles, um agrupamento de homens movidos pela paixão ideológica, pela possibilidade do novo. Pompéia fez parte deste último grupo.

Concomitante ao movimento republicano deu-se o abolicionista. Embora tivessem suas origens na luta contra a estrutura de poder imposta, os movimentos possuíam militantes de origens diferentes: o movimento republicano contava com a antipatia das elites rurais e urbanas, bem como dos setores médios da população, pela monarquia, já os militantes abolicionistas eram, em geral, urbanos e, principalmente, da classe média urbana, pois o movimento atingia diretamente o latifúndio e as elites rurais.

Em *Belle Époque Tropical* Needell observa que:

Os abolicionistas da década de 1880, frustrados com o evidente bloqueio de suas esperanças de triunfo parlamentar, organizaram-se em duas facções, distintas e complementares. Uma delas buscava a reforma por meio da propaganda, saindo da Câmara para os teatros e para as ruas, apelando aos setores médios e às massas das cidades. A outra unia a propaganda à atividade ilegal, que ia desde a criação de organizações clandestinas aos apelos aos escravos para que resistissem e se revoltassem (NEEDELL, 1993, p. 24).

Há suposições de que Pompéia atuou no segundo grupo. Na campanha abolicionista, ele empenhou-se em denunciar (através de seu trabalho na imprensa) os escravocratas e apoiar de todas as formas possíveis a maior figura do abolicionismo brasileiro, Luís Gama, depois da morte de Luís Gama, o homem referência em luta contra a escravidão passa a ser Antônio Bento que, além da discussão teórica e de pregação moral, tentava atingir materialmente as organizações escravocratas facilitando fugas e rebeliões de negros. Segundo alguns especuladores, nada se tem que prove isto, Pompéia estaria envolvido nessas ações ilegais.

Todas as manifestações abolicionistas e, a esta altura, a própria simpatia do trono a causa, levaram à abolição da escravatura em 1888. A República viria logo depois.

O Exército brasileiro, depois da Guerra do Paraguai, alcançou a projeção que jamais tinha tido. Preocupados em manterem fortes as forças armadas e de serem reconhecidos nacionalmente pelos seus feitos, os militares jovens e veteranos passaram a unir forças no combate à incompetência de uma elite civil corrupta. Neste contexto de devoção se destacaram oficiais mais antigos e de prestígio: Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto se sobressaíram.

A insatisfação com a monarquia era geral: o Exército se considerava desrespeitado, as elites rurais acusavam o império de conivência frente à abolição, os paulistas acusavam o império de explorá-los e de centralizar o poder, os intelectuais não toleravam mais o conservadorismo, a corrupção e a incompetência da monarquia na condução de um país independente e que precisava se modernizar. Em um movimento rápido, com uma série de eventos confusos, o Ministério e, logo após, o Imperador, foram destituídos em 15 de novembro de 1889. Para presidir o governo provisório foi escolhido Deodoro da Fonseca. A família real foi exilada na Europa.

Como já foi percebido por vários estudiosos da obra, há um forte componente de denúncia em *O Ateneu*, a estrutura do internato assemelha-se à do Império brasileiro. Podemos perceber isso no discurso de um dos professores do Ateneu, o Dr. Cláudio:

Discutiu a questão do internato . Divergia do parecer vulgar, que o condena.

É uma organização imperfeita, aprendizagem de corrupção, ocasião de contacto com indivíduos de toda origem? O mestre é a tirania, a injustiça, o terror? o merecimento não tem cotação, cobrejam as linhas sinuosas da indignidade, aprova-se a espionagem, a adulação, a humilhação, campeia a intriga, a maledicência, a calúnia, oprimem os prediletos do favoritismo, oprimem os maiores, os mais fortes, abundam as seduções perversas, triunfam as audácias dos nulos? a reclusão exacerba as tendências ingêntas?

Tanto melhor: é a escola da sociedade (POMPÉIA, 2005, p. 246-247).

De forma simbólica, o internato é a representação da sociedade em miniatura. É a escola da vida, onde, alegoricamente, são representadas a violência, as paixões, as perversões, as dores e o preconceito, conforme ocorre no macrocosmo. Segundo Ricardo André Ferreira Martins:

[. . .] O Ateneu é, ao longo da história de nossa literatura, uma importante conquista temática e formal, como o foi a obra de Machado de Assis. Com estes dois autores o tema do Mal em todas as suas complexas formas e nuances, entra definitivamente para a literatura brasileira, através da impiedosa sondagem do eu e suas diversas camadas de recalques, ressentimentos e memórias, da estrutura social e de uma inexorável análise psicológica dos personagens. Por esta razão não se pode desprezar o caráter simbólico do romance, repleto de significados sociais e conteúdo

existencial muito denso, compondo um painel convincente e vasto, ainda que conduzido ao mundo do internato, da sociedade brasileira do final do oitocentos (MARTINS, 2011, p. 3).

A queda do império era um dos maiores desejos de Pompéia, um antimonarquista convicto, ele que já tinha vivenciado a abolição da escravatura, pela qual lutara, acompanhava agora, de perto, o estabelecimento do novo regime, pelo qual também se empenhara através de denúncias públicas e de textos revolucionários.

O novo governo, no entanto, começou enfrentando problemas e divergências. Em 1891, uma Assembleia Constituinte elaborou a constituição federal e elegeu Deodoro da Fonseca presidente. Floriano foi eleito vice, mas não parecia plenamente satisfeito, ainda em 1891, Deodoro tentou um golpe contra o Congresso, Floriano agiu em contragolpe, vencendo e assumindo a presidência.

No início de sua gestão, Floriano obteve considerável êxito, mas o “Encilhamento” (a dependência econômica, a especulação e a subjugação ao capital estrangeiro), causava instabilidade, inflação e debilidade política. Em decorrência disso, uma série de rebeliões e revoltas aconteceram no país, tornando Floriano vulnerável. Começa, então, uma época de demagogia política, obsessão com imaginários complôs monarquistas, o governo optou pelas retaliações. A paranoia tomou conta dos Florianistas, passaram a ver inimigos por todos os lados, quem não apoiava publicamente o “Marechal de Ferro” era considerado traidor ou reacionário. Pompéia, um florianista convicto, entra em choque com intelectuais e autoridades.

Muito embora tenha muitas semelhanças com o perfil de outros intelectuais do tempo, Raul Pompéia vai se diferenciar por desenvolver convicções políticas vinculadas ao movimento que ficou conhecido como jacobinismo. A defesa intransigente do ideal republicano, o nacionalismo exacerbado e o radicalismo são as marcas dominantes de seu pensamento que contribuíram para que pusesse fim à sua vida aos 32 anos (ARAÚJO, 2006, p. 88-89).

Pompéia utilizava os jornais para divulgar seus textos literários e políticos. Durante o segundo reinado e início da república, houve a consolidação dos periódicos. Esses veículos de comunicação absorviam muitos dos mais proeminentes escritores da época. Os homens das letras viviam, praticamente, com recursos financeiros pagos pela atuação na imprensa, poucos tinham outra atividade, além da literatura, que não fosse o jornalismo. Os escritores, por sua vez, serviam-se dos jornais e revistas para publicar seus romances (normalmente divididos em capítulos), seus poemas, suas crônicas, críticas, comentários e textos políticos. Muitas vezes

“guerras frias” eram travadas entre intelectuais que escreviam em periódicos rivais, ou a rivalidade era dos próprios escritores, por motivos políticos (geralmente). Pompéia, mais de uma vez, se envolveu nessas discussões públicas, das quais saía sempre muito desgastado.

Ivan Teixeira em *Vida & Obra de Raul Pompéia: entre a arte e a política*, anexo a 15ª edição da obra *O Ateneu*, publicado pela Editora Ática, chamou a atenção para o conflito que tomou conta da vida de Pompéia em sua empreitada política:

Em 1892, Raul Pompéia passou por um incidente particularmente desagradável, de conseqüências desastrosas: no início do ano houve murmúrios de uma conspiração contra Floriano. O escritor saiu em defesa do Marechal de Ferro, agredindo genericamente os adversários do presidente, pelas colunas do *Jornal do Comércio*. Dois dias depois o *Jornal Combate* revidou os ataques de Pompéia. O artigo imputava-lhe servilismo e adulação, acrescentando que ele se masturbava de noite e se deixava estar na cama, contando as tábuas do teto de seu solitário quarto de solteiro. Havia nisso uma alusão ao suposto homossexualismo do autor de *O Ateneu*. A ofensa, assinada por um pseudônimo, mas atribuída a Olavo Bilac, quase levou a um duelo de espadas entre os escritores – duelo que foi evitado na última hora, quando os adversários já empunhavam armas (TEIXEIRA, 1994, p. 18).

Há controvérsias sobre o duelo entre Raul Pompéia e Olavo Bilac, e também sobre a autoria do texto atribuído a Bilac. De qualquer forma, o enfrentamento direto não chegou a acontecer. Sobre isso, alguns biógrafos afirmam que eles não chegaram a um acordo de quais armas utilizariam, enquanto outros afirmam que amigos impediram o duelo. O que é relevante notar é que os escritores, de fato, se desentenderam e se ofenderam. O motivo era a obsessão que Pompéia nutria pelo governo florianista e a suspeita de sua homossexualidade. O ocorrido causou grande abatimento e depressão em Pompéia, mas sua convicção política seguia forte, e ele continuava não se intimidando quando o assunto era defender os interesses do Marechal de Ferro.

Ainda levando em consideração o texto de Teixeira, é sabido que Pompéia, embora formado em Direito, nunca exerceu a profissão de jurista, passou a vida sobrevivendo como jornalista e, mais tarde, em função de seu envolvimento político, ocupou cargos públicos como o de professor de Mitologia na Escola de Belas Artes e, após, o cargo de diretor da Biblioteca Nacional. Esses fatos serviram para dar “munição” a seus adversários que o acusavam de servil e adulador, sendo que para alguns deles Pompéia tinha interesse, exclusivamente, na manutenção de seu emprego público.

Segundo Needell, justamente nessa época, a situação do país começou a se tornar desesperadora forçando uma ascensão de São Paulo (que já vinha se destacando como centro econômico):

Floriano, temendo uma invasão dos rebeldes do Rio Grande, necessitava de São Paulo como escudo contra a espada sulista. Em troca, concordou com a “eleição” de Prudente de Moraes. Apesar dos rumores de um golpe florianista, o fazendeiro tomou posse em 1894. Pouco depois morria Floriano, assim como a rebelião no Sul. E um processo de conciliação e consolidação nacional, conduzido por uma elite tradicional reorganizada, parecia estar em andamento (NEEDELL, 1993, p. 35).

Em função do falecimento do Marechal, Pompéia foi tomado de intensa paranoia. Os florianistas temiam a gestão de Prudente de Moraes e, no funeral de Floriano Peixoto, Pompéia fez um discurso que foi considerado um desacato ao novo presidente. Prudente de Moraes o demitiu do cargo de diretor da Biblioteca Nacional. Profundamente amargurado, Pompéia sofre novo golpe com publicação do texto de Luis Murat publicado no *Jornal do Comércio* de São Paulo. O artigo intitula-se “Um louco no cemitério”, alusão ao comportamento e discurso arrebatado de Pompéia no funeral de Floriano.

Sentindo-se desonrado e infeliz, Pompéia escreve um bilhete ao *Jornal A Notícia*, periódico em que escrevia eventualmente, com a seguinte frase: “À Notícia e ao Brasil declaro que sou um homem de honra”. O bilhete data de 25 de dezembro de 1895, dia em que comete o suicídio com um tiro no coração. Segundo Brito Broca (1956, p. 14): “Impelido à luta, provocando-a, por vezes, não possuía verdadeira fibra de lutador. Era demasiado sensível a menor ofensa, à mínima alfinetada no amor-próprio, de uma sensibilidade exasperada e doentia”.

O bilhete suicida de Pompéia demonstra o caráter público de seu drama pessoal. O ato desesperado é a última tentativa em defesa de sua honra, já que não consegue mais se defender com palavras. A sensibilidade e o temor pela opinião pública chegaram a níveis extremos. Segundo Miskolci e Balieiro (2011, p. 3-4): “No caso de Pompeia ou, para fugirmos a qualquer personalismo enganador, no caso de seu drama público, a polêmica em que se envolveu tinha motivação política, mas - algo que pretendemos esclarecer - se desenvolveu na gramática da sexualidade e do gênero.”

O que os autores acima querem elucidar são as suspeitas acerca da homossexualidade de Pompéia. O ataque de Bilac fazia menção à preferência sexual do autor d’*O Ateneu*. Existia algo de nebuloso e perturbador na conduta de Pompéia, homem reservado de quem não se ouvia falar de aventuras românticas. No fim do século XIX, em uma época de disputas políticas e intelectuais, de discursos incisivos, combativos, em que a representação da virilidade se dava no terreno dos debates e duelos, alguém de quem não se sabia absolutamente nada da vida íntima

causava não só curiosidade, mas também especulação. Os inimigos de Pompéia precisavam combatê-lo e para isso utilizaram recursos afetivos e sexuais. Apoiados no homoerotismo presente n’*O Ateneu* sugeriram que o autor era homossexual, sugestão grave em uma época de preconceitos e hipocrisias.

Possivelmente fugindo às intenções do autor, *O Ateneu* insere-se e retrata a formação de nossa particular ordem heteronormativa, fundada na interdependência entre os polos hetero/homo. O primeiro polo, representativo do que se considerou natural, estendeu-se à esfera pública e foi tratado como sinônimo de saudável, enquanto o segundo foi relegado à esfera privada e visto como degeneração. A constituição simultânea - e interdependente - deste binário sexual fundamenta também a criação de um ideal de nacionalidade viril que marcaria a incipiente esfera pública no que toca aos debates políticos sobre a nação brasileira (MISKOLCI; BALIEIRO, 2011, p. 6-7).

A homossexualidade era uma espécie de fantasma da elite da época, pois ela significava a exceção, o desvio, o marginal. *O Ateneu*, provocativamente, traz estampado em quase todas as suas páginas esta degeneração. Escrito por um homem tão reservado como Pompéia, não tardaram as suspeitas. O horror a condenação social, a necessidade de provar a masculinidade através de relacionamentos heterossexuais (reconhecidos publicamente) contrastavam com a sensibilidade e a timidez de Pompéia. Miskolci e Balieiro observam que: “Em um sistema de valores em que honra era indissociável de virilidade, ou seja, dos padrões de gênero e sexualidade vigentes, a disputa política mesclava-se à contenda elitista sobre conformação e representatividade em relação aos ideais normativos que definiram a nação brasileira” (MISKOLCI; BALIEIRO, 2011, p. 13)

O envolvimento de Raul Pompéia nos violentos debates políticos da época e o apoio a um presidente que por muitos intelectuais era acusado de tirano colocou-o no centro de uma polêmica em que qualquer argumento era válido se servisse para desacreditar uma das partes. Qualquer suspeita sobre caráter ou desvio, fosse ele sexual ou não, serviria de munição para inimigos. Miskolci e Balieiro, em artigo já citado acima, aproximam as questões políticas da sexual, deixando claro que a exposição pública de Pompéia, em função de seus interesses políticos, deixou sua vida íntima vulnerável numa época em que o desvio, mesmo na esfera privada, era condenável.

Vale contextualizar o ano da morte de Pompeia: 1895. Em 25 de maio deste mesmo ano Oscar Wilde foi condenado por "homossexualismo" a dois anos de prisão com trabalhos forçados. Ao mesmo tempo que o caso se tornou internacionalmente conhecido, introduzindo o tópico homossexual na esfera pública, no Brasil, foi lançado *Bom crioulo*, polêmico romance de Adolfo

Caminha que narra a relação consumada sexualmente entre um branco e um negro. O livro escandalizou o público letrado ao explicitar de forma associada os temores sociais de sexualidade homoerótica e inter-racial. Culminando ano tão profícuo em escândalo, ocorre o suicídio de Pompeia, autor cuja principal obra evidenciara controversas relações entre sexualidade e política (MISKOLCI; BALIEIRO, 2011, p. 17).

Levando em consideração o texto de Miskolci e Balieiro, podemos perceber que a pressão social levou o autor d'*O Ateneu* ao suicídio como última tentativa de demonstrar virilidade. A sociedade da época exigia dos homens públicos demonstrações de masculinidade e de força. Impotente, confuso e incapaz de pensar em um jeito de provar que era um homem honrado, demonstra sua virilidade através da coragem em cometer um suicídio.

Machado de Assis, em uma crônica de 29 de dezembro de 1895, transcrita por Curvelo na obra sobre a vida de Raul Pompéia, escreveu:

Estava na idade em que se pode e se trabalha muito. A política, é certo, veio ao seu caminho para lhe dar aquele rijo abraço que faz do descuidado transeunte ou do adventício namorado um amante perpétuo. A figura é manca; não diz esta outra parte da verdade, - que Raul Pompéia não seguiu a política por sedução de um partido, mas por força de uma situação. Como a situação ia com o sentimento e o temperamento do homem, achou-se ele partidário exaltado e sincero, com as ilusões todas, - das quais se deve perder a metade para fazer a viagem mais leve, - com as ilusões e os nervos (CURVELO, 1981, p. 98).

Em função da entrada na política, Pompéia deixou em segundo plano sua literatura. Possui poucas obras publicadas e a de maior relevância é mesmo *O Ateneu*. Seu primeiro romance, *Uma tragédia no Amazonas*, embora tenha sido elogiado por críticos e estudiosos da época, é apenas um prenúncio do escritor que seria. De sua autoria sabe-se, ainda, das obras *Microscópicos*, *As Jóias da Coroa* e *Canções sem metro*, além de inúmeras crônicas, contos e textos esparsos. Em 1981 a editora Civilização Brasileira reuniu e publicou, sob a organização de Afrânio Coutinho, todas as obras de Pompéia, são 9 volumes que abarcam toda a vida literária do autor, seus contos, crônicas, novelas, escritos políticos etc.

### 3 O ATENEU SOB A PERSPECTIVA DE BOSI E SCHWARZ

Muitos textos foram escritos sobre a obra *O Ateneu*, sobre o fato de o enredo se confundir com a biografia do próprio autor, Raul Pompéia. Quanto a isso, de fato, não há dúvidas, inúmeros estudos têm demonstrado as semelhanças entre a vida do autor e o enredo do livro. De qualquer forma, embora a bibliografia sobre o assunto seja considerável, optei por certa objetividade, necessária ao bom andamento deste estudo, proponho, assim, trabalhar com dois ensaios críticos sobre *O Ateneu*, são eles: “O Atheneu” de Roberto Schwarz escrito em 1960 e publicado na coletânea de ensaios críticos *A sereia e o desconfiado* e “O Ateneu, opacidade e destruição” de Alfredo Bosi publicado na obra *Céu, Inferno: ensaios críticos literários e ideológicos* cuja primeira edição data de 1988. A escolha desses dois autores deu-se por sua importância e relevância nos estudos críticos brasileiros estando, ambos, entre os maiores estudiosos de literatura do país. Os demais trabalhos citados servirão apenas de apoio às considerações.

#### 3.1 O polêmico texto de Mário de Andrade

O que os dois ensaios têm em comum é a contraposição ao estudo de Mário de Andrade “O Ateneu” publicado em 1941 no livro *Aspectos da Literatura Brasileira*. Nele Mário de Andrade declara que *O Ateneu* é uma obra de vingança e que Raul Pompéia é vingativo e impiedoso. O ponto de vista do autor, no que diz respeito à Pompéia, é totalmente negativo, ele o descreve como um revoltado de vida penosa e obra irregular. Mesmo afirmando que *O Ateneu* é uma obra-prima, Mário de Andrade enumera muito mais seus defeitos e o espelhamento com a vida de Pompéia do que as qualidades da obra, é o que fica evidente em passagens como: “E aqui entramos num dos traços conceptivos mais absurdos e mais trágicos deste livro: a insensibilidade de Raul Pompéia ante a idade da adolescência e o sentimento da amizade” (ANDRADE, 1972, p. 174).

Há, em Mário de Andrade, a certeza de que Pompéia agia com inconseqüência e sem organização, sem interesse por estudos psicológicos ou sociais. Na sequência ele afirma: “É curioso observar que fazendo da vida colegial do protagonista Sérgio uma tragédia sem remanso, Raul Pompéia não tenha sequer um momento de revolta contra o pai que o encafuou lá”

(ANDRADE, 1972, p. 174). Hoje, boa parte dos estudiosos da obra de Pompéia afirma que Aristarco exercia também a função de pai, então a revolta de Sérgio/Pompéia contra Aristarco era contra o próprio pai, também um homem autoritário e insensível. Segundo Arthur de Almeida Torres:

É que Aristarco, por uma transferência psicológica ou descolamento, encarnava, em toda essa trama edípica, a figura do próprio pai de Pompéia, o responsável involuntário de seu sofrimento e de sua revolta, despregando-o do regaço materno para um ambiente que lhe era hostil e insuportável.[. . .] Mário de Andrade, por não possuir conhecimentos especializados, não pôde compreender convenientemente a atitude, para ele estranhável, de Pompéia [. . .] (TORRES, 1972, p. 21-22).

Está claro no texto de Mário de Andrade a antipatia pela obra e pelo autor de *O Ateneu*, suas considerações são duras, peremptórias, não há espaço para o vacilo, para a reflexão sensível, o autor é implacável nas críticas a Raul Pompéia: “Assim guardado, assim escondido em si mesmo, é possível que ele arrastasse consigo algum segredo mau, uma tara, uma desgraça íntima que jamais teve forças para aceitar lealmente e converter a elemento de luta e de realização pessoal” (ANDRADE, 1972, p. 177). A falta de cuidado na reflexão de Mário de Andrade, bem como o impulso em escrever um texto sobre um assunto do qual, provavelmente, não tinha conhecimento suficiente, turvaram-lhe a visão. O elemento de luta e de realização pessoal de Raul Pompéia foi, justamente, o que o levou à morte: a política. Foi nela que ele extravasou boa parte das suas revoltas e indignações.

No ensaio “O Atheneu” de 1960, Schwarz, já no início do seu texto, chama a atenção para o equívoco de Mário de Andrade que enfoca a orientação biográfica da obra *O Ateneu* em uma relação psicológica entre Pompéia e seu livro e não na vingança presente *no romance* (grifo do autor). Há uma obsessão de acusação contra o autor de *O Ateneu* que cega as análises de Mário de Andrade. Schwarz comenta:

O biografismo crítico, prêso a idéia do todo contínuo formado por autor e obra, tende a interpretar *distribuindo: o subjetivismo*, dado no tom e nas imagens, ilumina a psicologia do criador; os fatos, por sua vez, usam-se para estabelecer o *conteúdo* da criação. Consequência é o empobrecimento do texto, pois o que nele se objetivara, passando a ser parte sua, é visto como atributo do autor, ser vivo e inesgotável no papel impresso. Mesmo um excelente ensaio como o de Mário de Andrade, não escapa a esse quadro, que rouba ao romance de Raul Pompéia, a nosso ver, uma das dimensões mais modernas, a superação do realismo pela presença emotiva de um narrador (SCHWARZ, 1960, p. 25).

Enquanto para Mário de Andrade a obra de Pompéia “representa exatamente os princípios estético-sociológicos e os elementos e processos técnicos do Naturalismo” (ANDRADE, 1972, p. 184), para Schwarz há uma superação do Realismo: “A presença simultânea, em *O Atheneu*, de visualização e consciência visualizadora, coloca o romance nos primórdios da linha reflexiva que iria ultrapassar os esquemas de Realismo e Naturalismo” (SCHWARZ, 1960, p. 26).

Para BOSI (1997) na “História Concisa da Literatura Brasileira” não se pode definir *O Ateneu* em sentido estrito, realista, e se já houve quem dissesse ser a obra impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações, por outras razões se poderiam nele ver traços expressionistas, como o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o mundo do adolescente.

### **3.2 *O Ateneu* e a superação do Naturalismo e do Realismo**

A obra *O Ateneu*, portanto, não é facilmente classificável. Schwarz, no ensaio já citado, consegue fazer uma análise objetiva e breve. Enumera as qualidades do romance, a inovação, o domínio de Pompéia sobre o que é narrado (“a presença emotiva de um narrador”), independente da semelhança biográfica, e independente também de Pompéia querer criar ou marcar um estilo próprio, evita classificar a obra nesta ou naquela corrente literária, trabalha com a ideia de “superação” do realismo e do naturalismo, evitando forçar a imposição de um modelo que o defina, pois para Schwarz é justamente esta característica que dá a dimensão moderna da obra. Em *O Ateneu* há o *eu* literário, independente do autor empírico (SCHWARZ, 1960).

Bosi, por sua vez, em “*O Ateneu, opacidade e destruição*”, um ensaio bem mais longo que o de Schwarz, prende-se mais à análise pormenorizada da obra, cita trechos e os analisa, sugere hipóteses. Na verdade, há características em comum entre os ensaios de Bosi e Schwarz, entre elas a questão da *coesão de tons*, termo utilizado por Araripe Jr. e que é citado por ambos, em que fica clara a separação e aproximação simultânea entre passado e presente, entre Sérgio adulto e Sérgio criança. Schwarz observa: “A *coesão de tons* de *O Atheneu* (Araripe Jr.) atravessa e encorpa o contraponto de passado e presente, de experiência adulta e infantil; é o fator de unidade da obra” (SCHWARZ, 1960, p. 28). E Bosi: “Nesse texto absolutamente singular pela sustentada

*coesão de tons* (na expressão feliz do seu primeiro crítico, Araripe Jr.), as imagens alcançam mais de um estrato de significação, abrindo portas para uma leitura irisada, pedra de toque da obra de arte” (BOSI, 2003, p. 51). Bosi segue na análise fazendo a divisão entre passado e presente como realidade vivida/imaginada e lembrança: “O que foi imaginação, agora é lembrança que se retém, se compõe com outras e se julga com o travo acerbo da crítica, isto é, da infelicidade” (p. 52).

Quanto a situar a obra em Realismo, Naturalismo ou Impressionismo, Bosi, ao contrário de Schwarz, tenta “ajustar” a obra, aponta traços e características que poderiam tornar a obra impressionista, expressionista ou qualquer outra coisa, admite uma superação, que chama de “superação precoce do naturalismo” (p. 68), no entanto, através de exemplos demonstra trechos de texto que poderiam ser considerados naturalistas, realistas, expressionistas, entre outros, ou seja, o crítico não se liberta de um esquema, ele desmembra a obra na tentativa de ajustá-la aos esquemas pré-existentes, mas sempre “pendendo” para o naturalismo, o que se justifica tendo em vista o contexto da época em que *O Ateneu* foi escrito, bem como as obras escritas pelos contemporâneos de Raul Pompéia.

A ciência determinista é citada por Bosi como um fator de interferência na obra, identificando o Naturalismo, como quando afirma:

Quanto à teoria de educação, se coerente com aquelas leis universais, deveria secundar os fortes e considerar como natural o esmagamento dos fracos e dos inaptos. Aquém e além dos muros da escola, “os deserdados abatem-se”. E pouco adiante: “Os débeis sacrificam-se; não prevalecem”. Até aqui, puro Darwin. É o princípio da seleção natural proposto na *Origem das espécies* havia trinta anos (BOSI, 2003, p. 73).

Logo adiante Bosi descreve os traços expressionistas: “O seu destino era sucumbir escorraçado: a agonia do menino, na cafua habitada de ratos e animaizinhos lóbregos, deu uma página pré-expressionista” (BOSI, 2003, p. 74). E segue adiante, citando, ainda, partes realistas, impressionistas, entre outras.

Já Schwarz prefere focar a discussão tendo em vista a aproximação e o afastamento da obra tanto com o Realismo como com o Naturalismo:

Ficou dada, pensamos, uma polaridade característica para o livro de Raul Pompéia: a ênfase sobre o sujeito narrador e a ênfase sobre o objeto narrado, ligados os dois pela emoção. Fosse exclusiva a primeira, estaríamos em face de um romance de vanguarda, no qual os objetos perdem sua estrutura específica, e só comparecem enquanto conteúdos de uma consciência particular, a ponto de fazê-lo desaparecer em favor da representação plena do objeto narrado. A presença simultânea, em *O*

*Atheneu*, de visualização e consciência visualizadora, coloca o romance nos primórdios da linha reflexiva que iria ultrapassar os esquemas de Realismo e Naturalismo (SCHWARZ, 1960, p. 26).

Schwarz consegue um afastamento maior para analisar a obra, já Bosi, embora considere, como Schwarz, que a obra supera os esquemas de escolas e manifestos, tem dificuldade (aparentemente) de olhar a obra com maior distanciamento, ele se envolve com ela, toma “partido”.

Alfredo Bosi chama atenção, ainda, para as características rebeldes de Raul Pompéia e do espírito de tendência “anárquica” e “jacobina” do autor, essas características contagiariam a criação do personagem/narrador:

Entretanto... pulsa no espírito do narrador um complexo ideo-afetivo de tendências anárquicas e jacobinas que, aceitando embora os princípios deterministas (senha, àquela altura, de progressismo), revolta-se contra as redes de opressão individual que essa mesma doutrina sanciona. Se o universo é um todo lógico e fechado, se cada anel da cadeia dos seres se constitui pela ação da força, sem exceções, então, em que instância podem irromper a rebeldia a negatividade? (BOSI, 2003, p. 85).

Bosi lança a questão, mas não a responde diretamente, já finalizando o ensaio divaga que em um mundo sem dialética a arte aparece como diferença irreduzível, e que se fosse confinada a limites intra-subjetivos, o seu outro nome seria loucura. Afirma, ainda, que na mente agônica do narrador de *O Ateneu*, ignora-se a possibilidade de uma consonância de feição idealista, hegeliana (BOSI, 2003).

Sendo assim, Raul Pompéia, na condição de artista, pode, até certo ponto, criar um personagem narrador memorialista e crítico, mas a crítica relevante é resultado de uma série de representações sociais do próprio autor, do que ele vivenciou, pois, como afirma Bosi, a arte é livre em relação à sociedade e a ordem social, mas a pessoa, o artista, não é, ele é parte dessa sociedade, está inserido nela e, conseqüentemente, possui representações sociais que interferem no curso de sua obra e no comportamento de suas personagens.

### **3.3 Aproximações e distanciamentos entre as percepções de Bosi e Schwarz**

Voltando à análise comparativa dos ensaios, podemos dizer que eles também têm em comum a discussão do “sentido de evocação” no romance: as emoções do personagem criança se

confundem com a do adulto, há um sentimento profundo, o narrador, Sérgio, já adulto, ruma as angústias e os temores da infância. O adulto vivencia, através de suas lembranças, cada passo dado pela criança que foi, o que, provavelmente, foi determinante para a formação do adulto que é.

Em seu ensaio, Schwarz lança uma questão fundamental: “Aonde e como é dado o tom do livro? Em primeiro lugar, na própria composição dos episódios, que são, essencialmente, desmascaramentos sucessivos” (p. 28). Bosi, por sua vez, trata em seu ensaio justamente desses desmascaramentos que ele vai enumerando um a um: as tentativas de Sanches de seduzir Sérgio; o internato enquanto representação da sociedade; Aristarco, que aparentemente se preocupa com as crianças, mostra-se cobiçoso e insensível etc.

Portanto uma das características essenciais do livro, tanto para Schwarz quanto para Bosi, é o do desmascaramento: “uma decepção desmascaradora, vestida e mascarada em retórica, encantada com [em] ser radical” (SCHWARZ, 1960, p. 28). No entanto, é justamente nesse ponto que a diferença de análise dos dois críticos pode ser evidenciada, pois no ensaio de Schwarz não há juízo de valor quanto aos desmascaramentos, ele sequer cita passagens de *O Ateneu* que demonstrem o que ele afirma porque para ele toda a obra é radical, cheia de rupturas e denúncias e esta é a sua principal característica, uma experiência infantil vista por dentro com uma convicção dolorosa e feroz disposta a convencer não através de argumentos, mas de fatos vividos e expostos cruamente. Já Bosi, embora demonstre através de citações de *O Ateneu* traços destes desmascaramentos, o faz de forma aparentemente “conservadora”, preocupado em justificar os sofrimentos do menino e denunciar a crueldade do sistema escolar, da sua pedagogia e da aquisição da educação enquanto mercadoria. Já no início de seu ensaio essa perspectiva é dada: “O Ateneu: Não sei de outro romance em nossa língua em que se haja intuído com tanta agudeza e ressentido com tanta força o trauma da socialização que representa a entrada de uma criança para o mundo fechado da escola” (BOSI, 2003, p. 51).

Segundo Perrone-Moisés: “Sérgio não é uma ‘criança sem lar’, nem o Ateneu é um ‘asilo da miséria’, e a própria personagem sabe disso, ao mesmo tempo que se compraz nesse imaginário de auto-compadecimento” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 21). A autora parece mais inclinada a concordar com Schwarz do que com Bosi, ou seja, Sérgio não é tão ingênuo, ele sabia que estava em uma posição visualizadora confortável. Interessante, ainda, é analisar a questão da origem de Sérgio, ele não é uma criança sem família, cujos pais passam por dificuldades

financeiras, ele não foi abandonado como outras crianças do Ateneu. Em nenhum momento ele é humilhado por estar com as mensalidades do colégio atrasadas, como acontece com outros, ou não tem para onde ir nas férias (a não ser quando seus pais vão para Europa para tratar a doença de seu pai, quando o próprio Aristarco e a sua esposa Ema acolhem o menino, no último capítulo do livro). Sérgio sofre porque as coisas não são exatamente como ele queria que fossem, porque seus ideais de cavalaria foram frustrados, porque as fantasias de menino tiveram de ser substituídas pela vida real dos estudos, do confinamento, dos conflitos gerados pela convivência, e talvez porque um instinto de justiça o fizesse repudiar as atitudes preconceituosas e oportunistas do diretor e de alguns professores. A dor descrita pelo adulto nas memórias de sua infância era a de uma criança sensível e sonhadora que se vê diante do mundo real, sem a proteção dos pais, entediada e demasiado humana:

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 o Rabelo descrevera horrorizado, com as meias frases de mistério, suscitando temores indefinidos, recomendando energia, como se coleguismo fosse hostilidade? [ . . . ] Inutilmente buscara reconhecer no rosto dos rapazes o nobre aspecto da solenidade dos prêmios, dando-me ideia da legião dos soldados do trabalho, que fraternizavam no empenho comum, unidos pelo coração e pela vantagem do coletivo esforço (POMPÉIA, 2005, p. 75).

Na análise do ensaio de Bosi, podemos perceber, ainda, que ele não faz a crítica apenas à obra como se supõe que um crítico literário fará, não há o distanciamento, mas uma espécie de identificação que o leva a criticar o sistema educacional da época, tomando como verdade o que é “relatado” pelo narrador/memorialista, ou seja, fantasia e realidade se misturam em uma análise que, essencialmente, deveria ser da obra de arte. Por exemplo: “Neste romance pedagógico, ou de terror, cada momento narrado esconde um risco eminente ou recorrente.”(p. 57). “A escola desvia o olhar que desejaria conhecer o mundo, talvez amá-lo. A criança engodada, tudo recebe sem defesa [ . . . ].” (p. 61). Há um capítulo, inclusive, intitulado: “Educação como propaganda”, em que é possível perceber o envolvimento do crítico com o narrador/personagem, ele se mostra quase solidário com Sérgio/Pompéia. Schwarz, por sua vez, faz uma análise totalmente racional, toma a essência da obra, exclusivamente o texto escrito por Pompéia, o mundo criado por ele, sem interferência do mundo concreto.

A única interioridade que se apresenta em *O Ateneu* é a de Sérgio, tudo é exposto segundo a sua perspectiva, ele descreve como se vê, como vê os outros, como os outros o vêem, a isso Bosi chama fenomenologia do olhar, o momento em que Sérgio se coloca na posição de ser visto, percebido, quando os olhares estão voltados para ele e, também, quando ele se percebe no outro, como o próprio narrador comenta sobre um sonho confuso que teve: “Eu era o Franco” (p.76). Franco é o fraco, o que será morto ou derrotado, na ciência determinista sobrevivem os mais fortes, e, segundo Bosi, quando Sérgio se coloca no lugar do colega, quando ele se sente o Franco, é quando ele se sente mais fraco, mais vulnerável.

Schwarz, por sua vez, vai mais longe na noção de “ser o outro”, para ele Sérgio também é Aristarco, que só é descrito em sua exterioridade:

O estilo pessoal de Aristarco e o estilo do livro, que dá conta de sua pessoa, são uma e a mesma coisa. Aristarco é o produto, cristalizado em figura humana, de um estilo que tematizou seu próprio modo de ser. A interioridade de Sérgio, narrador do romance, prova ser semelhante à do diretor, o grande escarnecido de *O Atheneu*. Aristarco é a condição humana implicada no romance, onívora, que devora seu próprio narrador. É somente neste ponto, engolindo-se, que *O Atheneu*, revela seu sentido pleno; fechado sobre si mesmo dá sua própria interpretação (SCHWARZ, 1960, p. 30).

Interessante imagem de Schwarz quando se refere ao Ateneu engolindo-se. Personagens, narrador e a própria escola destruídos pelas próprias imagens confundidas umas nas outras “eu era o Franco” “o Franco era eu”, pela corrupção, pela sociedade, pelo sistema, e por fim, pelo fogo.

Sérgio de fato percebe-se em Franco, o fraco, quando ele sofre, quando está triste, se sentindo desamparado, Bosi percebe isto e, aparentemente, se sensibiliza com o personagem/narrador, que considera vítima do sistema educacional vigente, como no episódio dos cacos de vidro semeados no fundo da piscina:

Agora, a massa turva da água, que já propiciara formas perversas de contato, oculta instrumentos de morte. Cumpre-se o ciclo de violência que é a vida adulta aos olhos do narrador-memorialista. A calada cumplicidade de Sérgio, o remorso impotente que o rói durante uma noite de febre, as preces veleitárias na capela, tudo configura o seu itinerário por aquele círculo de angústia e transgressão a que o internato o lançara (BOSI, 2003, p. 56).

Bosi percebe como culpado o internato, não Sérgio ou Franco, ou Sérgio/Franco, a responsabilidade pela transgressão e pela angústia do menino é única e exclusiva do meio em que ele está inserido, para Bosi, ao que parece, o menino não possuía livre-arbítrio. Esta visão que

identifica Sérgio com Franco (apenas) limita a complexidade do personagem, Sérgio não é só Franco, fraco, pobre e triste.

Já Schwarz não se sensibiliza facilmente com o narrador, percebe na narrativa e no destaque à figura do diretor a aproximação íntima entre Sérgio e Aristarco, isto é, o diretor toma conta do romance, a sua figura é tão importante, tão destacada e descrita com tanto ímpeto em sua exterioridade que se torna fundamental para uma análise interna do próprio narrador, de sua obsessão pela figura autoritária, ambiciosa e ao mesmo tempo envolvente de Aristarco. Então: “O Diretor, pode-se dizer, é a visualização do tom do livro, que é, por sua vez, o tom da vida interior de Sérgio” (SCHWARZ, 1960, p. 29-30).

Sérgio também é Aristarco, ele é, na verdade, todos aqueles que descreve sob a sua perspectiva, seu olhar, seus sentidos e percepções, ele representa todos os personagens que compõem e os modifica conforme seus próprios sentimentos e bagagem moral e cultural. Sendo assim, Sérgio não é só Franco, fraco, vulnerável, vítima, ele também é Aristarco e outros (e todos) que representa a seu modo. Aí reside uma das maiores diferenças entre a análise de Bosi e Schwarz, a questão da identificação, para Bosi, Sérgio se aproxima de Franco, para Schwarz, de Aristarco.

Outra diferença reside no papel de Aristarco enquanto personagem da obra. Para Bosi, Aristarco é o personagem que simboliza o mal, a publicidade enganadora, a cobiça, que enfim, instala o terror: “Se o olhar de Sérgio se mostra, desde o primeiro dia de aula, viperino, o olhar de Aristarco, que paira em toda parte, mesmo quando materialmente ausente, é mola de um terror coletivo” (BOSI, 2003, p. 64-65). O diretor do Ateneu é a personificação do mal, do medo das crianças, do inferno que representava a vida no internato. De qualquer forma, a figura de Aristarco não parece central ao olhar de Bosi, Sanches, por exemplo, o aluno que tenta seduzir Sérgio, tem o nome tão citado no ensaio quanto o diretor do Ateneu, Ema também figura como personagem de relevância acentuada, fato que, para quem lê o ensaio de Schwarz causa estranhamento, pois, para esse último, Aristarco é a figura máxima do romance de Pompéia, “Aristarco devora seu próprio autor”, ele é o *tom do romance* na análise de Schwarz.

O ensaio de Roberto Schwarz, talvez por ser anterior ao de Bosi, parece ter uma visão mais original sobre a obra de Pompéia. O ensaio de Bosi apresenta maior volume de dados e uma análise diversificada da obra e do autor Raul Pompéia. O título: “O Ateneu, opacidade e destruição” apresenta inúmeras possibilidades de interpretação, pois tudo no romance *O Ateneu* é

opaco: a água turva da piscina, a relação de Sérgio com os colegas, o comportamento de Ema, entre outras coisas. Sobre esta opacidade, Bosi afirma: “Enfim, o imaginário concebe o mal como opacidade absoluta, e contra o pecado sem remissão dos corpos sem luz atea os fogos do apocalipse” (BOSI, 2003, p. 86).

O que não é opacidade é destruição: destruição de ilusões, de esperanças, da infância, do amor, da pureza, da possibilidade de amizade sem interesse, enfim, é uma sucessão de decepções que vão destruindo a representação de mundo de um Sérgio menino e construindo a do Sérgio adulto.

Escrito mais de vinte anos antes do texto de Bosi, “O Atheneu” de Schwarz, publicado em 1960, não apresenta a preocupação com o biografismo do autor da obra analisada. Nesse sentido, Bosi não parece ter tido a preocupação de examinar o ensaio já publicado de Schwarz, tanto é que, de forma quase reacionária, relaciona o personagem/narrador ao personagem mais fraco do romance, Franco, o menino boicotado no internato: não há sequer uma resposta a Schwarz que relaciona o mesmo personagem/narrador a Aristarco.

Bosi se mostra preso ao texto de Pompéia, desmembra parte a parte, analisa, faz reflexões de cunho moral, mas evita um parecer sobre a obra como um todo, quando tenta, faz de forma evasiva, distante, como quando propõe a discussão sobre “O Ateneu e a conversão do naturalismo” em que discute modernidade e arte sem, contudo, demonstrar onde se situa *O Ateneu* naquela discussão. Já os limites do ensaio de Schwarz encontram-se bem demarcados, ele analisa a obra como um todo, faz apenas uma citação que diz respeito à entrada de Sérgio menino no Ateneu, quando seu pai diz “Vais encontrar o mundo...” e o pensamento do menino na sequência, a partir daí o crítico Schwarz faz sua análise concentrando-se no tom do livro, os desmascaramentos sucessivos e a figura “onívora” do diretor Aristarco.

### **3.4 Schwarz “Discutindo com Alfredo Bosi”**

Diferenças entre Schwarz e Bosi não são novas e já foram analisadas pelo próprio Schwarz em ensaio chamado “Discutindo com Alfredo Bosi” publicado em 1999 na obra *Sequências Brasileiras*, o texto é uma reação à *Dialética da Colonização* publicado por Bosi em

1992, livro que aborda diversos assuntos relacionados ao processo de colonização. O posicionamento de Bosi causou em Schwarz, segundo ele mesmo, um “discreto escândalo”.

O ponto principal de divergência entre Schwarz e Bosi, representado no ensaio, é o comprometimento do crítico Alfredo Bosi com o cristianismo, mais propriamente com a religião católica: “Com efeito, o crítico não é católico para uso apenas particular, mas também nas concepções e na escrita, o que traz uma nota inesperada ao debate, habitualmente agnóstico” (SCHWARZ, 1999, p. 61).

Boa parte do ensaio baseia-se na análise do quanto um crítico pode estar comprometido com uma determinada ideologia, seja ela política, religiosa ou qualquer outra, no caso de Bosi, religiosa. Schwarz vai tecendo sua crítica: “[. . .] o catolicismo de Bosi concentra-se na identificação, aprovação ou reprovação de atitudes, mais que na aventura objetiva a que estas se arriscam no interior da figuração artística.” (p. 62). Logo depois: “[. . .] observe-se também aqui o peso que teve na definição e dramatização do problema a religiosidade do crítico, para quem o universalismo cristão é uma perspectiva real, de todos os momentos.” (p. 63).

Não cabe aqui uma análise de contraponto entre a obra *Dialética da Colonização* de Bosi e a crítica de Schwarz, mas a evidente divergência entre os dois críticos, fato que pode, em parte, justificar as diferenças já analisadas anteriormente entre os ensaios “O Atheneu” (SCHWARZ, 1960) e “O Ateneu, opacidade e destruição” (BOSI, 1988). Por exemplo, na página 65 de “Discutindo com Bosi”, Schwarz afirma:

Já na variante acrescentada por *Dialética da Colonização*, o pólo do progresso se prende a uma categoria de difícil definição, ora religiosa, ora jurídica, ora científica, mas sempre moral: é o *universalismo dos intuitos* – uma sublimação da igualdade e fraternidade cristã entre os homens – que irá se chocar contra a organização iníqua da economia.

A moralidade percebida por Schwarz, o juízo moral que Bosi utiliza em *Dialética da Colonização* é um traço constante em seu ensaio sobre *O Atheneu* e que já foi exposto acima. Outra característica, já citada, de “O Ateneu, opacidade e destruição” diz respeito à crítica a obra de Raul Pompéia e ao mesmo tempo a sociedade, representada pelo sistema escolar da época, quando, aparentemente, Bosi mistura fantasia e realidade em sua análise. Schwarz percebe isso também na *Dialética da Colonização*: “[. . .] e se movimenta entre erudição, crônica de coisas

vistas e ouvidas, análise, convicções, decepções, perspectivas etc., sob o signo de aspirações contemporâneas” (p. 72).

Schwarz aprofunda a questão da diversidade com que Bosi aborda um tema, indo e voltando no tempo, porém com uma perspectiva contemporânea:

[. . .] a conjugação de estética, religião, moral e política, operada por Bosi num movimento em que resistência e desdiferenciação ou redução não se distinguem, atende por sua vez a aspiração moderna e até vanguardista de ignorar a separação entre arte e vida e de deixar para trás, verdade que sob dominante estética, aquelas separações clássicas da ordem burguesa. (SCHWARZ, 1999, p. 73).

A remissão a este ensaio de Schwarz tem em vista demonstrar que os contrapontos acerca dos ensaios possuem fundamento, e que algumas características dos textos críticos de Bosi já haviam sido percebidos e analisados, antes deste estudo, pelo próprio Schwarz (demonstrando a diferença das percepções entre os dois). Para um pesquisador, os dois ensaios possuem relevância crítica e científica e trazem dados que contribuem com os estudos sobre o texto de Pompéia, no entanto, as diferenças evidenciadas precisam ser discutidas para que seja possível um maior refinamento e a convicção de uma análise relevante da obra *O Ateneu*.

#### 4 O ATENEU SOB OUTRAS PERSPECTIVAS

Após o estudo sobre as percepções de Bosi e Schwarz acerca da obra *O Ateneu*, procedi a outras leituras acerca do assunto, assim como da biografia de Pompéia. Pretendo ampliar a discussão através de outros trabalhos importantes, bem como propor as bases para a análise das referências literárias, de leituras e livros presentes na obra.

Um dos trabalhos a nortear este estudo, assim como o de Bosi e o de Schwarz, é o de José Antonio Pasta Júnior, cuja tese, sob orientação de Alfredo Bosi, foi defendida em 1991 com o título *Pompéia (a metafísica ruinosa d'O Ateneu)*. O texto, curiosamente, em muitos momentos, contrapõe a ideia de opacidade, Pasta defende o excesso de nitidez na obra pompeiana, mas ele trabalha com a ideia de que é justamente o excesso de nitidez que gera o mistério, é esta luz excessiva que ofusca (p. 15): “O Ateneu resolve-se em Revelação” (p. 7); “[. . .] é pelo excesso de nitidez, pelo paroxismo da evidência que se gera aqui o mistério” (p. 15); “O excesso incomportável de sentido, seu paroxismo, precipita-se no seu contrário” (p. 15); “Realizado na evidência e pela evidência, o mistério oculta-se do modo mais inextrincável possível – esconde-se no seu contrário” (p. 17).

Se por um lado Pasta defende a evidência e a nitidez presentes na obra e nos leva a relê-la sob tal perspectiva, logo ele apresenta o outro lado desta faceta: “[. . .] o excesso de nitidez passa no seu contrário” (p. 18). Sendo assim, a luz excessiva, ofusca.

Realmente há um excesso de nitidez que confunde, embora as evidências estejam ali, parece que não é bem aquilo, que o óbvio não é óbvio, que as interpretações estão equivocadas, enfim o leitor necessita do mistério, é o motivo que o leva a avançar na leitura de um texto, cuja abertura inspira o mistério “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” (POMPÉIA, 2005, p. 39), mas depois “a luta” vai se evidenciando no dia a dia do menino no colégio. A nitidez contrasta com o mistério, reside aí o estranhamento quando Pasta insiste na “luz excessiva” presente no texto de Pompéia, quando o próprio Bosi só percebia a opacidade (o mistério, a sombra e o ofuscamento). Para entender melhor, podemos fazer uma relação com os romances policiais em que o verdadeiro assassino nunca é o suspeito mais óbvio, é por esta surpresa que o leitor espera, não que o assassino seja aquele que ele suspeita desde o início da leitura, se fosse assim não haveria mistério. Pois Pompéia escancara este mistério de tal forma que não o percebemos justamente pela evidência.

A relação com a opacidade percebida por Bosi, o qual Pasta refere algumas poucas vezes em seu texto, se dá porque Bosi percebe a transparência e a opacidade dos ambientes descritos: o lago do jardim na infância de Sérgio, com seus peixinhos coloridos, em comparação a piscina da escola, de uma espessura pegajosa. Mas transparência para Bosi, nada tem a ver com nitidez. A opacidade pode ser do meio (dos ambientes) ou do próprio texto (na linguagem e no comportamento das personagens), mas a transparência está ligada a vida pregressa do jovem Sérgio, antes de seu ingresso no Ateneu, quando ainda vivia no seio materno, aqueles eram tempos de transparência (só no final d’*O Ateneu* quando Sérgio, convalescente, é cuidado por Ema, que esta imagem de transparência se refaz). Já a opacidade está em tudo a partir da entrada de Sérgio no colégio:

Na fala inaugural, “o orador representava a nação como um charco de vinte províncias estagnadas na modorra paludosa da mais desgraçada indiferença”. No discurso, o caso do Brasil monárquico figura-se pela matriz imagística da água parada e suja, contida em expressões como “charco”, “estagnada”, “paludosa”, “vasa profunda”, “coágulos de putrefação”, “lama”, “onda grossa”, “pântano das almas”... Sobre a massa limosa, que lembra a piscina enturvada, reina um “tirano de sebo”. Pedro II está para a nação como Aristarco para o colégio. Não entro aqui na questão de saber se Aristarco foi inspirado no Barão de Macahubas, ou se é um composto livre de ambos, ou ainda se é arquétipo da autoridade repelida. O que importa e descobrir na metaforização do poder uma crítica radical e uma pulsão de revolta que tem ganas de incendiar, pela virulência da palavra, a polis do inexprimível (BOSI, 1988, p. 70).

Bosi percebe que *O Ateneu* transita entre a transparência da ingenuidade infantil e a opacidade das perversões no ambiente escolar (e de sua possível metaforização da sociedade e do poder imperial), mas conforme já afirmei a “transparência” não é sinônimo de “nitidez”, ao menos não como Pasta descreve nitidez. Embora seja no excesso de nitidez que se dê “o contrário”, segundo Pasta, o ofuscamento resulta (ou pode resultar) em opacidade. Já a transparência percebida por Bosi não leva, em hipótese alguma à opacidade.

É natural que tendo ido até certo ponto de seus estudos acerca d’*O Ateneu*, Bosi tenha deixado que seus “discípulos/orientandos” aprimorassem esta percepção o que teria levado Pasta a ir adiante na abordagem, não chegando a contradizer seu orientador (embora ele prefira falar em ofuscamento e não em opacidade), mas percebendo e escrevendo sobre algo que “antecederia” a opacidade percebida por Bosi e ignorando o “conceito” de transparência.

É esta perspectiva da evidência que resulta em mistério e do temor do leitor de se ver diante da mais absoluta verdade do personagem e conseqüentemente não ser surpreendido que

fará com que este leitor comece “a desconfiar do excesso daquela evidência” (PASTA JÚNIOR, 1991, p. 18).

O texto de Pasta acerca da construção d’*O Ateneu* traz, como complemento ao conceito de nitidez, a ideia de exagero. Talvez em função do radicalismo jacobino, das tentativas de exprimir o inexprimível, enfim, Pompéia alimentava em seu texto a ênfase, o exagero e os extremos:

Como queria Pompéia, o leitor, por seu lado, também deve ficar “maravilhado e exausto”, pois, se não é que anda sobre brasas, não encontra propriamente ponto de apoio nesse livro que praticamente só conhece os cumes, e cuja leitura é uma carreira de saltos entre um píncaro e outro, a vertigem incluída. Construído como um momento extremo, e feito só de momentos extremos, ele se joga inteiro em cada passagem, em que ele todo igualmente se põe e se perde (PASTA JÚNIOR, 1991, p. 85).

O exagero servia ao escritor justamente para lançar uma luz intensa ao seu texto de forma a torná-lo excessivamente evidente, através da extrapolação, do limite da descrição e do “paroxismo” (palavra que Pasta utiliza exaustivamente em toda sua tese). A própria vida de Pompéia foi levada assim, entre o radicalismo militante, o perfeccionismo literário excessivo e a forma peremptória de encarar a vida: não esqueçamos que não satisfeito com o suicídio, por exemplo, ele não o fez em qualquer dia, mas em um 25 de dezembro, dia do nascimento de Cristo, nada mais extremo e revelador.

Araripe Júnior também notou que Pompéia em *O Ateneu* mostra-se um “analista feliz, claro, transparente”, entretanto, “no meio de todas essas excelentes qualidades surge um ponto turvo e inquietador” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 152). O crítico Araripe Júnior, contemporâneo de Pompéia, e citado por Pasta, também percebe este paradoxo entre transparência (e Araripe sim, utiliza como sinônimo de nítido, na página 161 da obra já citada ele escreve “E a prova de que a teoria da palavra instrumentada não o prejudicou está na clareza do seu romance, na nitidez da frase e no destaque, não só das figuras, como dos sentimentos que tumultuam naquele livro”) e opacidade/ofuscamento que ele chama de “ponto turvo e inquietador”.

Pasta também observa o perfeccionismo obsessivo de Pompéia na feitura das *Canções sem metro* e que também se manifesta em *O Ateneu*: “O perfeccionismo obsessivo que rege sua feitura está vinculado ao intento de edificar uma obra de tal modo autosuficiente [autossuficiente], plena, completa e fechada em si mesma, que se tornasse irretocável e intangível, acima de toda crise de significado” (PASTA JÚNIOR, 1991, p. 107). O

perfeccionismo tinha como objetivo a construção de uma obra total e para isso Pompéia fez uso do que Pasta Jr. chama de “enciclopedismo hiperconcentrado” (p. 107).

Por fim a metafísica, presente no título da tese como “metafísica ruinosa”: “que se constitui consumindo-se, desde um movimento interno contínuo e universalizado de formação supressiva ou de construção como dissolução” (PASTA JÚNIOR, 1991, p. 114).

A obra de Pompéia é definida por Pasta como potente e colérica, como projeto limite de um homem, em que tudo é extremado, as descrições dos ambientes, das pessoas e o enciclopedismo poético, por fim a “agonia como paixão fundamental” (p. 143).

Outro conceito que Pasta atribui a *O Ateneu* é o de “ideia fixa”:

Seu estatuto de fetiche a coloca, nas letras brasileiras, na mesma família da “muiriquitã” macunaíma (idéia fixa do herói...), da “sonata do absoluto” de Flora, do “Humanitas” de Quicas Borba, da estátua obsessiva de Aristarco, da farda de auferes de Jacobina, do “redemunho” rosianno, uma vasta galeria fetichista que não se pretende aqui esgotar, mas lembrar (PASTA JÚNIOR, 1991, p. 224).

Por fim cabe comentar o interessante título da tese de Pasta Jr., *Raul Pompéia: a metafísica ruinosa d’O Ateneu*, não causaria estranheza se o subtítulo fosse “a metafísica ruidosa” ou ainda “a metafísica ruminosa d’O Ateneu”.

#### **4.1 A testemunha em *O Ateneu***

Diante da sobrecarga de sentido da obra *O Ateneu*, percebida por Pasta Jr. e ilustrada de forma mais compreensível em seu texto do que em outros que talvez também tenham tentado demonstrá-la, vejo-me obrigada a recorrer a outras abordagens que “confortem”, por assim dizer, a angústia emanada do excesso do texto pompeiano, do ofuscamento e perfeição que nos levam a confusão (fruto do excesso de sentido e nitidez que resultam no mistério). O que levava Raul Pompéia a recorrer com tanta frequência aos superlativos, aos extremos? Alguns críticos já disseram que era a tentativa de representar o irrepresentável. Araripe Jr. escreveu sobre “a tentação de exprimir o invisível” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 162) e ainda: “Raul Pompéia é a negação da reticência; o seu pensamento enuncia-se com a precisão de uma estátua grega” (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 162).

O avanço dos estudos críticos literários, nos últimos anos, podem trazer uma nova forma de pensar *O Ateneu*, levando em consideração tudo que foi escrito sobre a obra até o momento, a nitidez/opacidade, a superação de escolas e manifestos, a visada moderna do texto, a desmedida e o sentimento de vingança percebido ao longo de mais de cem anos por críticos como Araripe Jr., Mário de Andrade, Alfredo Bosi, Roberto Schwarz, José Pasta Jr., entre vários outros, podem convergir em pensar *O Ateneu* sob uma perspectiva testemunhal.

#### 4.1.1 A liga suicida

No ensaio “Modernos e enfurecidos: *O Cortiço*, *O Ateneu*, *Os Sertões* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*” (2011), o professor Homero Araújo trabalha a ideia de que essas obras formam o cânone realista e polêmico da Literatura Brasileira, define os autores dessas obras como “liga suicida” por suas características radicais, de denúncia da ordem oligárquica, e, ao mesmo tempo, do mal que essa rebeldia causava neles próprios: Pompéia suicidou-se, Aluísio Azevedo entrou para a carreira diplomática e não conseguiu mais escrever nada de relevante, Euclides da Cunha duelou com um dos maiores atiradores do exército brasileiro (o qual o matou) e Lima Barreto entregou-se à bebida o que, em pouco tempo, causou-lhe a morte.

Há um fio que liga essas obras, as tornam próximas, mas mantendo a originalidade de cada uma:

O ressentimento do jovem Sérgio diante de Aristarco é ressentimento de adulto (Pompéia?) avaliando os sofrimentos da juventude, é o olhar maduro que monta a ratoeira de epifania e desilusão em cujo centro encontra-se o diretor da Escola. Que dizer do ressentimento cientificista e antiautoritário, ressentimento consigo mesmo na condição de quase escrivão oficial do exército durante o massacre de Canudos? Ressentimento contra a civilização técnica que vira máquina de devastação dos sertanejos?

Por fim, o ressentimento amargo e satírico de Lima Barreto, que denuncia a trama de favores e interesses que cerca a ingenuidade patriótica do tolo Policarpo. (ARAÚJO, 2011, p. 123).

Podemos apreender, do trabalho do professor Homero Araújo, que Pompéia fazia parte de uma linhagem literária, havia sintonia entre ele e seus contemporâneos. Aquela era uma época de denúncias, e esses autores estavam mais do que dispostos a isso. Mas como bem lembrou Brito Broca referindo-se a Pompéia: “Impelido à luta, provocando-a, por vezes, não possuía verdadeira fibra de lutador. Era demasiado sensível a menor ofensa, à mínima alfinetada no amor-próprio, de uma sensibilidade exasperada e doentia” (BRITO BROCA, 1956, p. 14). Pompéia, no entanto,

não era o único que tinha dificuldade em lidar com as adversidades, Lima Barreto protestou, através da literatura, contra o poder instituído na época, mas também não conseguiu arcar com as consequências de suas ações, segundo Brito Broca: “O seu tipo de desajustado, vindo postar-se nas esquinas da avenida, sujo e bêbado, refletia os extremos de um não-conformismo já *démodé*. [. . .]. Não viu outra saída para a revolta que o torturava senão o terno roto e na dipsomania à Verlaine [. . .] (BROCA, 2005, p. 43).

Euclides da Cunha passou considerável parte de sua curta vida excursionando por locais ermos, mesmo após o sucesso de *Os Sertões* permanecia interessado em explorar o interior brasileiro, aparentemente desinteressado pela vida familiar, acaba sendo traído por sua esposa. Sentindo-se desonrado, duela com o amante de sua mulher (homem do exército brasileiro) e é morto por ele.

Por fim, foi dramática, segundo Brito Broca (2005) a esterilidade literária de Aluísio Azevedo, diversos depoimentos de escritores e amigos que estiveram com Aluísio depois de sua “deserção” literária dão conta do grande sofrimento do autor, que não conseguiu mais produzir nada que considerasse relevante para publicação e atribuía isso a carreira diplomática que o levou para longe de “sua terra” e do povo que o inspirava a escrever.

Todos esses autores tinham uma tendência suicida, como observou o professor Homero Araújo, eram insatisfeitos, rebeldes, mas não revolucionários, tinham veia combativa, mas não tinham coragem de ir para o campo de batalha e arcar com todas as consequências de uma revolução, eram excelentes contestadores, mas péssimos guerreiros.

Refletindo sobre a “liga suicida” fui levada a reler o texto “Barbárie e representação: o silêncio da testemunha” de autoria de Roberto Vecchi publicado no livro *Fronteiras do Milênio* de organização de Sandra Pesavento. Vecchi (2001), preocupado com a mimese e a representação através da Literatura, traz à luz um interessante debate que diz respeito à experiência, para tal retoma o texto de Benjamin acerca do silêncio da testemunha:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto,

numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987, p. 114).

Vecchi (2001) completa o raciocínio de Benjamin afirmando que do ponto de vista do sujeito, a perda de controle da totalidade dos eventos vividos ou sentidos, provoca uma ferida incicatrizável, uma queda vertiginosa da experiência. Como embasamento o autor cita Auschwitz, em que a memória de uma testemunha, na aporia da capacidade de fazer e comunicar experiência interdiz ao historiador a possibilidade de apreensão do sentido do que efetivamente ocorreu.

Em que medida a Literatura pode representar a realidade através do testemunho é o que pretendemos trabalhar neste capítulo.

A representação da experiência ou o testemunho esteve presente nos autores da “liga suicida”, mais fortemente em Pompéia e Euclides da Cunha, testemunhas de tragédias diferentes. A do jovem Sérgio que é levado pela mão do pai ao internato e que na despedida escuta o seguinte conselho “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.” E em *Os Sertões* o testemunho do próprio Euclides da Cunha, impotente frente à destruição da miserável comunidade de Canudos.

De forma não tão evidente, também podemos perceber a visão científicista e trágica de Aluísio de Azevedo em sua obra maior, *O Cortiço*, onde explorador e explorado são corrompidos pelo meio, no entanto, em Aluísio o que vemos não é o testemunho direto como em Pompéia e Euclides, mas a mimese de forma evidente, a representação social da realidade segundo a perspectiva do autor.

O mesmo se dá com *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, em que o autor não presencia a Revolta da Armada (1893-1894), por exemplo, mas a representa literariamente. Ele não é a testemunha, mas criou um projeto estético de representação da barbárie. Através da memória coletiva daqueles eventos, Lima Barreto criou uma obra de ficção.

Então podemos dizer que em Euclides da Cunha e Raul Pompéia há o relato da experiência vivida pelos seus personagens/narradores/memorialistas, já em Lima Barreto e Aluísio Azevedo nos deparamos com uma imitação da realidade narrada de forma um pouco mais distanciada não como lembrança, confissão e testemunho de um único personagem/narrador.

Podemos supor que o fato de *O Ateneu* ter sido escrito em primeira pessoa acabou por evidenciar o narrador, dando a ele um perfil testemunhal. Já em *Os Sertões* a fronteira entre primeira e terceira pessoa não é clara, e a evidência de que o autor é o próprio narrador o torna diretamente uma testemunha. Quanto a *O Cortiço* e *Triste fim de Policarpo Quaresma* foram escritos em terceira pessoa, representando a realidade com certo distanciamento e dando um ponto de vista coletivo, embora utilizando narradores oniscientes, cheios de juízos e impressões. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o próprio Policarpo, muitas vezes toma para si a palavra (às vezes através de reflexões) desenvolvendo longos trechos em primeira pessoa. De qualquer forma, das obras citadas a única que possui um personagem/narrador que testemunha é *O Ateneu*. Importante ressaltar que o testemunho não é do autor (não inteiramente como em *Os Sertões*), mas de um personagem que poderia ser (infelizmente o excesso de análises do biografismo na obra de Pompéia acabam contaminando uma nova análise crítica) inteiramente ficcional.

Os autores da “liga suicida” são, portanto, testemunhas e ou autores que se utilizam da experiência, seja individual, seja coletiva, para representar o conflito, as tensões ou simplesmente as vivências de seus personagens. Há uma fusão entre ficção e história, embora a representação não seja fiel, ela serve enquanto representação da experiência, do que foi vivenciado pelas testemunhas que não querem ou não podem relatar “o horror” como realmente aconteceu. A representação de conflitos e batalhas não se dá em um campo pacífico, mas em um ambiente de tensões, sendo assim, em alguns casos é necessário recorrer a alegorias, pois a representação do real é indescritível frente à experiência da tragédia humana e dos sentimentos individuais. As sensibilidades das testemunhas são irrepresentáveis, porque a sensação de terror é individual e só pode ser sentida, dificilmente relatada em toda a sua magnitude e complexidade. O uso de metáforas nesses casos de representação do irrepresentável passa a ser fundamental, é através desse tipo de artifício de linguagem que o escritor tenta descrever o que sente ou sentiu nos momentos mais críticos de sua existência.

O crítico Araripe Júnior, contemporâneo de Pompéia, observou que

Descer da região sagrada do Inexprimível, do *sancta sanctorum* da alma eleita, para degradar-se no chocalhar dos guisos desse carnaval chamado verso e na monotonia desse ruído estúpido chamado prosa, eis o que por mais de uma vez o autor d’*O Ateneu* terá pensado, sacudindo as armas de combate para um lado e evadindo-se para o inacessível dos seus sonhos boreais (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 148-149, grifo de autor).

Concentrando esforços, agora, na análise de *O Ateneu*, objeto deste estudo, podemos pensar no seguinte trecho que foi escrito por Vecchi: “O centro da narrativa portanto não é o conteúdo do testemunho, mas o próprio ato de testemunhar e a própria representação, a questão clássica, portanto, da mimese, da relação, mediada ou direta, particular ou universal, entre obra e realidade entre idéia e percepção” (VECCHI, 2001, p.92-93).

#### **4.1.2 *O Ateneu*: uma obra testemunhal**

Pompéia relata, em *O Ateneu*, dois anos da vida de Sérgio. A “coragem para a luta” que seu pai aconselhou é logo percebida pelo menino que sente o internato como se estivesse em um campo de batalha, ele visualiza os massacres, vive os conflitos, mas o conteúdo é menos relevante do que o próprio ato de testemunhar, pois é através de seu testemunho que ele representa, dá a medida do que foi vivenciado. O narrador/testemunha revive o passado através da memória e o autor utiliza a linguagem literária para representar a realidade.

É interessante pensar que Sérgio só está escrevendo sua “Crônica de Saudades” porque ele é um sobrevivente, alguém que resistiu. Alguns sucumbiram, Franco, por exemplo, outros silenciaram. O Ateneu tinha muitos alunos, Sérgio vários colegas, mas só ele testemunha, os outros “combatentes” calam. Provavelmente o trauma não é só de Sérgio, mas é através da representação da sua experiência, de seu testemunho solitário que podemos ter a dimensão do sofrimento vivido por aqueles meninos. Lúcia Miguel-Pereira observa: “Para exprimir êsse sofrimento, Pompéia escolheu uma criança e um colégio, como poderia ter escolhido um recruta e uma caserna, uma mulher e a nova família onde entra pelo casamento” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p. 108).

De qualquer forma a representação não é exata, pois o trauma gera lacunas que são preenchidas pelo autor. Segundo Vecchi: “Estamos deparando com uma questão crucial do nosso fim de século, ou seja, da legitimidade de preencher pelos recursos da arte a impossibilidade de representar e dizer da experiência, sobretudo se essa tem os contornos do horror do extermínio racionalmente executado” (VECCHI, 2001, p. 85). O autor se refere ao fim do século XX, mas é possível aproveitarmos esta citação para nossa análise.

Em *O Ateneu: retórica e paixão* obra organizada por Leyla Perrone-Moisés em comemoração ao centenário de *O Ateneu* (1888-1988) há um capítulo intitulado “Retórica da

guerra” em que Eunice Dutra Galéry apresenta sua pesquisa sobre as metáforas da guerra presentes em *O Ateneu*. Segundo Galéry, às vezes Pompéia utiliza termos de guerra de forma irônica, satírica, outras vezes as usa de forma séria, considerando o Ateneu um campo de guerra. Cita alguns exemplos deste militarismo na obra: “o perseguido passou como um tiro”; “os protestos rangiam como escudos feridos”; “o estalar elástico das bolas, passando como obuses”. A autora também chama a atenção para a noção de vida como luta: “Largamente difundida na época, a noção de vida como luta tornou-se chavão desenvolvido a exaustão pelos poetas românticos, e serve de chave de abertura d’*O Ateneu*” (GALÉRY, 1988, p. 95).

A guerra era evidente para Sérgio, ele passa a ser um “soldado”, embora tente fugir desta condição. Para Galéry: “O Ateneu é organizado como um quartel. Assim, corporificando a metáfora da luta, sucedem-se os termos militares na descrição do colégio. Todo um sistema de hierarquia ali prevalece, tendo no topo o diretor” (GALÉRY, 1988, p. 98). O diretor, portanto, representa a figura de um general, é o comandante supremo. As observações da autora reforçam a representação do Ateneu como um “campo de guerra”, que teriam resultado em vítimas, mas também em resistentes.

Tendo em vista o texto de Galéry, encontrei algumas passagens d’*O Ateneu* que reforçam a perspectiva da autora: “Por amor da regularidade da organização militar, repartiam-se as três centenas de alunos em grupos de trinta, sob o direto comando de um decurião ou vigilante. Os vigilantes eram escolhidos por seleção de aristocracia, asseverava Aristarco” (POMPÉIA, 2005, p. 80). O trecho citado evidencia a organização militar que era imposta por Aristarco ao colégio. O critério de escolha dos vigilantes “por seleção de aristocracia” também demonstra o oportunismo e interesse financeiro do diretor em manter em destaque, e com regalias, os alunos das melhores e mais abastadas famílias. Ainda: “Estes oficiais inferiores da milícia da casa faziam-se tiranetes por delegação da suprema ditadura. [. . .] Regímen siberiano, como se vê, do que resultava que os vigilantes eram altamente conceituados” (p. 81). “Nem todos os dias do militarismo enfeitam-se com a animação dos assaltos e das voltas triunfais; desmoralizava-me o ram-ram estagnado da paz das casernas, o prosaísmo elementar da faxina.” (p. 83).

O incêndio ao final, quando os objetos, os livros e tudo mais que há na escola são incinerados, dá a impressão de que é o único fim possível para uma instituição com características tão opressoras.

[ . . . ] Os garotos vivenciam, nas páginas de Pompéia, injustiças, opressões, violência psicológica, descompasso afetivo e, até mesmo, a morte de um colega, condenado pela família e pela escola por um mal que não nos é dado conhecimento, muito a maneira de um estranho pecado original assumido por degredados filhos de Eva ou de um estranho crime oculto semelhante aquele do qual Kafka nos fala em *O processo*.

A vitória de Raul Pompéia sobre seus sofrimentos da adolescência confundiu-se com a vitória de seu personagem Sérgio quando este teve a oportunidade de presenciar a destruição daquela escola pelas chamas de um inesperado incêndio. Foi o fim que ele desejou, não propriamente para o prédio que abrigara seu personagem, mas para o tipo de vida que ele também fora levado a viver por alguns anos (CAMPOS, 2001, p. 44).

O fogo é o ritual de purificação. As palavras, o texto, seriam suficientes para expressar as vivências se viessem acompanhados de provas e testemunhas. No entanto, destruíram-se os vestígios, sumiram com as vítimas, algozes, outros resistentes e possíveis testemunhas: Ema foge, Bento Alves desaparece, Franco morre, Sanches vira engenheiro de uma estrada de ferro do sul (p. 90) e Barbalho é preso como “gatuno de jóias” (p. 71), de Maurílio, Sérgio sabe que escapou de morrer em um naufrágio na costa brasileira (p.182), dos outros, inclusive de Aristarco não temos mais notícias, mesmo após muitos anos, já que o narrador relata suas vivências já adulto, a única coisa que ele sabe, curiosamente, é por onde andam Sanches e Barbalho (e esses se encontram em locais inacessíveis, os dados sobre o paradeiro dos colegas é absolutamente vago). Sendo assim, só resta Sérgio, apenas sua posição diante dos acontecimentos, ele é a única testemunha, o único autorizado a falar, seu testemunho é singular e insubstituível. Então só temos a perspectiva do personagem/narrador, o seu recorte da história, ninguém mais se pronuncia, e mesmo que, hipoteticamente, alguém resolvesse investigar, para comprovar a existência da “cafua” onde morreu Franco e de outros símbolos de repressão do internato, não haveria como: o fogo engoliu tudo e, aparentemente, todos. A testemunha deixou que fossem destruídas (ou destruiu) todas as provas.

Podemos ressaltar também que o fato de ser uma testemunha, não significa incapacidade de julgar, ou seja, a testemunha pode relatar segundo concepções de julgamento dela mesma, o que ela entende por certo, bom, adequado etc. O testemunho está vinculado a visão, ao que se viu, ouviu, mas as interferências subjetivas ligadas a sensibilidade, temores, questões culturais entre outras, podem alterar o teor do relato.

Aliás, antes que um leitor desavisado considere algum outro personagem o mártir - Aristarco, por exemplo, que perdeu a grande obra de sua vida e, apesar de todos os desmandos e demagogia, dedicou-se de corpo e alma ao colégio - Sérgio decide desmascarar e desmoralizar

todos (até mesmo a adorada Ema que, covardemente, foge), assegurando assim o seu lugar de único e eterno mártir do Ateneu.

Sobre o assunto Paola Ghetti explica que “A singularidade do mártir é então aquela do momento presente, de alguém que deve ser acreditado porque só ele, naquele momento e naquela posição, viveu e atestou algo” (GHETTI, 2010, p. 4).

A fantasia de mártir do Ateneu é inclusive narrada por Sérgio no capítulo 4, quando ele descreve a sua fuga, o seu desinteresse pelos estudos como uma forma de protesto:

Dias depois da terrível nota, voltava eu a figurar com outra má, menos filosoficamente redigida, porém agravada de reincidência. Aristarco não perdoou mais. Houve ainda terceira, quarta, por diante. Cada uma delas doía-me intensamente; contudo não me indignavam. Aquele sofrimento eu o desejava, na humildade devota da minha disposição atual. Chorava à noite, em segredo, no dormitório; mas colhia as lágrimas numa taça, como fazem os mártires das estampas bentas, e oferecia ao céu em remissão aos meus pobres pecados, com as notas más boiando. No recreio, andava só e calado como um monge (p. 101, grifo meu).

Eu gozava o prazer da mortificação, sustendo-me fervoroso durante a reza noturna. Para isso, levava no bolso um punhado de pedrinhas, com que formava no soalho um genuflexório despertador, fitando arregaladamente os olhos, ardidos do sono [. . .]. (p. 101).

Na passagem acima, Sérgio, ao ajoelhar-se sobre as pedras em uma espécie de autoflagelo demonstra o sacrifício em nome de Deus, da crença no poder divino.

Com efeito, não se trata de simulação, mas de considerar que a necessidade de testemunhar parece condição de sobrevivência para o personagem/narrador. O impulso de que o narrador é tomado para contar aos outros a sua experiência de sobrevivente é feita de forma a comprometer o leitor, ou seja, aliciá-lo, convencê-lo em favor da “causa”. Analisando a chamada literatura do trauma, Seligmann-Silva faz a seguinte observação:

A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com "os outros", de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade, de romper com os muros do *Lager*. A narrativa seria a picareta que poderia ajudar a derrubar este muro. A circulação das imagens do campo de concentração que se inscreveram como uma queimadura na memória do sobrevivente, na medida em que são aos poucos traduzidas, *Über-Setzte*, transpostas, para "os outros", permite que o sobrevivente inicie seu trabalho de religamento ao mundo, de reconstrução da sua casa. Narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 3).

Podemos considerar que Sérgio precisava testemunhar, precisava desabafar para continuar seguindo sua vida, como um desejo de renascimento, de superação. Pompéia se utilizou da

narrativa do trauma intuitivamente, já que os estudos sobre o assunto são recentes e foram introduzidos nos estudos psicanalíticos por Freud. Seligmann-Silva (2008) afirma que a narrativa do trauma é composta pela memória do trauma que é individual e outra memória que é socialmente construída e, sendo assim, compartilhada. Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi escreve o seguinte acerca de seu testemunho dos campos de concentração: “[. . .] a história do *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (LEVI, 1990, p. 5).

Analisando o depoimento de Primo Levi podemos então afirmar que Sérgio só consegue testemunhar os acontecimentos vividos no Ateneu porque os observava a certa distância, ou seja, ele vivia naquele meio, mas por sua situação financeira privilegiada e por possuir uma família estruturada (ele não era um menino abandonado ou rejeitado pela família como Franco e outros), ele não “tateou o fundo”. Sobre o distanciamento necessário para o testemunho, Seligmann-Silva observa:

Mas mesmo para ele, membro deste grupo de paradoxais "privilegiados" dentro do inferno, a realidade do campo permaneceu como uma cripta (lembrando da expressão de Nicolas Abraham e Maria Torok, 1995), cripta esta que suas palavras atingiram com força, mas nunca conseguiram quebrar, o que talvez esteja na origem do próprio suicídio de Primo Levi (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 4).

Sérgio não tateou o fundo, tudo ele assistia a certa distância, o que não quer dizer que não se sentisse parte agredida, mas ele não esteve entre os maiores humilhados, entre os perseguidos, sua situação em todo o período em que esteve interno era de medo, mas seus dramas eram pessoais e não públicos como os de outros colegas. É em função dessas circunstâncias que Sérgio testemunha, porque tudo ficou no terreno da sugestão: ele foi seduzido, seduziu, mas não consumou o ato sexual com nenhum colega, ele juntou-se a Franco na vingança dos cacos de vidro na piscina, mas o mergulho dos meninos não aconteceu, ele chega a agredir fisicamente Aristarco, mas é imediatamente perdoado e sente-se culpado por ter ferido “um velho”. Todo o resto é observação, relato de vivências, de coisas vistas e ouvidas. Aquele que tateou o fundo, Franco, não sobreviveu para contar. Outros como Cândido/Cândida foram de tal forma humilhados e expostos publicamente que provavelmente fariam parte do grupo de paralisados pelo trauma, aqueles que voltam mudos “dos campos de concentração”.

Abaixo algumas passagens que evidenciam que o narrador, embora infeliz, conseguia um certo distanciamento a ponto de poder analisar sua situação, ele não estava no nível de Franco que já não questionava mais os motivos para ser constantemente humilhado: “Estava aclimado, mas eu me aclimara pelo desalento, como um encarcerado no seu cárcere” (p. 82). A consciência de Sérgio de sua aclimatação é ainda a de criança, mas perdura em sua percepção de adulto: “Descrente da fraternidade do colégio, cuja personificação representava-me o Barbalho, eu temia o alvoroço do recreio. Conservar-me na sala das lições era uma medida de prudência” (p. 88). Sérgio, conscientemente, prefere observar de longe o cotidiano do colégio, se envolvendo o mínimo possível com os colegas de modo geral: “A incredulidade primeira acabou em meu espírito, reconhecendo o descalabro deste val de lágrimas em que vivemos.” (p.97). O menino passa a considerar a vida um “vale de lágrimas”, parte de uma oração cristã, demonstrando sua infelicidade no colégio: “Acresce que predisponha ao enlevo da tristeza opressa de discípulo mal em que eu jazia” (p.98). “A mais terrível das instituições do Ateneu não era a famosa justiça do arbítrio, não era ainda a *cafua*, asilo das trevas e do soluço, sanção das culpas enormes. Era o *Livro das Notas*.” (p.98, grifos do autor). Sérgio assinala dois símbolos da opressão no Ateneu, a *cafua* (asilo de trevas e soluço) onde mais tarde morrerá Franco, e o Livro de Notas, lido em voz alta, provocando a vergonha e o sofrimento dos alunos menos aplicados ou, simplesmente, com maiores dificuldades de aprendizado.

Sobre a leitura pública do Livro de Notas, Sérgio demonstra ainda o constrangimento pelo qual os alunos passavam no colégio:

E pior é que lavrava o contágio da convicção e surpreendia-se cada um consecutivamente de não haver reparado que era mesmo tão ordinário tal discípulo, tal colega, reforçando-se passivamente o conceito, até consumir-se a obra de vilipêndio quando, por último, o condenado, sem mais uma sugestão de revolta, achava aquilo justo e baixava a cabeça. A opinião é um adversário infernal que conta com a cumplicidade enfim da própria vítima (p. 99).

Mas que motivo nos levaria a considerar *O Ateneu* uma obra testemunhal, como se o colégio fosse uma espécie de prisão, guerra ou campo de concentração? Não é difícil de responder a esta questão. Primeiro as características de um internato (principalmente naquela época) lembram a de uma prisão, as crianças ficavam confinadas a um espaço físico e a maioria delas era internada lá, ou seja, a maioria não tinha opção de escolha. O internato era uma instituição autoritária. Pessoas confinadas por longo tempo em um local, sob constante vigilância

dos dirigentes e submetidos a deveres de obediência impostos por aqueles de maior poder na escala hierárquica, começam a passar por conflitos decorrentes da convivência, de interesses divergentes e do tédio cotidiano. A tudo isso podemos somar as relações de poder que se estabelecem em espaços como esses. Outra consideração é inerente ao próprio romance: uma narrativa em primeira pessoa, contada por um narrador que é também o protagonista de seu próprio relato, tendo como unidade narrativa uma vivência particularmente significativa (SELIGMANN-SILVA, 2005).

Segundo Benelli (2003), o modo de recrutamento varia nas instituições totais. O espectro vai do voluntário, passa pelo semivoluntário, até o involuntário. Como exemplo do recrutamento voluntário temos as instituições religiosas, nas quais os indivíduos ingressam por livre e espontânea vontade. Já o exército representa um tipo de instituição na qual o recrutamento pode ser considerado semivoluntário: os internos são obrigados a servir e têm muitas oportunidades para compreender que esse trabalho é justificável e pode ser exigido em função de seus interesses finais. Por fim, entradas inteiramente involuntárias podem se dar nos casos de internação num hospital psiquiátrico, reclusão na prisão, incorporação forçada à tripulação de um navio. Neste último caso, os internados oferecem maior resistência ao perfil que a equipe dirigente quer lhes impingir. Esta “internação forçada” aconteceu, no *Ateneu*, com Américo, por exemplo, que acaba incendiando o colégio.

Esta instituição autoritária escolar é uma organização formal onde os internos convivem, fazem parte do grupo que compõe a instituição. Ao trajeto que o indivíduo percorre dentro de uma instituição total, Benelli (2003) chama “carreira moral”. É quando se dá formação moral do indivíduo. Esta formação moral do interno é amplamente explorada pelo autor de *O Ateneu*, desde as regras morais expostas em máximas espalhadas por todo o colégio, como no próprio discurso do personagem Aristarco gabando-se de combater a imoralidade em seu educandário:

Ah! meus amigos, concluiu ofegante, não é o espírito que me custa, não é o estudo dos rapazes a minha preocupação... É o caráter! Não é a preguiça o inimigo, é a imoralidade! [ . . . ] Estejam tranqüilos os pais! No *Ateneu* a imoralidade não existe! Velo pela candura das crianças, como se fossem, não digo meus filhos: minhas próprias filhas! O *Ateneu* é um colégio moralizado! [ . . . ] (p. 63).

A permanência em um regime de internato em que as vivências são dolorosas e o sentimento de revolta é constante pode causar uma espécie de deformação na personalidade. O

meio irá transformar aqueles meninos, se pensarmos no argumento determinista. Lembremos do tão comentado microcosmo do Ateneu: “O microcosmo grotesco do colégio, pautado por relações interpessoais frias e por comportamentos desviantes, acaba por sobressair como modelo social arquetípico, condicionando a visão que Sérgio terá da sociedade e deformando sua personalidade” (CAMPOS, 2001, p. 44).

Analisando a questão da homossexualidade n’*O Ateneu*, Campos escreve

Sabe-se que, ao longo da história pública e privada das sociedades ocidentais, existiu, sobretudo após o Renascimento, e existe, no âmago dos sistemas que as compõem, políticas e práticas de "disciplinarisation", "dressement" e "renferment". Tais práticas produzem-se e reproduzem-se, simultaneamente, a fim de assegurar e de legitimar as relações de poder, a lei, e os interditos diversos. Em seu artigo, "Les Anormaux", sempre considerando as sociedades ocidentais, Foucault assinala três grupos distintos, a saber: — o monstro humano (entre outros casos, o hermafrodita), o onanista, e o indivíduo que viola a lei, que deve ser "corrigido". Então, existem técnicas de disciplina e correção, e estas, no que aqui se considera, realizam-se justamente em espaços institucionais eminentemente masculinos — escolas (o internato), oficinas e exército (a marinha). Nesses lugares a disciplina deve ser mantida via técnicas múltiplas — disciplina e poder sobre corpos e sexos (CAMPOS, 2002, p. 112).

Os meninos que estudavam no Ateneu estavam sujeitos a regras e normas inflexíveis, a lei do Ateneu estava estampada em todos os lugares. Aristarco exerce o “poder disciplinar”, se preocupa com a regulação: a vigilância é o governo da espécie humana. A hierarquia é inclemente. O controle moral é exaustivo. Neste contexto opressor as relações de poder se desenvolvem através de coação, acordos duvidosos, muitas tensões e conflitos e pouquíssimos laços de afeto e respeito. O diretor é a representação do despotismo. Quanto a amor, não há menção em *O Ateneu*. O ambiente é perverso, sombrio e entediante.

Observa-se, nas sociedades capitalistas a existência (em diversas instituições) de agentes que estão nesses espaços com o objetivo de Controlar, Vigiar e Punir aqueles que violam, ou seja, aqueles que cometem o dito "delito". Em ambos os romances esses agentes são representados por meio dos inspetores, ou dos vigilantes (alunos escolhidos pelo diretor) no comando: o diretor Aristarco, em *O Ateneu*; e em *Querelle de Brest*, por intermédio dos guardas da marinha, e do "lieutenant" Seblon (CAMPOS, 2002, p. 115-116, grifo do autor).

No Ateneu o poder é exercido por quem tem direito para tal (o diretor e seus vigilantes/protegidos) ou pelos mais fortes fisicamente. Os mais fortes dominam, os mais fracos devem se sujeitar. O “jogo de poder” se consolida onde há domínio e subjugação, o subjogado, o mais fraco, sofrerá todas as agruras do poder formal institucional e do informal, que se cria em

um determinado ambiente, as hierarquias paralelas. Por isso, logo no segundo capítulo d’*O Ateneu*, Rabelo alerta Sérgio: “[. . .] Aquele é o Malheiro, um grande em ginástica [. . .]. Forte como um touro, todos os temem, muitos o cercam, os inspetores não podem com ele; o diretor respeita-o; faz-se vista larga para os seus abusos...” (p. 70). Rabelo segue em seus conselhos:

[. . .] Olhe; um conselho: faça-se forte aqui, faça-se homem. Os fracos perdem-se. Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. [. . .] Os gênios fazem aqui dous sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos. Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores (p. 71).

Mais adiante o próprio Sérgio percebe que os “fortes” é que comandam o Ateneu:

[. . .] Mas, o descuido da fiscalização permitia que as turmas se confundissem e o inspetor de serviço, com a varinha destinada aos retardatários vigiava afastado, de sorte que ficavam expostos os mais fracos aos abusos dos marmanjos que as espadanas d’água acobertavam. Mal tinha eu entrado, senti que duas mãos, no fundo, prendiam-me o tornozelo, o joelho. A um impulso violento caí de costas; a água abafou-me os gritos, cobriu-me a vista. Senti-me arrastado. Num desespero de asfixia, pensei morrer. Sem saber nadar, vi-me abandonado em ponto perigoso; [. . .] (p. 79).

Na página 100 o narrador d’*O Ateneu* chama atenção para os privilégios que alguns colegas gozavam: “Com exceção dos privilegiados, os vigilantes, os amigos do peito, os que dormiam a sombra de uma reputação habilmente arranjada por um justo conchavo de trabalho e cativante doçura, havia para todos uma expectativa de terror antes da leitura das notas. O livro era um mistério” (p. 100).

O livro é um mistério porque as notas não dependem, exclusivamente, do desempenho dos alunos nas aulas, do seu aprendizado, mas de vários fatores objetivos e subjetivos como: se os pais estavam em dia com a mensalidade do colégio, se o aluno gozava da simpatia de determinado professor ou do próprio diretor, se não tinha se indisposto com um vigilante entre diversos outros fatores que poderiam interferir em sua “nota”, por isso a expectativa de terror e o mistério acerca do conteúdo do livro.

Sérgio, na página 102, volta a descrever o abuso dos mais fortes, Sanches, que não o perdoa por não ter cedido as suas investidas sexuais, o persegue: “Na qualidade de vigilante

levava-me brutalmente a espada. Eu tinha as pernas rochas dos golpes; as canelas me incharam” (p. 102).

Franco, refém do repúdio de todos, é uma das maiores vítimas dos fortes:

Passando por ele, os mais enfurecidos deram empurrões, beliscaram-lhe os braços, injuriaram-no. Franco respondia a meia voz, por uma palavrinha porca, repetida rapidamente, e cuspiam-lhes, sujando a todos com o arremesso dos únicos recursos da sua posição.

Até que um grande, mais estouvado, fê-lo cair contra o portal, ferindo a cabeça. A este Franco não respondeu; pôs-se a chorar.

Os inspetores fiscalizavam o serviço do pão, prevenindo espertezas inconvenientes. Escaparam-lhes os maus tratos (p.111-112).

O narrador demonstra na passagem acima a insensibilidade que impera no colégio, Franco sofre diversos tipos de violência e ninguém o defende, os inspetores que deveriam controlar os abusos, estão “distraídos”, oportunamente, com outros afazeres.

Os exemplos de humilhações e maus tratos são inúmeros e, tendo esta tese outro objetivo, considero satisfatória a enumeração feita acima, creio que seja suficiente para compreender a forma como o colégio era percebido pelo personagem/narrador.

O testemunho, portanto, não é dado por quem exerce o poder, mas por aquele que era ou se sentia vítima do sistema (se lutou e sobreviveu podemos chamá-lo de um resistente). O algoz ou o carrasco não serão testemunhas. A testemunha deverá ser o explorado, o subjugado, aquele que sofreu, que foi torturado, mas que sobreviveu.

Seligmann-Silva comenta, ainda, que o testemunho se dá sempre no presente. Na situação testemunhal o tempo passado é tempo presente. Mais especificamente, o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa (Seligmann-Silva, 2008). Muito se falou sobre esse passado narrado no presente em *O Ateneu*: diversos críticos discutiram as pessoas e os tempos verbais utilizados por Pompéia, especialmente Araripe Jr. que essa característica da narrativa de *O Ateneu* chamou de “Coesão de tons”, ou seja, o contraponto de passado e presente, da experiência adulta e infantil, isto seria, também para Schwarz (1960), o fator de unidade da obra.

Emília Amaral na apresentação da obra editada pela Ateliê (2005) chamou o recurso narrativo utilizado por Pompéia de uma mistura entre ação e digressão. Sérgio apresenta-se como um adulto que vai rememorar o passado: “Trata-se de um romance digressivo ou ensaístico, isto é, um romance atravessado por comentários e reflexões sobre o vivido [. . .]” (p. 24), a estudiosa

completa na página 26: “Nela, embora predomine a voz do narrador adulto, vamos reconhecendo momentos em que Sérgio, o menino, mais parece revivido que lembrado. [. . .] Nesse sentido, o narrador e personagem, isto é, o adulto e a criança se confundem.”

É importante considerar que contar a história no ato testemunhal implica recriá-la, pois não há memória que não apresente lacunas, espaços a serem preenchidos, o vazio e o não dito precisam de representação, para que os episódios vividos sejam conectados.

Nos textos produzidos sobre *O Ateneu*, também foi amplamente discutida a tendência de Pompéia em utilizar muitas figuras de linguagem, insistir em representações zoomórficas de praticamente todos os personagens citados na obra, fazer transgressões retóricas, carnavalizar a linguagem, utilizar clichês, e mais uma infinidade de recursos estilísticos. Para Seligmann-Silva (2008) esses recursos são meios para enfrentar a crise do testemunho, a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração.

*O Ateneu* apresenta-se, a cada novo dado, a cada nova leitura, uma obra mais curiosa, as diversas perspectivas que se abrem à análise confundem e, ao mesmo tempo, tudo parece possível, como se Pompéia, provocativamente, nos inserisse em um labirinto narrativo do qual temos dificuldade de sair ou desvendar. É provavelmente a manifestação do que Pasta Jr. chamou de excesso de sentido.

As contradições entre os críticos que analisaram a obra são inúmeras, sendo a mais marcante entre Bosi e Schwarz. O personagem/narrador Sérgio e o autor Pompéia parecem jogar com o leitor e com o crítico. Para o leitor, Sérgio se mostra frágil, vítima, mártir; para o crítico ele pode estar sendo dissimulado, egoísta, invejoso, ou, na melhor das hipóteses: um resistente. Alguns estudiosos notaram que Pompéia possuía conhecimento suficiente para escrever obras superiores a seus contemporâneos, e tudo leva a crer, analisando *O Ateneu*, que foi o que ele fez.

Silvio Romero, citado por Teresa de Almeida, teria afirmado que *O Ateneu* mostra-se superior aos outros romances introdutórios do movimento naturalista entre nós, naquela data de 1888 – *O Cromo* de Horácio de Carvalho, *A Carne* de Júlio Ribeiro e *O Homem* de Aluísio Azevedo, publicado no ano anterior -, pelo fato de Raul Pompéia ser dotado de ampla cultura, conhecedor de autores ingleses, franceses, alemães, além dos clássicos gregos e latinos (1988). Seguindo o raciocínio de Romero, Almeida escreve o seguinte:

Essa erudição que transparece na tessitura do intrigante romance de Pompéia, transformada em matéria ficcional despojada de seu caráter árido e convencional, é um elemento fundamental para a apreensão dos múltiplos significados da obra. Sobretudo se nos voltarmos para o estudo do intertexto n' *O Ateneu*, resultado de alusões, reminiscências voluntárias ou não, citações entre outros recursos que o alimentam em profusão. Elemento quase assustador porque indica ao leitor uma pluralidade de pistas que o podem desencaminhar de forma extrema, mas também desafiante, pois conduz à vertigem dos descobrimentos ao longo dessa narrativa (ALMEIDA, 1988, p. 108).

Não se trata apenas de relatar um testemunho, mas de aproveitá-lo para elaborar um texto complexo, bem armado e amarrado. O que o narrador não lembra ou não pode testemunhar, é preenchido, salvaguardando a essência daquilo que testemunha e imprimindo estilo ao seu fazer artístico, utilizando para isso seus conhecimentos gerais e da arte literária. Muitos estudos foram realizados e muitos textos foram escritos sobre evidências e traços biográficos que ligam o autor a seu personagem, de fato as semelhanças são inúmeras, mas o homem Raul Pompéia não acabou suas vivências com o incêndio do Ateneu ou a saída do Internato Abílio, colégio que teria inspirado o autor a escrever sua grande obra. Pompéia se tornou um homem da política, abolicionista, republicano radical, desenhista, e não parou por aí, investiu seu conhecimento como professor de Mitologia e encerrou sua vida após uma malograda experiência como diretor da Biblioteca Nacional. Utilizou toda essa experiência para escrever *O Ateneu*.

Sempre nesta linha e recuperando o sentido de testemunha como alguém que lembra, podemos desconsiderar que a memória não é a totalidade mimética do passado, mas uma síntese fragmentária, uma colagem de cacos do ocorrido, recolocados em seu lugar – no meio de lacunas, vazios, acréscimos – que exige uma arte, a arte da memória – como já bem sabiam os clássicos para colocar-se em seu tenso diálogo com o esquecimento (que portanto é incindível da memória), não uma tautologia mas uma tradução? Há um problema que é o da legitimidade: na consciência que testemunhar / representar pela memória sempre exige uma reelaboração até que ponto isso pode ocorrer, até que ponto o *auctor* está “autorizado” pelas testemunhas integrais que não testemunharão? Em seu sentido mais amplo estamos problematizando a chamada “literatura (ou arte) de massacres” (ou de guerra, ou de extermínio, ou de repressão, ou de resistência) em seu elo mais íntimo, da relação entre violência e representação, entre barbárie e mimese, como suprir a lacuna da experiência direta e integral? (VECCHI, 2001, p. 85-86).

Esta colagem de fragmentos do passado misturado à ficção foi feita por Pompéia, que por Mário de Andrade foi acusado de deturpar a experiência escolar, por Bosi foi considerado uma vítima do sistema educacional vigente na época e para Schwarz foi, na verdade, a consagração de um artista eloquente. Este deslocamento da experiência infantil relatada por Pompéia e da fantasia necessária à elaboração estética de uma obra literária foi bem percebida por Curvelo ao analisar a discrepância entre as figuras de Aristarco (diretor do Ateneu) e do Barão de Macaúbas, diretor do Colégio Abílio, onde Pompéia efetivamente estudou:

[. . .] não se pode tomar ao pé da letra que o Ateneu seja o mesmo colégio Abílio. Na vida de Raul Pompéia, o diretor Abílio César Borges, barão de Macaúbas, gozou de uma lembrança bem contrária daquele ódio que Aristarco desperta em Sérgio, narrador e protagonista. Em 1891, quando morreu o famoso barão, Pompéia dedicou-lhe verdadeira homenagem. (CURVELO, 1981, p. 3-4)

Para Curvelo (1981) há no romance uma mistura de experiências escolares vividas por Raul Pompéia: uma parte seria referência ao Colégio Abílio e outra ao Colégio Dom Pedro II, onde foi matriculado mais tarde: “O sexto capítulo de *O Ateneu*, quando é fundado o Grêmio Literário Amor ao Saber e a ‘caranguejola’ (a tribuna) entra em ação, tem mais clima intelectual do Colégio Dom Pedro II” (CURVELO, 1981, p. 4). O autor citado se refere ao fato de que Pompéia junto a colegas do Colégio Dom Pedro II também fundou uma agremiação que se chamava “Grêmio Literário Amor ao Progresso”.

Mas não é só isso, há na composição de Aristarco, por exemplo, muito mais do que referências a homens que Pompéia conheceu, há uma construção histórica e simbólica fundamental para conhecermos um traço de Pompéia pouco explorado: seu conhecimento amplo de história e mitologia.

O *Ateneu* não é, exatamente, um romance autobiográfico, é o relato de uma testemunha acrescido de toda experiência de pesquisa do autor. Aristarco, Franco, Ema, Américo, entre outros, representam pontos ocultos da história, da literatura, não necessariamente foram amigos ou conhecidos do autor, foram objetos de pesquisa, foram moldados com método, provavelmente foram exaustivamente planejados. Seligmann-Silva em *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, afirma que “O testemunho não deve ser confundido nem com o gênero autobiográfico nem com a historiografia – ele apresenta uma outra voz, um ‘canto (ou lamento) paralelo’, que se junta a disciplina histórica no seu trabalho de colher os traços do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79).

#### **4.1.3 Sérgio: a testemunha do Ateneu**

O que Sérgio quer com seu testemunho? Além do desabafo, da tentativa de, através do ato de testemunhar, poder recomeçar, também vingar-se, utilizando artifícios retóricos e de denúncia ele expõe sua dor, mas também a sociedade (esse ouriço invertido) e a omissão de todos. Exemplo disto é a forma como escancara a brutalidade com que Franco era tratado:

Perto de mim vi o Franco. Sempre de penitência; em pé, cara contra a parede. Como Silvino dava-lhe as costas, divertia-se a pegar moscas para arrancar a cabeça e ver morrer o bichinho na palma da mão. Perguntei-lhe porque estava de castigo. Sem olhar, de mau modo: ‘Lá sei! disse ele. Porque me mandaram (p. 73).

Os professores já sabiam. À nota do Franco, sempre má, devia seguir-se especial comentário deprimente, que a opinião esperava e ouvia com delícia, fartando-se de desprezar. Nenhum de nós como ele! E o zelo do mestre cada dia retemperava o velho anátema. Não convinha expulsar. Uma coisa destas se aproveita como um *bibelot* do ensino intuitivo, explora-se como a miséria do ilota, para a lição fecunda do asco. A própria indiferença repugnante da **vítima** é útil (p. 74, grifo em itálico do autor, grifo em negrito meu).

Onde meter a máquina dos meus ideais naquele mundo de brutalidade que me intimidava, com os obscuros detalhes e as perspectivas informes escapando a investigação da minha inexperiência? (p. 75).

Sonhei mesmo em regra. Eu era o Franco. [. . .] O pó crescia em nuvens do solo; a massa confusa ouriçava-se de gestos, gestos de galho sem folhas em tormenta agoniada de inverno; sobre a floresta dos braços, gesto mais alto, gesto vencedor, a mão magra do Maurílio, crescida, enorme, preta, torcendo, destorcendo os dedos sôfregos, convulsionados da histeria do quinau... E eu caía, único vencido! E o tropel, de volta, vinha sobre mim, todos sobre mim! sopeavam-me, calcavam-me, pesados, carregando prêmios, prêmios aos cestos! (p. 76).

Conforme Bosi havia percebido, o temor despertou em Sérgio a sensação de ser o outro, neste caso, Franco.

Em contraponto, o temor despertado pelos “fortes” fisicamente: Maurílio e os outros “premiados” da ginástica. Sérgio descreve o medo que tais alunos “fortes” despertam nos “fracos”: “Tudo ameaça os indefesos.” (p. 83)

Sobre a leitura do livro de notas, a humilhação e a pena pelo crime da má nota:

À medida que desenrolava a gazetilha, as ânsias iam serenando. Os vitimados fugiam acobardados de vergonha, oprimidos sob o castigo incalculável de trezentas carinhas de ironia superior ou compaixão de ultraje. Passavam junto de Aristarco ao sair para a tarefa penal de escrita. O diretor, arrepiando uma das cóleras olímpicas que de um momento para o outro sabia fabricar, descarregava com o livro às costas do condenado, agravante de injúria e escárnio à pena de difamação. O desgraçado sumia-se no corredor, cambaleando (p.100).

Ainda sobre as notas, Sérgio observa as reações de Aristarco:

Às vezes enlaçava com dous dedos o menino pela nuca, e o voltava tremente e submisso para o colégio atento, oferecendo-o as bofetadas da opinião: ‘Vejam esta cara!...’  
A criança, lívida, fechava os olhos.  
Em compensação, não havia expressamente punições corporais (p. 100).

Sobre a passagem acima, Amaral observa: “[. . .] após a descrição das reações de Aristarco aos ‘condenados’ do Livro de Notas, que vão da brutalidade explícita à exposição da ‘vítima’ a todo o colégio, sucede-se uma frase de ironia tão brutal quando a corrupção do sistema (não havia expressamente punições corporais)” (AMARAL, 2005, p. 295).

Na páginas 110 e 111, novamente Franco é alvo de humilhações e da ira de Aristarco que lhe aplica nova punição:

“Adianta-te, Franco”, mandou Aristarco.

Com a insensibilidade pétrea que o encorajava para as humilhações, saiu Franco do lugar e de cabeça baixa, como um cão, foi parar no centro da sala. [. . .]

“O porco! Bramia Aristarco. O gradíssimo porco!” [. . .]

Aristarco marcou apenas dez páginas de castigo escrito à noite, e passar de joelhos as horas de recreio, a começar da presente. (p. 110-111)

O testemunho, mesmo que representado literariamente, enfoca o olhar sob determinada perspectiva, a perspectiva do resistente, aquele que descreve os acontecimentos do passado traumático. Para quem jamais havia pensado sobre algo: os vencidos de uma guerra, as minorias (de todos os tipos: étnicas, homossexuais, pessoas com necessidades especiais etc), o relato de um resistente pode ser a única perspectiva válida. Então para alguém que coloca seu filho em um internato pensando, por exemplo, que lá ele adquirirá conhecimento e não pensa em outras questões (o que devia ser absolutamente comum), um testemunho como o de Sérgio abre uma nova perspectiva de ver o internato. A representação da testemunha, se tomada por alguém que não havia pensado sobre determinado assunto, pode ser a única válida. Decorre daí o poder do testemunho.

Mas podemos questionar: afinal Sérgio é vítima ou resistente? Para Bosi, no trabalho já estudado no capítulo 3 (O Ateneu, opacidade e destruição) ele certamente é uma vítima, porque de alguma forma ele foi “ferido” e se identificava com Franco, que acaba morrendo. Já Schwarz, considerando o ato de vingança de Sérgio, talvez optasse pela ideia de resistência. Ora, o narrador d’*O Ateneu* não só visualiza os acontecimentos, ele possui consciência visualizadora, conforme Schwarz havia notado (1981, p. 26), faz juízos críticos, percebe a perversidade, analisa as situações e resiste: à entrega sexual, ao medo, à delinquência e à crueldade. Seligmann-Silva trabalha com a ideia de “sobrevivente”, que se aproxima muito de resistente.

Sérgio relata situações que o levaram ao trauma. Segundo Schwarz: “Muito embora o Sérgio narrador esteja distante de seus primeiros anos, e possa relatá-los, as experiências infantis

duram em seus efeitos, despertam nele uma adesão incompatível com a objetividade” (SCHWARZ, 1981, p. 27). Seligmann-Silva também afirma que no ato testemunhal o tempo passado é tempo presente, a narrativa do trauma se caracteriza por narrar um tempo que não passa (2008). É exatamente o que acontece com o narrador de *O Ateneu*, ele conta sua história como se estivesse revivendo, como se o tempo não houvesse passado. Ainda pensando em Sérgio sob a ótica de Seligmann-Silva (quando analisa Primo Levi), sim, ele foi um privilegiado dentro do inferno, e foi isso que o tornou capaz de escrever sobre o assunto, os outros perderam a capacidade de falar, pois o trauma é mais profundo em que foi vítima.

#### 4.1.4 O testemunho na Literatura

Até o momento trabalhamos com a ideia do testemunho n’*O Ateneu* sob o enfoque geral de testemunho. Para finalizar esta parte do estudo faz-se necessário explorar alguns textos, especialmente os de Márcio Seligmann-Silva acerca do testemunho em obras literárias.

Em artigo de 2009 intitulado “Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional”, Seligmann-Silva analisa a obra de Guimarães Rosa sob a perspectiva testemunhal e confessional, ele começa abordando os estudos de Foucault sobre o ato confessional e então acrescenta:

Mas existe também outro dispositivo, próximo ao de confissão mas distinto, o de *testemunho*, que Foucault não explora ou subsume aquele. Para entendermos a complexidade das manifestações simbólicas que se estruturam a partir da elocução do eu e nos aproximarmos do modelo de verdade calcado no *segredo* dos indivíduos, o conceito de testemunho é no mínimo tão importante quanto o de confissão. Na cena do tribunal – que de certa forma é o local paradigmático da confissão – ouvimos também os testemunhos daqueles que viram o ato que está sob a lupa do julgamento. Em resumo, o réu confessa, as testemunhas testemunham [. . .]. É verdade que apesar de testemunho e confissão serem distintos podemos dizer que no ato de confissão encontramos também testemunhos e não se pode descartar a possibilidade de em meio a um testemunho brotar uma confissão (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 2, grifos do autor).

Na obra *O Ateneu* vamos perceber que, enquanto testemunha, Sérgio também confessa: foi cúmplice de Franco no episódio dos cacos de vidro no fundo da piscina, se vingou de Rômulo recolhendo a corda de lençóis com que o colega tinha descido do prédio para o pátio e deixa o colega passar a noite na chuva, também seu interesse “efeminado” por Bento Alves, entre outras confissões.

No artigo já citado de Seligmann-Silva ele comenta acerca da obra *Grande Sertão: Veredas*

[. . .] O ponto de vista subjetivo, do narrador em primeira pessoa, que apresenta por um lado o que *viu* e, por outro, o que *viveu*, suas emoções e sofrimentos é apresentado de modo exemplar por Rosa [. . .]. O romance contém tanto elementos confessionais, como também o testemunho em suas duas faces: a de testemunho ocular, *testis*, e a de testemunho como tentativa de apresentação do inapresentável, *superstes*. O senhor a quem ele se dirige é uma construção complexa e essencial na situação testemunhal e confessional. Trata-se de um “outro” a quem ele se dirige. Este outro vai tornar-se testemunha secundária da história. [. . .] A catarse testemunhal é *passagem* para o outro de um mal que o que testemunha carrega dentro de si. Para se fazer o trabalho do trauma exige-se uma espécie de trabalho de luto da experiência sofrida: um enterro ritual do passado que muitas vezes inclui mortos, como é o caso da narrativa de Riobaldo, com sua longa vida de jagunço sendo desafiada diante do “senhor” e que também porta o luto pela morte de Diadorim (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 3, grifos do autor).

Transporia, sem receio de erro, os dizeres de Seligmann-Silva sobre *Grande Sertão* para *O Ateneu*. O ponto de vista subjetivo do narrador, Sérgio, narrando em primeira pessoa o que viu e o que viveu no internato, suas emoções e sofrimentos. O testemunho ocular e a apresentação do inapresentável. Assim como Riobaldo se dirige a um “senhor” é evidente que este senhor é o leitor, é a este leitor que Sérgio se dirige ao testemunhar. Sérgio, assim como Riobaldo carrega um mal dentro de si, a experiência sofrida, exigindo o enterro ritual que sepulte os mortos (no caso de Sérgio, Franco, por exemplo) e o próprio passado.

Seligmann-Silva (2009) afirma que atos literários testemunhais tiveram momento desde o século XVIII, sendo assim Pompéia estaria neste grupo que compôs obras literárias com forte teor testemunhal. O estudioso enumera, ainda, características da obra Roseana que tipificam o testemunho: a construção narrativa no presente (que ele chama de presentificação do passado), passado que não passa, excesso de memória (os traumatizados lembram de tudo), um folhear da vida de traz pra frente, ter vivido algo excepcional. Todas essas características também são aplicáveis à análise testemunhal d’*O Ateneu*. No fim do artigo sobre o testemunho em *Grande Sertão: Veredas*, Seligmann-Silva arremata: “Concluindo, gostaria apenas de lembrar que não existe a possibilidade de se estabelecer uma fronteira entre a ficção e, por outro lado, a confissão e o testemunho. Do mesmo modo, testemunho e confissão também são assombrados pela possibilidade de mentira” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 7).

É, portanto, através do testemunho, aliado ao talento literário, que Pompéia apresenta sua obra. Ele transfigura o que seria experiência, em narrativa, representa uma história de tristeza

vivida por uma criança, dá o seu testemunho e preenche todas as lacunas utilizando poesia, mitologia e história entre outros recursos. Faz isso através da lente privilegiada do personagem/narrador Sérgio.

A gênese do texto literário depende da habilidade de criação e invenção do seu autor, que buscará no imenso acervo, acumulado por suas experiências e vivências, o material que por meio da palavra será convertido em literatura. Daí se pode dizer que por mais ficcional que seja um texto, ele sempre, na sua origem, parte de elementos da realidade do autor, um sujeito histórico que possui uma biografia (CORRÊA, 2009, p. 1).

O personagem/narrador Sérgio foi criado por Pompéia para contar o que viu e viveu durante certo período, contar a história e relatar suas percepções acerca de um colégio interno (como representação de outros da época), além do que sentiu e o que nos interessa nesta tese: suas representações de leituras e livros.

Por fim, podemos notar que aliado ao planejamento metódico já citado, se percebe no texto de Pompéia estilo, erudição e sensibilidade, uma sensibilidade capaz de descrever a vida em sociedade como um “ouriço invertido”. Interessado, ainda, em representar a “realidade que relatava” da forma mais fidedigna possível, Pompéia não se deu por satisfeito apenas com o texto escrito, enveredou pelas artes visuais utilizando seu talento como caricaturista para ilustrar *O Ateneu*.

#### 4.2 As ilustrações em *O Ateneu*

Quando o assunto são as caricaturas de Pompéia podemos perceber que a descrição dos personagens de *O Ateneu* lembram, muito, o fazer do caricaturista que acentua os traços imperfeitos do caricaturado. Segundo Paes (1985, p.51): “[. . .] é a estilização caricatural que faz da *écriture artiste* d’*O Ateneu* um dos momentos mais altos da ficção brasileira, só comparável, no meu entender, à epifania do romance machadiano.” Outro estudioso, Ribeiro, afirma:

Na verdade, Raul Pompéia traz para o campo da linguagem verbal uma técnica de composição visual muito utilizada pelos pasquins do Segundo Império. Periódicos tais como *A Semana Ilustrada*, *Revista Ilustrada*, *Vida Fluminense* e *O Mosquito* eram extremamente irreverentes e satíricos; distinguiam-se pela exploração de caricaturas de autoridades e personalidades de domínio público nas suas páginas. Por causa do tom satírico e irreverente, tais periódicos eram bastante conhecidos e consumidos. Havia, assim, a possibilidade de atrair o público desses periódicos. Uma grande parte das personagens de *O Ateneu* são construídas por meio da caricatura, aparecendo sob o prisma da ironia disfêmica e de sua conseqüente deformação (RIBEIRO, 2007, p. 11).

Outra curiosidade acerca de Pompéia e seu talento para caricatura é a relação de seu sobrenome com o berço da caricatura política, justamente a cidade romana de Pompéia:

Pompéia fornece-nos modelos do que se pode considerar caricatura política. O sentimento dos pompeianos no ano 59 da era cristã, por exemplo, estão registrados nos esboços rabiscados sobre o reboco da parede exterior de uma casa na rua de Mercúrio daquele sítio histórico. [. . .] Um outro *grafito*, encontrado em Pompéia, zomba do combate de gladiadores entre as cidades de Nucéria e Pompéia, que degenerou em violenta rixa generalizada entre os habitantes das duas cidades. Os pompeianos ridicularizaram os nucerianos, que levaram a questão a Nero, o imperador, o qual lhes deu ganho de causa. O povo de Pompéia foi condenado e o castigo, bastante severo, foi a abstenção de todo divertimento teatral por dez anos (FONSECA, 1999, p. 45).

Parece que mesmo o que é involuntário, o sobrenome de Raul Pompéia, o liga à história e ao mito. No entanto, o autor de *Caricatura: a imagem gráfica do humor*, Joaquim Fonseca, não faz nenhuma menção a Raul Pompéia em seu livro. Notamos ainda, no livro de Fonseca, a seguinte imagem:



Figura 1



Figura 2

A imagem da esquerda é o Grafite de Alexamenos (presente no livro de Fonseca), trata-se de uma imagem gravada em gesso que se encontra, hoje, no Museu do Paladino. A imagem representa um animal (burro) crucificado e ao seu lado, à esquerda, um homem que seria “Alexamenos” adorando um burro. Obviamente trata-se de uma caricatura ridicularizando os cristãos, Alexamenos representa o cristão. Segundo Deifelt: “Uma das imagens mais antigas da cruz vem do ano 200 (aproximadamente), encontrada em Roma com o dizer ‘Alexamenos sebete Theon’ (Alexamenos adora Deus). A imagem na cruz, gravada na parede, tem a cabeça de um asno” (DEIFELT, 2008, p. 18).

Já a imagem da direita é um desenho de Raul Pompéia, uma espécie de charge com o título “Agonia e morte do Diário de Campinas”, data de 1881 e foi publicado no jornal *O Boêmio*, trata-se de uma crítica de Pompéia aos proprietários do jornal *Diário de Campinas* que divulgavam os ideais escravocratas. Segundo Correa: “A reação da imprensa escravocrata foi imediata, acusando o autor da caricatura de blasfêmia e ateísmo, pois ele teria feito uma paródia de cenas da paixão de Cristo” (CORREA, 2010, p. 16).

Embora o desenho de Pompéia não esteja muito nítido na figura (figura 2), podemos notar a semelhança entre as figuras. É possível crer que o desenho romano era conhecido por Pompéia que partiu dele, ou seja, da imagem do asno crucificado para compor uma charge criticando os escravocratas, a maioria cristãos, e a própria Igreja que apoiava ou se omitia quando o assunto era a escravidão no Brasil. Pode ser coincidência, mas não podemos perder de vista que Pompéia, anos mais tarde, se tornou professor de Mitologia da Escola de Belas Artes o que evidencia seu interesse pela área e seu perfil de pesquisador.

Curioso ainda o descuido de Joaquim da Fonseca ao não citar Raul Pompéia (ele cita até Aluísio de Azevedo, contemporâneo de Pompéia), pois o autor cita caricaturistas bem menos relevantes, muitos escritores que também eram ilustradores, alguns deles sem nenhuma notoriedade para as artes visuais ou para a literatura. Esse descuido de Fonseca ou o desinteresse pelos desenhos de Pompéia impediram o que poderia ter sido uma interessante análise acerca da semelhança entre as imagens acima.

Voltando ao estudo das ilustrações em *O Ateneu*, Paes percebe certo descompasso entre imagens e texto:

É o caso do retrato de Ema, esposa de Aristarco, no capítulo IX, cuja parte final focaliza um jantar em casa do diretor para o qual é convidado Sérgio, o narrador-protagonista do romance. O texto

refere então o enlevo de Sérgio com a beleza sensual de Ema, “miragem sedutora de branco (. . .) deslumbrante, o vestuário de neve”. Entretanto, na vinheta, ela se mostra com o tronco cingido num corpete cujo negror desmente a alvura de vestes tão enfatizada no texto. No primeiro encontro de Sérgio com Ema, referido no capítulo I, é que esta aparece descrita vestindo “cetim preto justo sobre as formas, reluzente como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne”. Tal ênfase na sensualidade do cetim é que melhor serve de legenda para a ilustração de Ema, a qual, todavia, só entrará no texto bem mais adiante. O descompasso funciona aqui, portanto, como uma espécie de seta regressiva, a orientar a memória do leitor para o que ficou dito atrás e que se relaciona, de modo tão significativo, quer com a ilustração, quer com o *locus* textual onde ela incide (PAES, 1985, p. 56).

Podemos apreender da citação acima, que havia, por parte de Pompéia, intenção neste descompasso. Era uma forma de fazer o leitor pensar, questionar o texto e a imagem, talvez questionar a própria memória do personagem/narrador. Jogo que Pompéia também fazia com a retórica, ou seja, ele ironiza a retórica dos professores e de alguns alunos, no entanto, tudo leva a crer que Sérgio é um retórico e tanto. Pompéia trabalha com a contradição fazendo com que o leitor duvide, por vezes, das lembranças do narrador. Pereira (1988), analisando um trecho d’*O Ateneu* percebe um grande número de regras de retórica rigorosamente empregadas – às avessas. Conclui afirmando que havia intencionalidade de Pompéia na subversão da retórica, pois é evidente que ao autor de *O Ateneu* não faltavam conhecimentos sobre retórica, tampouco condições de empregá-los adequadamente.

Quanto à questão das ilustrações, também é interessante notar que, em muitas edições da obra, foram suprimidos os desenhos feitos por Pompéia e que constavam nos originais e na edição definitiva d’*O Ateneu*, embora Pompéia tivesse intenção de priorizar o texto, os desenhos são um acréscimo do artista.

Por isso mesmo os desenhos que ilustram a obra: alunos, professores e cenários, em termos objetivos, seriam a rigor dispensáveis à compreensão plástica do romance. Na medida de sua boa qualidade, demonstram o domínio de uma outra técnica artística, funcionam como enriquecimento e como elemento de integração entre as artes e a obra literária (BARROS, 1988, p. 248).

Quanto à integração entre texto e ilustrações em *O Ateneu*, Paes parece discordar acerca da “dispensabilidade” dos desenhos de Pompéia para a compreensão da obra, segundo ele: “Quando o autor de um texto criativo o ilustra de próprio punho, suas ilustrações passam a fazer parte integrante do texto, pelo que suprimi-las ou substituí-las constitui falseamento tão grave quanto o seria o corte de palavras, frases ou trechos inteiros, ou a interpolação de linhas de um outro autor” (PAES, 1985, p. 49).

Paes também percebe o fato de algumas ilustrações trazerem livros e faz uma análise interessante que pode nos servir nos estudos dos livros e referências literárias em *O Ateneu*, segundo o ensaísta, os livros que aparecem em *O Ateneu*, são objetos de sedução: exemplifica lembrando que Sérgio compara Cândido e Tourinho a Francesca e Paolo (*A Divina Comédia*), a utilização que Sanches faz de *Os Lusíadas* para tentar seduzir Sérgio é outro indício, também a aproximação entre Sérgio e Bento Alves na biblioteca do Grêmio Amor ao Saber, e, ainda, as leituras que Sérgio fazia com Egbert, distante dos olhos de todos:

Entre as leituras em comum que ele faz com Egberto, destaca-se a de Paulo e Virgínia, de Bernardin de Sain-Pierre, cujo “idílio todo, instintivo e puro”, eles revivem, numa relação bem diversa das equívocas relações anteriores de Sérgio. E eis o livro de novo presente como o intermediário numa situação, se não de caráter abertamente amoroso, pelo menos de caráter afetivo (PAES, 1985, p. 60).

A estudiosa Leyla Perrone-Moisés também notou esta faceta da sedução através do “uso do livro”, o que chamou de “utilização da cultura para subversão”:

Como Maldoror, Sanches é o corruptor intelectual, que utiliza a cultura para a subversão, que faz uma leitura perversa e demolidora de suas “obras-primas”. Enciclopédico como Lautréamont, Sanches “explica” a Sérgio todas as disciplinas, corrompendo-as todas com suas interpretação, sempre metafórica quanto ao sentido principal que busca, o sentido sexual (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 26-27).

Retomaremos a percepção de Paes e de Perrone-Moisés acerca dos livros no capítulo correspondente às representações sobre livros e leituras em *O Ateneu*. Por enquanto cabe ainda enfatizar que muitos desenhos da obra incluem livros no ambiente retratado: das quarenta e quatro ilustrações, sete delas incluem livros e uma representa o quadro de uma máxima pendurada na parede.

Flávio Quintale Neto, em sua tese “Idéias estéticas e filosóficas nos romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, de Robert Musil”, percebeu que “a predominância de figuras menores, tende, naturalmente, à alusão, uma vez que se identificam poucos detalhes, concentrando-se na primeira impressão, ou sensação produzida no sujeito. Vale lembrar que em toda a obra, há a predominância de representação de pessoas (29) em relação à de objetos (15)” (QUINTALE NETO, 2007, p. 53). Sendo assim, podemos perceber que, das quinze ilustrações relacionadas a objetos, praticamente metade representava livros no ambiente

retratado, demonstrando a presença de tal objeto nas representações, acerca de colégio, que ficaram na memória do narrador/ilustrador.

O primeiro desenho que inclui livro está na página 60, é uma imagem de Aristarco sentado (em uma cadeira rotativa) de costas para um livro aberto que está sob a escrivaninha (o livro financeiro do colégio) como a escondê-lo dos visitantes, ao seu lado direito há uma pilha de quatro livros servindo de apoio para dois vasos (sem flores), esses livros servem como ornamento da sala do diretor.

Na página 72 encontramos a ilustração que representa o quadro da máxima pendurada na parede, a única palavra que é possível ler na imagem é o título “Sabedoria”, o texto da máxima, provavelmente, é o que é dito por Rabelo para Sérgio: “Nenhum mestre é mal para o bom discípulo” (p. 69).

A terceira imagem, que figura na página 85, é de um livro aberto (exclusivamente um livro com as páginas, entreabertas, dando a impressão de movimento), no qual o autor tenta representar, provavelmente, os seus intensos estudos acompanhado por Sanches.

A quarta imagem, em que aparecem livros, também é exclusiva: uma prateleira com doze livros de tamanhos irregulares, mas de encadernação semelhante, com nervuras na lombada (típico da época em que foi escrito *O Ateneu*). Na ilustração também podemos notar a tentativa do ilustrador de demonstrar uma espécie de movimento das obras, algumas parecem caindo (ou apoiadas) sobre as outras e em uma, à esquerda, quase imperceptível, está um dos livros “caído” sobre a prateleira.

A quinta imagem (p. 219) representa dois meninos, no pátio, com um livro aberto: pela ilustração a impressão que temos é que um deles está “deitado de bruços” apoiando os braços em uma das pernas do outro que está sentado: “Eu descansando a cabeça aos joelhos dele, ou ele aos meus”(p. 220). Eles não estão lendo o livro, mas a obra está ali aberta (com as páginas em movimento como a tremular em função do vento).

Na página 231 o desenho apresentado é o que corresponde aos exames, aparece um menino de costas, fazendo o “exame”, escrevendo algo; em uma mesa maior está a banca, três senhores: um deles em pé olhando para um ponto indefinido, outro sentado escrevendo e um terceiro também sentado lendo um pequeno livro. Perto do homem que lê há um outro livro fechado e com a lombada virada para ele, no lado direito da ilustração (perto do homem em pé) há mais quatro livros, três deles em uma pilha (todos com as lombadas viradas para onde estão os

examinadores) e um quarto livro em pé, levemente inclinado sobre os livros da pilha (a lombada deste livro também pode ser visualizada pelos outros membros da mesa).

A sétima ilustração representa Franco na cafua: ele está sentado, aparentemente refletindo sobre algo, enquanto sobre a mesa (ao fundo, do lado esquerdo ao de Franco) é possível notar duas lombadas de dois livros inclinados e apoiados na parede.

A oitava ilustração com livros (que é também a última ilustração de *O Ateneu*) representa o que restou do incêndio no colégio:

“Lá estava; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, vísceras dispersas das lições de anatomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamusco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados...” (p. 284).

Aparecem, nesta última ilustração, diversos livros (é possível contar dez). Alguns aparecem entreabertos, outros fechados, mas todos meio tortos (em função da queima parcial), espalhados pelo chão.

Levando em consideração o número de ilustrações que incluem livros em *O Ateneu*, podemos afirmar que texto e imagem constituem duas formas de comunicação estética nessa obra: a pictórica e a verbal. E elas estão fortemente associadas. A produção das imagens pelo próprio autor é a representação exata da sua percepção sobre o ambiente, sobre o espaço físico em que se desenrolavam as vivências. Por mais perfeita, plasticamente, que fosse a descrição do colégio, por exemplo, a probabilidade que adaptássemos livremente para o nosso contexto, dando colorido e vida nova, seria muito grande. Pompéia impede esta adaptação através de seus desenhos, ele expõe cruamente a plástica visual dos locais, como se dissesse para o leitor: “este é o colégio, desse jeito, como eu desenhei”. Isto impede o leitor de visualizar conforme sua vontade, a imagem está dada e o leitor deverá levá-la em consideração. Sobre isso Quintale Neto observa que “[. . .] o desenho – que também se enquadra como linguagem universal transformase também numa espécie de disciplinador da imaginação, uma vez que reproduz ao leitor aquilo que está sendo descrito ou narrado na forma de texto escrito” (QUINTALE NETO, 2007, p. 53).

Outra observação relevante é o traço autobiográfico da figura do ilustrador, Sérgio encanta-se pela disciplina de Desenho, as passagens um pouco mais “animadas” d’*O Ateneu* dizem respeito, justamente, as aulas da disciplina de Desenho:

“Para a exposição dos desenhos foram retiradas as carteiras da sala de estudo, forradas de metim escuro as paredes e os grandes armários.” Sobre este fundo alfinetaram-se as folhas de Carson, manchadas a lápis pelo sombreado das figuras, das paisagens, pregaram-se nas molduras de friso de ouro os trabalhos reputados dignos desta nobilitação.

Eu fizera o meu sucessozinho no desenho, e a garatuja evoluíra no meu traço, de modo a merecer encômios. A princípio o bosquejo simples, linear, experiência da mão; depois os esbatiplanos, muita figurinha vaga de camponesa, lenço em triângulo pelas costas, rotundas ancas, saias grossas em pregas, sapatões em curva, passei ao desenho das grandes cópias, pedaços de rosto humano, cabeças completas, cabeças de corcel; cheguei a copiar com toda magnificência das sedas, toda a graça forte do movimento, uma cabra de Tibete! (POMPÉIA, 2005, p. 190-191).

O autor preocupa-se em demonstrar que o menino se interessa por arte, pela disciplina de Desenho, portanto o narrador/personagem tinha motivos de sobra para ilustrar sua própria história.

### 4.3 Educação e Cultura em *O Ateneu*

O Brasil do fim do século XIX era bastante precário em termos de Educação e Cultura, as instituições de ensino eram raras e caras e o sistema cultural abrangia alguns poucos teatros e clubes. Apenas a elite tinha acesso aos bens culturais e educacionais.

[. . .] Os tutores e os poucos colégios existentes custavam caro, eram tradicionalmente considerados privilégio dos ricos e, claro, tirariam jovens do campo, da loja ou de qualquer outro local onde estivessem contribuindo para a sobrevivência econômica de suas famílias. Em 1872, para adotarmos uma data intermediária, “em uma população estimada pelo censo em 10 milhões de habitantes, o total de matrículas nas escolas primárias não passava de 150 mil alunos.”

Durante a Monarquia e a República Velha, os filhos de fazendeiros ricos, grandes comerciantes e homens de negócios, dos burocratas do alto escalão e dos profissionais abastados eram educados primeiro em casa, pelos pais ou tutores (em geral, europeus). Quando atingiam a idade adequada, seguiam para o colégio, que em geral encarnava a afirmação da liderança cultural da capital do estado ou da província (NEEDELL, 1993, p. 74-75).

É exatamente como expõe Needell que Pompéia descreve a trajetória de aquisição do conhecimento por Sérgio:

Freqüentara como externo, durante alguns meses, uma escola familiar do Caminho Novo, onde algumas senhoras inglesas, sob a direção do pai, distribuía educação à infância como melhor lhes parecia. [ . . . ] Lecionou-me depois um professor em domicílio. Apesar deste ensaio da vida escolar a que me sujeitou a família, antes da verdadeira provação, eu estava perfeitamente virgem para as sensações novas da nova fase. O internato! (POMPÉIA, 2005, p. 40-41)

Sérgio primeiro frequenta a escola familiar (onde senhoras inglesas lecionam), após um professor lhe dá aulas em casa. É depois desse período de aprendizado que o menino estará preparado para ingressar no Internato. Nas duas primeiras experiências o contato de Sérgio não é institucional. Com Pompéia deu-se algo parecido, os primeiros ensinamentos em casa e depois a experiência no Internato de propriedade do Barão de Macaúbas, o Colégio Abílio e, após, o ensino secundário no regime de externato, no Colégio Pedro II.

É relevante lembrar que o ensino seguia padrões europeus, principalmente do modelo francês de educação, a cultura que se pregava era a européia. Há no *Ateneu* certo escárnio de Pompéia ao construir personagens (principalmente professores e o próprio diretor) que demonstram essa subjugação à cultura e ao ensino europeu.

O personagem Sérgio relembra seus tempos de externato e aulas em casa com carinho, já a entrada e permanência no internato são traumáticas a ponto de serem relatadas, de forma escarnekida, na sua idade adulta. Quanto a Pompéia, são poucos os registros que relatam seus primeiros aprendizados. Nesse sentido, biógrafos afirmam que o escritor e suas irmãs foram alfabetizados pela mãe, dona Rosa Teixeira Pompéia, ainda em Angra dos Reis onde o escritor viveu desde seu nascimento, em 1863, até 1873 quando a família fixa residência no Rio de Janeiro. Ainda em 1873 Raul é matriculado no Colégio Abílio e, após, no Colégio Dom Pedro II, onde concluiu seu ensino secundário.

Pompéia formou-se, ainda, em Direito, percorrendo o caminho que os filhos da elite percorriam: ensino em casa, em internato o ensino primário, ensino secundário no mais importante colégio do Segundo Reinado encerrando com o curso de Direito em Recife (que foi iniciado em São Paulo onde foi reprovado como represália as suas denúncias e ironias contra os professores e a faculdade). Quanto a Sérgio só sabemos que ele chega ao internato e lá fica até o incêndio. Se fez um curso secundário, se estudou Direito ou Medicina, em São Paulo ou Recife, ninguém sabe, mas seu futuro era previsível, provavelmente seguiria os passos dos filhos da elite. O que é possível afirmar é que Pompéia conhecia bem as instituições formais e por isso descreveu-as, de forma ficcional, mas altamente crítica, n' *O Ateneu*.

Em sua obra *Pompéia* concentra-se em uma determinada instituição formal: o internato. Tudo acontece nesse espaço em que professores, direção, colegas e até a estrutura física do colégio são alvos de crítica. Com efeito, o Ateneu é um estabelecimento escolar autoritário. Aristarco é o “homem sanduíche da educação nacional”, é uma acusação de Sérgio, que considera a eloquência publicitária do diretor uma manobra para atrair mais alunos e, conseqüentemente, mais dinheiro e prestígio. O Ateneu é, enfim, calcado em aparências, o diretor vende às famílias um mundo ilusório.

Ao destruir o Ateneu nas chamas de um incêndio, Pompéia estaria destruindo, ao mesmo tempo um modelo de educação. Se o internato era uma miniatura da sociedade, por que não destruir simbolicamente aquele modelo de sociedade que tinha no topo da pirâmide um imperador incorporado em Aristarco e uma princesa Isabel caricaturada em Melica, a filha de Aristarco? (CAMPOS, 2001, p. 50).

Seguindo a linha de raciocínio de Campos, podemos perceber que em passagem do livro, o professor Cláudio (Dr. Cláudio, o único professor ao qual Sérgio se refere como Doutor) já havia afirmado que o “internato é a escola da sociedade”, sendo assim, o que Pompéia destrói não é apenas a propaganda enganosa do homem-cartaz Aristarco e a demagogia e corrupção presentes no colégio, ele destrói a sociedade que o colégio imita. A sociedade afrancesada, as seduções perversas, a corrupção, a passividade, o beneficiamento interesseiro, tudo é incendiado. Aparentemente uma tentativa de dar uma nova chance à sociedade, a possibilidade de recomeço.

Ledo Ivo comenta que “Na verdade, *O Ateneu* nada mais é do que uma implacável máquina pedagógica, que, sob o prestígio da publicidade, se empenha em fazer dinheiro” (IVO, 1963, p. 15). O colégio é símbolo de uma sociedade apoiada em privilégios e na divisão de classes.

O interesse burguês do diretor em vender uma boa imagem do seu colégio - internamente sendo sempre mais simpático aos filhos dos bons pagantes (os que mantinham as mensalidades em dia), e o bajulador professor Venâncio sempre disposto a fazer um discurso exaltando as qualidades de Aristarco, seu chefe - são excelentes exemplos dessa sociedade corrompida e interesseira.

Campos avalia que “[. . .] Num tempo em que a figura de reis e imperadores produzia repulsa nos meios políticos mais exaltados da sociedade brasileira, a associação da imagem de

um diretor de escola à figura do imperador pretendia produzir no leitor um efeito oposto ao da admiração” (CAMPOS, 2001, p. 77).

Embora faça sentido a observação de Campos, talvez haja uma inversão nos fatos, pelo menos em termos de Brasil, pois *O Ateneu* foi publicado em 1888, em 1889 foi proclamada a República, sim, é sinal de que já existia alguma repulsa a figura do imperador, no entanto, sabe-se que no Brasil o povo assistiu passivamente a destituição do imperador, sem sequer entender direito o que ocorria, quem proclamou a república foi o Exército e alguns poucos civis republicanos. Sendo assim, o mais provável é que Pompéia, como republicano que era, tivesse tentado em seu livro construir uma imagem que causasse repulsa, ou seja, Aristarco é tão maquiavélico que causaria raiva nos leitores, e de alguma forma esses leitores perceberiam em Aristarco a figura do imperador Dom Pedro II, transferindo a sua revolta para a pessoa certa.

A verdade é que os eventos que antecederam a proclamação da república foram rápidos, poucas pessoas acreditavam na deposição do Imperador, talvez nem Pompéia acreditasse que abolição e república aconteceriam em épocas tão próximas. Podemos considerar que tendo escrito *O Ateneu* um pouco antes da proclamação da república, Pompéia talvez quisesse, através do personagem Aristarco (e sua representação de poder), conscientizar o povo acerca da personalidade demagógica e vaidosa do imperador (o que Pompéia já havia feito, com menos artifícios retóricos, na novela *As jóias da coroa*). Esta é uma visão oposta a de Campos que acreditava que as pessoas teriam uma representação negativa de Aristarco por repudiarem o Imperador. Acredito que Pompéia tenta, através de Aristarco, desmascarar Dom Pedro II.

Quanto ao ensino no Ateneu, ele era calcado nas disciplinas de humanidades. O currículo incluía: Literatura, História, Latim, Gramática, Geografia e Astronomia. Não há disciplinas que despertem o interesse para a Engenharia ou Ciências, por exemplo. Por isso, a retórica é tão importante na obra: ela representa o discurso, a eloquência necessária a um futuro político ou advogado, motivo pelo qual o Grêmio Literário Amor ao Saber incentivava seus sócios a discutir assuntos gerais (desde que das Ciências Humanas), treinando a capacidade oratória dos alunos.

É possível perceber, nas entrelinhas do romance, que o acesso aos bens culturais no Ateneu eram limitadíssimos. Os alunos só tinham acesso à Biblioteca através do Grêmio Literário, e é preciso ser aceito para se associar ao clube. Fora isso não há possibilidade, a não ser através das aulas, de adquirir conhecimentos culturais. Não há referência a teatros, nem a bailes,

nada. Há referência ao esporte, especialmente à ginástica olímpica, provavelmente em mais uma alusão histórica ao Olimpo.

Não é por acaso que há uma atmosfera de tédio em toda a obra. As possibilidades de distrações dos meninos eram praticamente nulas e, dentro dessa precariedade, eles tentavam se distrair, brincando, brigando ou se pervertendo. Sérgio, que teve a “sorte” de ter seu nome aprovado pela agremiação (Grêmio Literário Amor ao Saber), passava boa parte de seu tempo lendo para combater o tédio.

#### **4.3.1 Os acervos bibliográficos e os leitores do fim do século XIX no Brasil**

As bibliotecas, como conhecemos hoje, eram raras no fim do século XIX, pequenos acervos formavam salas de leitura em escolas e casas de famílias abastadas. O livro era visto mais como objeto de decoração nas casas das ricas famílias e como demonstração (aparente) de conhecimento e poder do que instrumentos reais de informação. Chartier ao analisar a presença de livros nos ambientes retratados no século XVIII observa: “O papel do livro no retrato masculino encontra-se aí deslocado: de atributo estatutário, índice de uma condição ou função, torna-se companheiro de solidão. Na tradição, o livro é decoração e a biblioteca, sinal de um saber ou de um poder” (CHARTIER, 1996, p. 90).

A imprensa começou a atuar no Brasil após 1808 em função da vinda da família real para o Brasil, este fato oportunizou a impressão de jornais e a atuação de intelectuais brasileiros na elaboração de textos jornalísticos e literários. A literatura de folhetim passa a ser divulgada nesta época, caindo rapidamente no gosto do público tendo em vista a curiosidade que tais textos, publicados em capítulos, despertavam.

[. . .] o romance folhetim foi uma febre nacional que impulsionou muitos dos nossos grandes autores a utilizarem esse espaço como forma de publicação de suas obras e projeção dos seus nomes entre o público e a crítica. Sendo o jornal o veículo de comunicação mais acessível na sociedade dos oitocentos, talvez este fosse o caminho mais rápido e fácil para o escritor alcançar notoriedade (SALES, 2007, p. 45).

Os folhetins faziam sucesso entre o público letrado, no entanto, muitos autores além de publicar a obra seriada em jornais também publicavam na íntegra assim que o último capítulo era divulgado pelo jornal, foi assim que aconteceu com *O Ateneu*, por exemplo.

Se os jornais ajudavam a aproximar leitores da literatura, por outro lado, a formação de bibliotecas (ou salas de leitura) estava longe de ser uma prioridade do governo imperial. Entretanto, a biblioteca do rei, mesmo após o retorno da família real para Portugal, havia ficado quase na sua totalidade no Brasil governado por Dom Pedro I. A família real e a nobreza tinham acesso à biblioteca real, mas a plebe precisava utilizar outros meios para ter acesso ao conhecimento veiculado pelos livros.

Os comerciantes portugueses, atentos aos interesses de uma pequena, mas promissora elite leitora, passam a comercializar livros ao mesmo tempo em que vendem diversas outras coisas. Então novos problemas surgem como a questão do direito autoral, pois os impressores interessados neste mercado incipiente e cientes do interesse de leitores brasileiros por obras de escritores portugueses (como, por exemplo, Eça de Queirós e Alexandre Herculano) publicavam essas obras sem nenhum pagamento aos autores portugueses.

A questão dos direitos autorais prolongou-se, ainda, por algumas décadas, recrudescendo no final da década de 1860 e início da década de 1870. Nesta época, tanto autoridades brasileiras quanto portuguesas estavam mais empenhadas em regulamentar os direitos dos autores. [ . . . ] Por esta época, Portugal já possuía convenção sobre a propriedade literária com a Espanha e a França e negociava com a Bélgica (FERREIRA, 2000, p. 4).

A primeira iniciativa relevante de uma biblioteca “acessível” a todos foi a do gabinete real de leitura. Ferreira listou os principais assuntos que figuravam no catálogo da biblioteca em 1858:

#### **GABINETE PORTUGUÊS DE LEITURA – CATÁLOGO DE 1858**

<b>Assunto</b>	<b>Quantidade</b>
Administração (em francês)	17
Administração (em português)	73
Artes e manufaturas	69
Biografias	119
Culto	114
Dicionários	144
Direito Civil	313
Direito Eclesiástico	118
Economia política	176
Educação	105
Filosofia	133
História	924
História Eclesiástica	130
Legislação	130

Literatura	500
Medicina	211
Novelas e romances	1614
Poesia	404
Política	276
Teatro	210
Teologia	210
Variedades	204
Viagens	196
Suplemento	-
Administração	23
História	15
Novelas e romances	19
Total	6.347

(FERREIRA, 2000, p. 7)

Podemos perceber, analisando o quadro acima, que em meados do século XIX o acervo total do gabinete real de leitura era do tamanho de muitos acervos de bibliotecas escolares atuais. Mesmo assim, o que mais se destaca é o número do acervo literário que é apresentado como de 1614 entre romances e novelas (no fim da tabela há um número “19” que não entendi o que significa), 404 de obras poéticas e 500 obras de literatura que devem abranger outros gêneros e 210 obras de teatro (que devem ser textos dramáticos) então temos, de um acervo de 6.347, 2.728 são de obras literárias, por volta de 40% do acervo total.

Sobre a formação de leitores no fim do século XIX Galvão e Batista observam que

A partir da segunda metade do século XIX, começaram a surgir no país, ainda que alguns fossem impressos na Europa, livros de leitura destinados especificamente às séries iniciais de escolarização. Em 1868, Abílio César Borges iniciou a publicação de uma das séries mais editadas no período. Os livros foram considerados inovadores no momento em que foram editados: o *Primeiro Livro*, destinado ao aprendizado inicial da leitura e da escrita, poderia substituir as cartilhas grosseiras ou os materiais manuscritos. Os demais livros da série tinham um caráter enciclopédico, trazendo conteúdos de várias áreas do conhecimento. De cunho mais instrutivo do que moral, os livros de Borges foram aplaudidos pela crítica intelectual da época, sendo reeditados várias vezes, educando gerações de brasileiros (GALVÃO; BATISTA, s.d., não paginado).

Em *O Ateneu*, Sérgio comenta sobre os livros elementares de Aristarco, Pompéia demonstra, na trajetória de seu personagem, o caminho da aquisição do conhecimento pelas crianças da época. Regina Zilbermann (1996) lembra que um dos primeiros livros didáticos a circular no Brasil deve ter sido o *Tesouro dos Meninos*, na mesma época também foi publicado *Leitura para Meninos*, o público eram crianças que estavam aprendendo a ler e assim também

assimilavam padrões morais e estudavam o conteúdo de disciplinas curriculares como geografia, cronologia, história de Portugal e história natural. É possível perceber a sintonia entre a passagem citada abaixo, do artigo de Zilbermann, e as referências às leituras que Sérgio fazia em *O Ateneu*.

Os catálogos de livros vendidos no Brasil da época traziam títulos como:

*Alfabeto para instrução da mocidade; Arte poética* de Horácio, por Cândido Lusitano; *Coleção de cartas para meninos; Compêndio de retórica; Elementos de sintaxe; Gramática latina; Gramática portuguesa; Instrução da retórica; Instrução literária; Retórica* de Gilbert e *Retórica* de Quintiliano. O catálogo de obras que se vendem na loja de Paulo Martim oferece *Leituras juvenis e morais*, voltado provavelmente à formação dos jovens (Catálogo, 1822) (ZILBERMAN, 1996).

Zilberman também observa que “o mercado parecia insatisfatoriamente provido, razão por que durante o século XIX, proliferaram queixas, denunciando o estado deficitário da educação da infância e a ausência de livros didáticos apropriados” (ZILBERMAN, 1996, p. 16).

Os acervos escolares se restringiam a livros didáticos, a alguns livros literários (a maioria de literatura moral ou textos de aventura) e obras de referência como dicionários, enciclopédias e compêndios.

Lajolo e Zilberman (2010), no livro *Literatura Infantil Brasileira: história e histórias*, fizeram um levantamento de livros e autores lidos por crianças e adolescentes e que figuravam nos acervos escolares na segunda metade do século XIX. Seguem as obras citadas pelas autoras: as *Fábulas*, de La Fontaine, editadas entre 1668 e 1694, *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, lançadas postumamente em 1717, e os *Contos da Mamãe Gansa*, cujo título original era *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, que Charles Perrault publicou em 1697. Os contos de fadas de Perrault também foram um grande sucesso. As adaptações de clássicos: *Robinson Crusóé* (1769), de Daniel Defoe e *Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift. São citados também pelas autoras Hans Christian Andersen com *Contos* (1833), Lewis Carroll, com *Alice no país das maravilhas* (1863), Collodi, com *Pinóquio* (1883), e James Barrie, com *Peter Pan* (1911). Também as histórias de aventura cujos principais representantes foram: James Fenimore Cooper, em *O último dos moicanos* (1826), Júlio Verne, nos vários livros publicados a partir de 1863 e Robert Louis Stevenson em *A ilha do tesouro* (1882). Ainda Cônego Von Schmid, em *Os ovos de Páscoa* (1816), a Condessa de Ségur, em *As meninas exemplares* (1857), Louise M. Allcott, em *Mulherzinhas* (1869), Johanna Spiry, em *Heidi* (1881), e Edmond de

Amicis, em *Coração* (1886). As autoras citam, ainda as *Leituras para meninos* (já citada anteriormente) e *As aventuras do Barão de Münchhausen* (1848).

Dos livros disponíveis para leitura na segunda metade do século XIX são os listados acima que foram mencionados por Lajolo e Zilberman. Ao todo há menção a dezenove autores (como Sérgio cita de Júlio Verne vários livros trabalharei com a autoria), das obras citadas três são leitura destinada a meninas e um deles (Peter Pan) foi publicado após *O Ateneu*, sendo assim contaremos com obras que poderiam ter sido lidas por Sérgio, seriam quinze. Sérgio menciona em *O Ateneu* diversas leituras na sua infância, alguns figuram na lista das autoras, sete (quase metade) delas, o que demonstra que era uma criança que aproveitava a oferta literária da época, teve acesso à boa parte dos livros citados e isto se deu, principalmente, em função de seu ingresso no Ateneu e do acesso à biblioteca do colégio.

## 5 OS ESTUDOS DE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Representar é dar significado, compartilhar sentido e práticas, ter idéias e concepções semelhantes, ter unidade de pensamento conforme a situação e as diferentes manifestações. Todos nós temos “reservatórios” de imagens, de percepções e impressões, somos capazes de elaborar diversas combinações entre essas imagens, compondo as mais variadas representações acerca de sujeitos e objetos. Ao modificarmos nossa percepção, ou até nossa opinião sobre algo ou alguém, imediatamente há uma tendência para que outros indivíduos (a coletividade) também modifiquem seu modo de ver as coisas, suas impressões, há uma reação desses indivíduos ao estímulo exterior. As pessoas tendem a influenciarem-se e ajustarem-se reciprocamente.

Por vezes, o conceito de representações sociais torna-se fugidio, instável. Sobre isso França escreve:

[. . .] quando falamos de representação, não falamos de algo claro, objetivo e identificável, mas, ao contrário, de um fenômeno que, na sua dupla natureza (instauração de sentidos, inscrição material), sofre permanentes alterações tanto na sua dimensão simbólica quanto nas suas formas concretas de manifestação (aparição sensível) (FRANÇA, 2004, p.18).

As representações sociais tiveram sua origem nos estudos de Durkheim, que, em 1898, deu início aos estudos sobre “Representações Coletivas”, escrevera Durkheim (1975, p. 38): “As representações que são a trama da vida social originam-se das relações que se estabelecem entre os indivíduos assim combinados ou entre grupos secundários que se intercalam entre o indivíduo e a sociedade total.” Para Durkheim a vida social é a condição básica para a existência do pensamento organizado.

Mais tarde, o romeno Serge Moscovici em sua obra “A representação social da psicanálise” utilizou o termo representações sociais:

As representações sociais são entidades quase tangíveis. Elas circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro, em nosso universo cotidiano. A maioria das relações sociais estabelecidas, os objetos produzidos ou consumidos, as comunicações trocadas, delas estão impregnados. Sabemos que as representações sociais correspondem, por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração e, por outro, à prática que produz a dita substância, tal como a ciência ou os mitos corresponde, a uma prática científica ou mítica (MOSCOVICI, 1978, p. 41).

As representações sociais não são fixas, invariáveis. Ao contrário, são organismos dinâmicos, em constante mutação, evoluem conforme evoluem os grupos, retrocedem também conforme eles. Estão sujeitas a interferência do ambiente socioeconômico, cultural, sujeitas ao tempo e ao espaço.

A apreensão do real, a apropriação feita pelo indivíduo do que ele vê, ouve, sente, pensa o mundo e tudo que o circunda, os sujeitos e objetos que constituem a realidade vivida por ele, a esta construção de significados chamamos representações sociais. Segundo Moscovici: “[. . .] cada pessoa parte de observações e, sobretudo, de testemunhos que se acumulam a propósito dos eventos correntes: o lançamento de um satélite, o anúncio de uma descoberta médica, o discurso de um personagem importante, uma experiência vivida e contada por um amigo, um livro lido, etc” (MOSCOVICI, 1978, p. 50). Para Moscovici, esse acúmulo de observações, de imagens captadas, de sensações, formam o nosso repertório de representações.

Todas as pessoas carregam uma bagagem representacional, que foi formada através de signos, conceitos, utilizando-se de sistemas representacionais preconcebidos e da mediação da linguagem, nesse caso os aspectos cognitivos que influenciam a formação das representações.

Qualquer pessoa, independente de suas crenças e cultura, possui representações sobre si, sobre os outros, sobre o mundo. Segundo Schopenhauer (1819), o que nos circunda não é o mundo, mas a representação que temos de mundo, ou seja, o que nos disseram, o que imaginamos, o que chegou a nós através de sistemas simbólicos preexistentes e da transferência de informações e conhecimentos ao longo da história. Moscovici afirma que: “[. . .] para o chamado homem moderno a representação social constitui uma das vias de apreensão do mundo concreto, circunscrito em seus alicerces e em suas conseqüências” (MOSCOVICI, 1978, p. 44).

As representações sociais atuam por meio da percepção e da análise desta percepção, a partir daí são tiradas as conclusões. No entanto, inúmeros fatores podem interferir nas representações sociais: novas experiências, novas informações, novos conhecimentos. A leitura de uma obra, seja ela verídica ou ficcional, pode alterar as representações sociais que possuímos sobre determinado fato ou objeto.

Importante trabalho sobre as representações sociais é o desenvolvido por Roger Chartier: o autor formula, em artigo publicado em 1991, algumas proposições diretamente

derivadas de sua própria prática histórica particular. Afirmar que seu trabalho é organizado em três pólos, geralmente separados pela tradição acadêmica: de um lado o estudo crítico dos textos, literários ou não, canônicos ou esquecidos, decifrados nos seus agenciamentos e estratégias; de outro lado a história dos livros e, para além de todos os objetos que contêm a comunicação do escrito; por fim, a análise das práticas que, diversamente, se apreendem dos bens simbólicos, produzindo assim usos e significações diferenciadas. Chartier (1991) afirma, ainda, que ao longo de trabalhos pessoais ou de levantamentos coletivos, uma questão central subentendeu esta abordagem: compreender como, nas sociedades do Antigo Regime, entre os séculos XVI e XVIII, a circulação multiplicada do escrito impresso modificou as formas de sociabilidade, autorizou novos pensamentos e transformou as relações com o poder.

Os estudos das representações sociais possuem maior tradição na psicanálise e na história cultural. As representações foram largamente utilizadas nas ciências sociais, na psicologia social, na comunicação, entre outras áreas, visando uma compreensão do movimento social, da semiótica, das percepções dos homens acerca do mundo e das relações sociais. Na Literatura, os estudos de representações sociais também se fazem presentes, mas aparentemente não há uma sistematização do estudo e o conceito “representação” é tomado em toda a sua extensão simbólica, ou seja, não especificamente como explicação de percepções sociais, de atribuição de significados sociais, mas como atribuição geral de significado, como uma forma ampla e livre de ver o mundo e suas manifestações, sempre levando em consideração o texto, a história e o contexto social, bem como a biografia dos autores e o universo miniaturizado que eles desvelam através da palavra escrita.

Um escritor é o representante da arte, da língua e da cultura, é seu papel não só perceber e documentar a realidade, a sociedade e tudo que a circunda, mas também, e principalmente, recriar, redimensionar, participar ativamente da constituição de novas representações, de novas formas de ver o passado, o presente e o futuro, e isto se dá através de seu texto, quando esse autor for capaz de causar estranhamento, de fazer o leitor pensar, reelaborar, questionar a situação dada, sobrepor sua representação individual à representação social, aí sim podemos dizer que sua obra tem valor artístico e cultural.

Sobre a constituição das representações através da aquisição do conhecimento afirma Moscovici:

Esse duplo movimento de familiarização com o real, pela extração de um sentido ou de uma ordem através do que é relatado e pela manipulação dos átomos de conhecimento dissociados de seu contexto lógico normal, desempenha um papel capital. Corresponde a uma constante preocupação: preencher lacunas, suprimir a distância entre o que se sabe, por um lado, e o que se observa, por outro, completar as “divisórias vazias” de um saber pelas “divisórias cheias” de um outro saber, o da ciência pela religião, o de uma disciplina pelos preconceitos daqueles que a exercem. Ao mesmo tempo desligados de seus vínculos, conceitos e modelos, ramificam-se e proliferam com surpreendente fecundidade e grande liberdade, tendo por único limite o fascínio que exercem e a ansiedade que provocam quando questionam demais aquilo que se quer manter fora de toda a questão (MOSCOVICI, 1978, p. 55-56).

Representar é ter consciência de algo. Quando percebemos a realidade, tal como nos é apresentada, carregada de símbolos preconcebidos, de alguma forma estamos tomando consciência de sua representação social, ou seja, da realidade compartilhada. Essa representação ou consciência só será alterada se algo de estranho nos impressionar, individualmente ou coletivamente, algo que está fora do nosso universo, e que pode deflagrar um pensamento ou um raciocínio que reconstitui ou modifica as nossas representações. A atividade representativa pode ser deslocada ou recombinaada, é possível integrar um conhecimento ou desintegrá-lo.

## 5.1 As Representações Sociais na Literatura

Uma das figuras mais importantes dos estudos representacionais na Literatura é Erich Auerbach. Sua obra *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* é um apanhado de crítica literária que analisa as representações em diversos textos de diferentes autores e escolas. Não há, no entanto, nenhuma explicação ou conceituação do que Auerbach considera “representações”, ele usa o termo livremente para demonstrar significados ou manifestações específicas nos textos analisados. Portanto não há um sistema, Auerbach usa, no livro citado, as representações como uma forma de análise do real através da literatura, mas não como uma metodologia previamente discutida e dada a entender ao leitor.

Consideremos o famoso exemplo de Auerbach. Mal terminada a guerra, em 46 é publicada *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, sua obra mais conhecida. Em centenas de páginas, que cobrem desde Homero até *To The Lighthouse*, estende-se a representação da realidade no Ocidente. E, contudo, nenhuma palavra sobre o próprio conceito. Será que a epígrafe – “Had we world enough and time” – explica a ausência? O exame de sua obra restante leva à negativa. É no prefácio a seu notável livro anterior, *Dante als Dichter der irdischen Welt* que

encontramos o que mais se aproximaria de seu entendimento da *mimesis*. As personagens com que o florentino se encontra no Inferno manifestam as mesmas paixões, inflexões e cuidados com que se despediram do mundo. As perguntas que dirigem ao poeta mostram que não mudaram. A morte não desfaz a conduta que se haviam criado na terra. Este modo terreno se lhes fixa como forma permanente. Suas *personae* não são máscaras, a não ser que nada haja de pejorativo nas máscaras, e estas sejam a manifestação das formas com que se cavaram seu estar no mundo. A *mimesis* diz, portanto, de uma decisão que nos define. Ser capaz de *mimesis* é transcender a passividade que nos assemelha a nossos contemporâneos e, da matéria da contemporaneidade, extrair um mundo de ser, i.e., uma forma, que nos acompanharia além da destruição da matéria. Como o próprio do contemporâneo é ser mutável, o próprio da conquista da forma é fixar esta dinâmica no produto, a obra poética que a apresenta. Como decisão, *mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança (LIMA, 1980, p. 3).

O conceito de representação social está fortemente relacionado, na literatura, ao de *mimesis*, talvez resida aí a diferença entre representações sociais propriamente dito (ligada a Psicanálise, a Sociologia e a História Cultural) e a representação como Auerbach a usa em suas análises críticas.

O estudo da *mimesis*, na literatura, teria tido origem com Aristóteles, e foi aplicado no estudo da personagem e da verossimilhança entre realidade e ficção. A visão aristotélica influenciou muitos teóricos: segundo Brait (1985), podemos situar Horácio, o poeta latino, como um divulgador das ideias aristotélicas. No que diz respeito ao personagem, Horácio associa o aspecto de entretenimento, contido pela literatura, à sua função pedagógica, e consegue com isso enfatizar o aspecto moral desses seres fictícios. A ênfase ao aspecto moralizante do personagem começa a entrar em declínio na segunda metade do século XVIII sendo substituída por uma visão psicológica que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador. Brait afirma:

Com o advento do romantismo, chega a vez do romance psicológico, da confissão e da “análise de almas”, do romance histórico, romance de crítica e análise da realidade social. E é durante a segunda metade do século XIX que o gênero alcança seu apogeu, refinando-se enquanto escritura e articulando as experiências humanas mais diversificadas. Aos realistas e naturalistas coube perseguir a exatidão monográfica dos estudos científicos dos temperamentos e dos meios sociais. [. . .] Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor (BRAIT, 1985, p. 39).

Tanto na psicanálise como na história cultural as representações sociais são métodos de análise que levam em consideração a percepção social sob um determinado aspecto, ou seja, algo é compartilhado socialmente quando a maioria se reconhece nesse “algo”. Talvez por ser a

literatura uma arte de criação e apreensão individual, em que alguém escreve sozinho e outro lê esse escrito também de forma isolada, esta inexistência de interferência direta dos envolvidos pode ser o motivo da dificuldade em interpretar as representações sociais como algo compartilhado socialmente. Se a leitura altera as percepções do indivíduo, não necessariamente um grupo “X” de pessoas compartilharão as mesmas representações, o que libertaria, em parte, a crítica literária do compromisso com a metodologia proposta pelos estudiosos das Ciências Sociais como um todo (incluindo a Psicologia Social). Sendo assim, fica mais fácil entender a forma livre de convenções com que Auerbach, entre outros críticos, interpretam as representações.

Lima (1980), ainda explorando os motivos que levaram Auerbach a não utilizar uma metodologia fechada, ou seja, um conceito claro de representação aplicável às suas análises, encontrou na obra *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958) um trecho em que Auerbach esclarece os motivos que o levam a não se apegar a métodos preconcebidos:

Uma vida humana não basta para que, pelo acúmulo de conhecimento, se logre a plenitude exigida para uma síntese. Na verdade, por meio de uma sensibilidade cedo despertada e sempre cultivada, é possível e mesmo necessário criar-se um horizonte e formar um julgamento pelo acúmulo da experiência. Mas isso é alcançável apenas de forma não metódica, segundo a inclinação e a oportunidade; qualquer método tornar-se-ia inoportuno ou conduziria à especialização e, deste modo, o intento fracassaria. A sensibilidade ametódica (*Die unmethodische Empfänglichkeit*) é, por certo, um pressuposto necessário para o trabalho de síntese, mas com ele não se confunde (AUERBACH, 1958 apud LIMA, 1980, p. 5).

A citação acima resolve, aparentemente, o problema da posição de Auerbach acerca do método. Para ele a liberdade e a sensibilidade são pressupostos básicos para a capacidade sintética e, por sua vez, analítica. Isto levava Auerbach a considerar os sistemas insuficientes ou, em alguma medida, inflexíveis, contrastando com as exigências da crítica literária. Lima demonstra compreender a posição do crítico, sem, contudo, concordar com ele:

[. . .] Mas a comparação de suas palavras com as considerações de seus companheiros de geração, um Spitzer ou um Curtius por exemplo, nos diz que a desconfiança ante o papel do teórico era reforçada ante o temor de que o espírito de sistema se confundisse, de um lado, com uma proposta de autoritarismo político, e de outro, com a sufocação da voz individualizada dos textos, perdida ante a caixa de ferramentas com que a teoria era confundida (LIMA, 1980, p. 5).

A seguir Lima expõe sua posição:

Sabemos que a confiança liberal no homem é uma metáfora da ingenuidade e que o ideológico não se implanta porque haja ou não uma teorização cerrada. Assim como a teoria da relatividade mostrara que a posição do observador interfere no fenômeno observado, assim também podemos dizer que, no campo das ciências humanas, onde se encontra o estudo do poético, sendo inevitável que se fale deste lugar, é inevitável a interferência do lugar que se ocupa sobre aquilo de que se fala (LIMA, 1980, p. 7).

O que Luis Costa Lima critica é a ilusão de que o não apego a um método será o suficiente para uma análise sensível e flexível do texto poético, como se o sujeito não estivesse comprometido com um sistema filosófico ou de pensamento que o conduzirá a conclusões que são próprias de si, e não do texto realmente. Querendo ou não, o analista elabora seu próprio sistema, seu método, formata a análise segundo sua ideologia, seja ela evidente para ele mesmo, seja inconsciente.

Se o uso do conceito de representação social de forma metódica é polêmico entre os estudiosos de literatura, o de mimesis não o é. Pensando nisso, proponho uma análise das representações, livre de convenções e métodos fechados, como propõe Auerbach, mas ciente de que não há mal em, eventualmente, utilizar considerações dos teóricos das representações sociais, sejam eles da Psicologia Social ou da História Cultural. Utilizarei como apoio, ainda, o conceito de Mimesis exposto por Lima, que, de forma muito interessante, coloca a mimesis como uma forma de representação social diferente “das outras”:

[. . .] E nisto a mimesis se distingue das outras formas de representação social. Tome-se como exemplo a diferença entre um documentário e um filme de ficção. Se vejo um documentário sobre o fascismo, devo crer que, se a montagem não é facciosa, os fatos assim se deram e que o documentário oferece uma via para o conhecimento da realidade sucedida. Se, ao invés, assisto os 120 dias de Sodoma de Pasolini devo entender que o requinte de erotismo que leva ao excesso de coprofilia e crueldade apresentam menos – ou não apresentam absolutamente – fatos sucedidos, do que a alegoria dos extremos a que leva um regime de arbitrariedade ditatorial. (LIMA, 1980, p. 77).

A mimesis tem seu foco, portanto, na arte. Trata-se da representação da realidade no texto ficcional. Ela é uma especificidade do fazer artístico. No entanto, ela não deixa de ser, nem por um instante, representação social. Ela representa através da arte, através do espelhamento da realidade no texto ficcional. Ela cria um campo simbólico de imitação. É, sem dúvida, o centro da ficcionalidade e o encontro com a verossimilhança.

Em tese sobre *O Ateneu*, José Antônio Pasta Júnior (1991) observa, levando em consideração os estudos de Auerbach acerca do fazer literário de Flaubert, que o senso artístico

crítico do escritor francês era de tal forma intenso que desembocava em uma teoria da submersão nos objetos da realidade, esquecendo-se de si mesmo, através da qual estes objetos seriam transformados e evoluiriam até atingir a maturidade verbal. Desta forma, os objetos preenchem inteiramente o escritor, ele se esquece de si próprio, e seu coração serve tão somente para sentir o dos outros; e quando este estado, atingível somente pela violência de uma paciência fanática, for alcançado, a expressão linguística plena, que ao mesmo tempo apanha integralmente o objeto em questão e o julga imparcialmente, apresenta-se: os objetos são vistos como Deus os vê, na sua verdadeira realidade. Tudo isso deveria surgir por si próprio a partir da representação do objeto.

## **5.2 A formação das representações sociais através da leitura**

Chartier (2006) entende que as abordagens críticas que consideraram a leitura como uma “recepção” ou uma “resposta” universalizaram implicitamente o processo de leitura, tomando-o como um ato sempre semelhante cujas circunstâncias e modalidades concretas não teriam importância. Contra um tal apagamento da historicidade do leitor, é bom lembrar que também a leitura tem uma história (e uma sociologia) e que a significação dos textos depende das capacidades, das convenções e das práticas de leitura próprias às comunidades que constituem, na sincronia ou na diacronia, os seus diferentes públicos.

Levando em consideração as palavras de Chartier, podemos apreender que as representações a partir de leituras feitas por indivíduos de mesma cultura (comunidade) tendem a ser compartilhadas socialmente, ou seja, eles extraem informações do texto lido e representam estes conhecimentos de forma semelhante, o conteúdo extraído e representado é quase idêntico.

Ora, não é só a Literatura que trabalha no campo das representações. Todas as demais formas artísticas buscam a expressão figurativa da realidade, mesmo a do inconsciente, a dos mitos e representações sociais, cada qual a seu modo e segundo suas técnicas. De resto representar é o que o ser humano faz no dia-a-dia, mesmo quando relata um acontecimento à mesa do jantar ao final de um dia de trabalho. O matemático cria um sem número de símbolos para representar as quantidades com que trabalha. Todos os profissionais de quaisquer áreas que existam usam esse universo rico da linguagem para representar suas idéias que são, elas mesmas, não a realidade em si, mas sua representação ao interior de seu próprio universo de imagens (CAMPOS, 2001, p. 14).

Antonio Candido (1972) acredita que a função da literatura é, entre outras coisas, a “formação do homem”. Sendo assim a leitura possui uma espécie de “função psicológica”, para o autor as pessoas precisam de doses de ficção e fantasia, e a literatura seria uma das manifestações mais ricas a proporcionar isso às pessoas. No entanto, mesmo a fantasia se refere a alguma realidade, de forma que o leitor se vê diante de problemas, fatos, costumes que podem não ser os seus, mas que de alguma forma o fazem refletir sobre as diferentes realidades humanas. Candido, embora não tenha usado o conceito “representações sociais” para explicar tais fenômenos, poderia se utilizar dele, pois está claro que as leituras efetuadas por alguém alteram suas percepções e sua compreensão de mundo, mas o autor preferiu trabalhar com a ideia de “inculcamento”:

Ao mesmo tempo, a evocação dessa impregnação profunda mostra como as criações ficcionais e poéticas podem atuar de modo subconsciente e inconsciente, operando uma espécie de inculcamento que não percebemos. Quero dizer que as camadas profundas da nossa personalidade podem sofrer um bombardeio poderoso das obras que lemos e que atuam de maneira que não podemos avaliar. Talvez os contos populares, as historietas ilustradas, os romances policiais ou de capa-e-espada, as fitas de cinema, atuem tanto quanto a escola e a família na formação de uma criança e de um adolescente (CANDIDO, 1972, p. 82).

As obras literárias estão impregnadas de vida e realidade, a ficção é o meio utilizado pelo artista para compor o mundo, a sociedade. Segundo Perrone-Moisés (1988, p. 19): “[. . .] a literatura enforma a cultura de uma época”. É a realidade percebida ou experimentada em diálogo com a arte que resulta em obra literária. Quanto a nós, leitores, é graças à imaginação criadora do artista que nos deparamos com experiências humanas variadas, e, assim, podemos criar novas conexões, redimensionar percepções e compartilhar sentidos. Podemos dar novos significados para antigos objetos.

Candido parece ter extraído a resposta schopenhaueriana sobre representações que é: “Uma complexa atividade fisiológica no cérebro de um animal ao fim da qual se tem a consciência de uma imagem” (BARBOZA, 1997, p. 30).

A representação para Schopenhauer é tudo aquilo que, colocado diante de nós, podemos entender. No entanto, é necessário um processo mental para construir um objeto, e muitas vezes a imagem apreendida é ilusória, por isso o autor afirma que o mundo que conhecemos não existe realmente, o que existe é a representação que temos dele, o que podemos entender e apreender como sendo real. Barboza (1997), em seus estudos sobre Schopenhauer, afirmou que, para o

autor de *O mundo como vontade e representação*, o trabalho de confecção das representações, das aparências, é automático, inconsciente, sem intervenção calculada do indivíduo. Afirmava ainda que o mundo externo, numa palavra, é representação, ou seja, não passa de uma atividade no interior da cabeça: se esta fosse cortada, o mundo desapareceria.

Se o mundo exterior existe em função dos dados que nos são fornecidos, é através deles que construímos intelectualmente a realidade, então se não conhecêssemos o mundo como ele é, e tivéssemos em mãos apenas uma obra literária, provavelmente a realidade elaborada em nossa mente seria pautada naquela obra, isto é, representariamos o mundo tendo em vista os dados fornecidos a nós, neste caso, levando em consideração a realidade criada pela obra ficcional: “a concretude do mundo, por incrível que pareça, na verdade está em nosso cérebro” (BARBOZA, 1997, p. 36).

Os estudiosos Ruth Silviano Brandão e José Marcos Resende Oliveira trabalharam as representações sociais das leituras e referências literárias de Machado de Assis no estudo a que deram o título “Machado de Assis Leitor”. Na obra, publicada em 2011 pela Editora da UFMG, os autores refazem a trajetória de leituras de Machado de Assis através de seus personagens: Brás Cubas (em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), Bento Santiago (em *Dom Casmurro*), Rubião (em *Quincas Borba*), entre outros. Analisam as citações, as reflexões, alusões e impressões dos personagens e as tomam como representações do próprio escritor Machado de Assis.

Afirmei no início deste subcapítulo que pessoas de um mesmo grupo social tendem a extrair das imagens e textos representações semelhantes, no entanto, é importante ressaltar que uma determinada leitura pode modificar individualmente as representações de um leitor, ou seja, a criticidade de um leitor pode levá-lo a perceber outro sentido em um texto, daí pode decorrer uma evolução na representação, uma forma diferente de representar algo que até então era senso-comum.

Propostas teóricas como a estética da recepção ou a teoria do efeito têm procurado demonstrar que o sentido de um texto resulta unicamente da experiência ou, da competência do leitor. Todavia, é justo lembrar que o conceito também permite falar de uma competência literária do autor, ou seja, a sua arte, o seu trabalho de burilamento, o seu gênio criador, a sua inspiração e imaginação ou o seu estilo entre outros fatores (ARAÚJO, 2006, p. 23).

Podemos apreender, analisando a afirmação de Araújo, que a originalidade de um autor, sua arte e inspiração podem romper algumas estruturas de pensamento preconcebidas de um leitor competente ou crítico, construindo, assim, uma nova representação acerca de um símbolo.

## 6 AS REPRESENTAÇÕES DAS LEITURAS, DO LIVRO E DA BIBLIOTECA EM *O ATENEU*

Levando em consideração que os livros e as leituras podem alterar as representações sociais do indivíduo, propomos uma análise da obra *O Ateneu*, obra em que o autor Raul Pompéia dá vida a Sérgio – o personagem narrador – que descreve suas lembranças dos tempos em que viveu em um internato: O Ateneu.

A obra se desenvolve em doze capítulos, nos quais Sérgio, o protagonista e narrador, já adulto, relembra sua história, a qual chama: “crônica de saudades”. A narrativa remete a um período de aproximadamente dois anos, tempo em que Sérgio ingressa no internato (pelas mãos do pai) até quando Américo (um colega que só aparece no capítulo final do livro) incendia o colégio. Toda a narrativa remete ao próprio colégio, tudo acontece no Ateneu, escola voltada para o ensino dos meninos da elite da época.

Na obra há uma espécie de retorno ao passado, as vivências externas de formação do homem Sérgio interferem na escritura, pois quem escreve é o adulto. Por isso se confundem no texto representações da criança com as do adulto.

A obra *O Ateneu*, segundo Sanseverino (1996), não é apenas uma narrativa em primeira pessoa, é também lembrança pessoal, a dolorosa memória de acontecimentos que marcaram o sujeito durante dois anos como interno do Ateneu. A narrativa de Sérgio, o personagem narrador, está impregnada de representações sociais, ele faz questão de deixar evidente sua percepção sobre os colegas, professores, escola, livros, biblioteca, leituras, quase tudo ao seu redor é digno de uma observação que demonstra o que ele pensa, o que sente, o que representa aquele objeto para ele. Confronta suas representações individuais com as coletivas, percebe características, imagina situações e acaba, muitas vezes, reinventando ou repensando antigas representações.

A importância desta obra para a literatura brasileira reside, justamente, neste tom testemunhal/confessional que a caracteriza, além de se tratar de um romance de formação em que é representado na ficção os primeiros conflitos e tensões entre o indivíduo e a sociedade na qual ele está inserido. Em resumo, há, claramente, uma peculiar visão de mundo em *O Ateneu*, são as memórias carregadas de impressões e percepções do adulto sobre suas vivências infanto-juvenis.

As imagens que o narrador vai construindo, através de suas representações, são extraídas, em boa parte, das leituras que fez no internato e fora dele e que formam o conteúdo de sua narrativa. Antes de entrar no Ateneu, ele lia os livros didáticos escritos por Aristarco (diretor do Ateneu). Já no colégio uma série de leituras foram feitas pelo narrador: Os Lusíadas, Nova Floresta, Robinson Crusoé, Paulo e Virgínia, entre outros. De cada leitura o narrador extraía, de alguma forma, o que chamamos aqui de representação. Ele chama as leituras de “Robinson Crusoé” e “Paulo e Virgínia”, por exemplo, “leituras delicadas”, “fecundas em cisma”: tratam-se de representações sociais que ele extraiu do que leu, é como ele pensa essas obras, como ele as percebe. Segundo Flávio Loureiro Chaves: “O privilégio da consciência individual surge como uma espécie de fuga diante da realidade social que já não permite um gesto transformador de parte da personagem” (CHAVES, 1978, p. 72-73).

Chamo a atenção, também, para as leituras do adulto Sérgio, como, por exemplo, quando se refere à Ema: “Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac” (p.55). É evidente que esta representação da mulher balzaquiana só pode ter sido elaborada por um adulto. Sérgio na infância não leu Balzac, portanto se ele é o narrador adulto, já que o texto é escrito em primeira pessoa, a obra foi lida pelo narrador na adolescência ou na idade adulta, ou seja, fora do internato.

O estudo acerca das representações sociais de Sérgio, leva em consideração o fato do personagem ter sido criado por um importante intelectual da época, isto é, em parte as representações de Sérgio são representações do autor que o criou, Raul Pompéia. Sobre as representações do intelectual, Said afirma que:

No fim das contas, o que interessa é o intelectual enquanto figura representativa – alguém que visivelmente representa um certo ponto de vista, e alguém que articula representações a um público, apesar de todo tipo de barreiras. Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade (SAID, 2005, p. 27).

Como já demonstrado na biografia de Pompéia, exposta anteriormente, o papel que esse escritor desempenhava no Rio de Janeiro da época (também em São Paulo e Pernambuco onde estudou) era o de um formador de opinião, um intelectual respeitado e admirado. As representações deste intelectual influenciavam sobremaneira o seu grupo, seus contemporâneos, sua forma de perceber, suas impressões sobre os acontecimentos eram tomados socialmente. No

entanto, Pompéia também era influenciado por outros intelectuais, pelas leituras que fazia, pelos conhecimentos que adquiria. Afirma Curvelo (1981, p. 104): “Raul Pompéia não conheceu, provavelmente, os escritos de Marx, mas gostava de Proudhon. Dele retirou uma frase para epígrafe de um de seus poemas de *Canções sem metro*, que falava da superioridade do homem de ação sobre o homem de letras”. Perrone-Moisés (1988) notou a influência dos autores franceses no texto de Pompéia, ela assinala: Fénelon, Gautier, Júlio Verne, Pascal, Bernardin de Saint-Pierre, Racine, Corneille, Molière, Chateaubriand, Cuvier e Baudelaire.

É em *O Ateneu*, seu mais importante romance, que Pompéia documentará essas representações, utilizando a figura de Sérgio, o personagem narrador da obra. Considerado por muitos um romance autobiográfico, *O Ateneu* confunde críticos e biógrafos que, por vezes, confundem Pompéia e Sérgio.

Por ser um romance que, apesar das controvérsias, possui fortes características realistas, as representações manifestadas em seu texto (que são inúmeras e vão desde a percepção abstrata da religião até a representação caricatural dos seres humanos) se caracterizam pela semelhança com a realidade: “Em oposição ao idealismo e ao sentimentalismo românticos, os escritores realistas defenderam o racionalismo, a objetividade, a precisão e a fidelidade aos fatos como ela se apresentava” (AMARAL, 2005, p. 9).

A intenção com este estudo é seguir o percurso das leituras de Sérgio, com o tipo de texto com os quais ele se identificava ou não e das suas referências acerca de livros e, em alguns momentos, até da biblioteca. Para os autores Ruth Silviano Brandão e José Marcos Resende Oliveira:

Escritores são, antes de tudo, leitores, e como tais, buscam-se uns aos outros, no espaço constelar da literatura e se leem e se escrevem. Duplicam-se. Escrevem com suas leituras, que são também seus fantasmas; por isso a escrita guarda, mesmo sem saber, a memória do Outro, nunca coincidindo exatamente com o que lê, que são releituras, recriações. O texto nunca é transparente, pois têm uma família, um DNA, dissemina-se por vários escritos e os recolhe em suas páginas (BRANDÃO; OLIVEIRA, 2011, p. 17).

O jovem Sérgio foi construindo suas representações através de suas leituras: o contato com os livros e a possibilidade de frequentar a biblioteca do colégio foram fundamentais para sua formação enquanto homem que mais tarde relembrará cruamente sua experiência infantil.

Auerbach, analisando a obra *Dom Quixote*, faz a seguinte observação acerca do personagem principal: “Tinha perto de cinquenta anos de idade quando, sob a influência da

leitura excessiva de romances de cavalaria, formulou o seu absurdo plano. Isto é estranho. Uma exaltação alimentada por leituras solitárias seria mais facilmente concebível no caso de uma pessoa muito jovem [...]” (AUERBACH, 2007, p. 311).

Não é nosso objetivo discutir a crítica feita por Auerbach a respeito da obra *Dom Quixote*, de Cervantes, o que interessa é a feliz observação do crítico acerca da influência que a leitura pode exercer em um jovem solitário. Sérgio é esse jovem: solitário, inicialmente ingênuo e vulnerável. Auerbach chama atenção, ainda, para a crítica intrínseca de Cervantes às obras sobre a cavalaria: “Se Cervantes tencionava polemizar contra os livros de cavalaria (o que sem dúvida fez), não polemizava, contudo, contra o estilo elevado da expressão cortês; pelo contrário, censura os livros de cavalaria por não dominarem esse estilo, por estarem escritos dura e secamente” (AUERBACH, 2007, p. 313). O que podemos apreender da observação feita por Auerbach é que Cervantes representava negativamente os romances de cavalaria, ou seja, considerava as obras sobre o assunto escritas “dura e secamente”, as censurava, por isso o personagem criado por Cervantes enlouquece lendo tais livros, pois são livros que alienam o sujeito (esta representação é a de Cervantes percebida por Auerbach).

Talvez possamos saber um pouco mais sobre Raul Pompéia através das leituras de seu personagem. Como Sérgio lia as obras alheias? Pompéia também leu as obras citadas por Sérgio? Ele as leu quando era interno, na infância? Ou utilizou seus conhecimentos e leituras de toda a vida para moldar um personagem leitor? Refazer o roteiro das leituras do personagem e de suas reflexões acerca de textos e livros, suas referências literárias e intelectuais, sua biblioteca, e comparar as informações que possuímos acerca da vida e obra de Pompéia é o objetivo deste trabalho, apreender as representações do leitor Sérgio e conseqüentemente de seu idealizador.

Em “Livro e Liberdade”, Luciano Canfora sentencia:

Existem romances em cujo enredo a biblioteca é um lugar determinante. Ela é, por exemplo, a fonte da loucura de Dom Quixote. É o lugar onde Mathilde de la Mole visita impunemente Julien Sorel. É o lugar onde o Leopardo ilustra para o seu interlocutor piemontês Chevalley sua visão do mundo e a conseqüente recusa da cadeira senatorial. É na biblioteca que Nicolai Bolkonski se despede do príncipe Andrei, e aquele colóquio contém, em germe, o desenvolvimento posterior da vida do desafortunado príncipe. O autor se aproveita de tais circunstâncias, criadas pela sua fantasia, para dar corpo, não raro, à sua própria biblioteca ideal (CANFORA, 2003, p. 11).

A biblioteca em *O Ateneu* e no Ateneu também é cenário de acontecimentos determinantes na vida do personagem, ela é lembrada com certo destaque por Sérgio adulto.

Podemos especular, neste início de análise das representações presentes na obra, que a imagem de biblioteca e bibliotecário tinha, para Raul Pompéia, maior relevância do que toda crítica a sua obra poderia supor. Poucos, até aqui, analisaram a origem do nome Aristarco. Por que a escolha deste nome? E justamente ligado a Ateneu? Quem foi Aristarco?

### 6.1 Um novo Aristarco

No que diz respeito ao nome do Colégio, Ateneu, atribuiríamos o significado simples, presente, por exemplo, no dicionário Aurélio (2011), que define Ateneu como “estabelecimento de ensino secundário”, mas se formos mais fundo na pesquisa sobre a origem do termo chegaremos as seguintes informações: Em Atenas, no templo de Atena, poetas e sábios liam as suas obras em público; em Roma, Ateneu era a escola de estudos filosóficos e literários, fundada por Adriano; Ateneu pode ser conhecido, ainda, como associação científica ou literária. A origem do nome Ateneu é grega e está ligada à local público de leitura.

Quanto ao nome Aristarco, a figura mais destacada do romance de Raul Pompéia, além, claro, do personagem/narrador Sérgio, também tem origem grega. É curiosa a semelhança que encontramos em Aristarco (personagem de *O Ateneu*) e no Quarto Bibliotecário de Alexandria, Aristarco de Samos. Vamos aos dados: o personagem criado por Pompéia se chama “Aristarco de Ramos da conhecida família do Visconde de Ramos, do Norte” (p. 42), o Bibliotecário de Alexandria se chamava Aristarco de Samos, porque vinha da Ilha Grega de Samotrácia, ao Norte do Mar Egeu. Além da semelhança do sobrenome (era atribuído aos intelectuais da antiguidade um sobrenome que demonstrasse a região de que provinham, outro exemplo é o do Terceiro Bibliotecário de Alexandria que se chamava Aristófanes *de Bizâncio*), ambos vinham do Norte.

Esta coincidência não passou despercebida pelo estudioso Kleber Garcia Campos que em seu livro *O Ateneu de Charles Dickens* notou outras evidências da inspiração de Pompéia: “Mas o velho Aristarco de Ramos dava aulas de Astronomia. Afinal, ele herdou o nome de Aristarco de Samos, antigo astrônomo da escola jônica que, em 280 a.C., já tinha formulado o sistema heliocêntrico” (CAMPOS, 2001, p. 175). Campos afirma, com certeza, que Pompéia inspirou-se em Aristarco de Samos, mas não há, no referencial bibliográfico citado na obra, nada que prove isto. Não encontramos nenhuma obra que faça a aproximação entre os dois Aristarcos, apenas a

de Campos com esta afirmação sobre o nome herdado, mas que não vem acompanhada de nenhuma reflexão mais aprofundada.

De fato, Aristarco de Samos, como todos os outros bibliotecários de Alexandria, foi escolhido para gerir a Biblioteca justamente por ser um sábio, os grandes bibliotecários de Alexandria possuíam conhecimento elevado em determinada área (Filologia, Matemática etc), no caso de Aristarco era a Astronomia: Aristarco é o primeiro teórico do modelo heliocêntrico (que tinha o sol como centro do universo).

Alexandria teve muitos bibliotecários, mas os quatro mais importantes foram: Zenódoto de Éfeso (Primeiro Bibliotecário), filólogo e gramático, alguns autores consideram Zenódoto o responsável pela divisão dos poemas homéricos em 24 livros; Eratóstenes (Segundo Bibliotecário), matemático, combinou a pesquisa científica com a literária, mas sua mais inacreditável empreitada foi medir a circunferência da terra mais de 200 anos a.C. chegando a medida de 39.690Km, hoje, com todo aparato instrumental e tecnológico chegou-se a medida de 40.067,96Km, surpreendentemente próximo do número calculado por Eratóstenes; Aristófanes de Bizâncio (Terceiro Bibliotecário), gramático respeitado; Aristarco de Samos (Quarto Bibliotecário), astrônomo, teorizou o modelo heliocêntrico.

Aristarco nasceu em Samos, o berço de Pitágoras, por volta de 310 a.C., o ano em que Heraclides morreu. Além de ser um excelente matemático e um observador metucioso, a obra de Aristarco demonstra que ele também era dotado de uma grande coragem intelectual, propondo sem medo idéias que contradiziam a ordem do dia. Apenas um de seus trabalhos chegou até nós, *Sobre os tamanhos e distâncias do Sol e da Lua*, onde ele usa argumentos geométricos brilhantes unidos a observações astronômicas para obter os tamanhos e distâncias relativas do sol e da lua (GLEISER, 2006, p. 78).

Aristarco de Samos, portanto, era Bibliotecário e Astrônomo, e o nosso Aristarco de Ramos é o dono do Ateneu (estabelecimento de ensino secundário e, para os gregos, local público de leitura). O Aristarco de *O Ateneu* é pedagogo, além de professor de Astronomia, não poderia ser Bibliotecário, já que o primeiro curso de Biblioteconomia foi implantado em 1887 na Columbia University (então Columbia School of Library Economy), Raul Pompéia publica *O Ateneu* em 1888, provavelmente não tinha informações sobre a formação deste profissional, e, como fica claro através da História, os bibliotecários eram conhecidos mais enquanto sábios que dominavam uma determinada área do conhecimento (Filologia, Matemática, entre outras) do que por seu conhecimento Biblioteconômico.

Não podemos perder de vista que Pompéia seria, pouco depois, empossado professor de Mitologia na Escola de Belas Artes, sendo assim, é possível que já tivesse conhecimento razoável acerca do mundo grego e, de alguma forma, isso o tivesse inspirado a resgatar o nome Aristarco da história de Alexandria para as páginas de *O Ateneu*, mas as coincidências não param por aí.

O professor Aristarco de Ramos equivoca-se em seus ensinamentos nas aulas de Astronomia:

Aristarco iniciara um curso noturno de Cosmografia. Estrelas era com ele. O nobre ensino! Nenhum professor, sob pena de expulsão, abalanchava-se a intrometer-se nas onze varas da camisola de astrólogo. E vissem-no, à janela, indicando as constelações, impelindo-as através da noite com o pontudo dedo! Nós, discípulos, não víamos nada; mas admirávamos. Bastava ele delinear sabiamente um agrupamento estelino às alturas, para cada um de nós por seu lado ficar mais *a quo*. E voava, fugindo, à poeira fosforescente. Quanto a mim, o que sobretudo me maravilhava era a coragem com que Aristarco figava os astros, quando todos sabem que apontar estrelas faz criar verrugas. Uma vez, muito entusiasmado, o ilustre mestre mostrou-nos o Cruzeiro do Sul. Pouco depois, cochichando com o que sabíamos de pontos cardeais, descobrimos que a janela fazia frente para o norte; não atinamos. Aristarco reconheceu o descuido: não quis desdizer-se. Lá ficou a contragosto o Cruzeiro estampado no hemisfério da estrela polar (p. 94-95, grifo do autor).

O equívoco do professor Aristarco de Ramos lembra, de alguma forma, os estudos de Aristarco de Samos que afirmava que as estrelas eram pontos fixos (não se moviam). Embora os estudos e conclusões de Aristarco de Samos fossem inovadores e tenham ajudado a compreender a dinâmica cósmica (Copérnico partiu deste modelo) ele cometeu uma série de erros. Segundo Arellano, Aristarco de Samos em sua obra *Sobre os tamanhos e distâncias do Sol e da Lua*:

Embora tenham sido realizados cálculos corretos nessa obra, as estimativas têm muitos erros, pois ele carecia de meios técnicos. Propôs o sistema heliocêntrico, tal como o conhecemos, afirmando que a Terra gira sobre si mesma, e que gira ao redor do sol descrevendo uma circunferência, enquanto o sol se mantém imóvel em relação às estrelas fixas (ARELLANO, 2009, p. 18)

Insistindo ainda nesta abordagem de que Pompéia teria se inspirado muito mais em Aristarco de Samos do que em qualquer outro personagem para compor a figura do diretor do Ateneu (mais até do que no Barão de Macaúbas), passamos a outras semelhanças: Aristarco de Samos foi o último bibliotecário de Alexandria, ou seja, depois de sua gestão houve um declínio nas ações da biblioteca e não se soube mais de nenhum outro bibliotecário importante. Este declínio culminou com o incêndio da biblioteca em 48 a.C., registros indicam que Aristarco foi o

último gestor da biblioteca (antes do incêndio que a destruiu). Só quatro séculos depois Alexandria foi reerguida, mas não se tem notícia de bibliotecários importantes como Zenódoto de Éfeso, Eratóstenes, Aristófanes de Bizâncio e Aristarco de Samos.

Emilia Amaral nas notas da quinta edição de *O Ateneu* observa, ainda, que o significado do nome Aristarco, em grego, significa “o melhor governo, a melhor direção” (p. 288). Podemos considerar, também, o fato de Aristarco de Samos ter sido uma importante figura do império grego e Aristarco de Ramos do império brasileiro, claro que não podemos perder de vista a fina ironia de Pompéia.

Araripe Júnior (1978), que foi amigo de Pompéia, descreveu-o como um analista fino, sugestivo, um pintor delicado e incisivo, alguém capaz de conexões e de impressões que passariam despercebidas para os outros.

Importante atentar para a dimensão paródica em que foi criado, portanto, Aristarco de Ramos, como uma paródia de Aristarco de Samos, assim como podemos considerar que o Rio de Janeiro também foi representado como paródia de Alexandria, o fato de o Ateneu ser uma escola de meninos também chama a atenção para o fato dos discípulos da época em que viveu Aristarco (e por muitos anos depois, inclusive no Brasil Imperial) serem todos homens, sendo assim os alunos de Aristarco de Samos assim como de Aristarco de Ramos eram do sexo masculino.

A percepção de Sérgio sobre Aristarco de Ramos como a de um “homem sanduíche” representaria, ainda, esta duplicidade da figura do diretor:

Contemplávamos (eu com aterrado espanto) distendido em grandeza épica – o *homem sandwich* da educação nacional. Lardeado entre dous monstruosos cartazes. Às costas, o seu passado incalculável de trabalhos; sobre o ventre para a frente, o seu futuro: a reclame dos imortais projetos. (p. 57, grifo do autor).

O diretor pode ser visto pelos dois lados, de frente e de costas, como um ou “outro”, como Aristarco de Ramos ou Aristarco de Samos (e até como Barão de Macaúbas ou Dom Pedro II), o Rio de Janeiro pode ser Alexandria e vice-versa, e o Ateneu pode ser visto como Colégio Abílio (ou, ainda, como o Colégio Dom Pedro II) ou com a própria biblioteca de Alexandria (onde os discípulos dos grandes bibliotecários eram instruídos), Pompéia provavelmente se dedicou a este trabalho de paródia e polissemia.

Depois de explorar as coincidências envolvendo Aristarco que sem dúvida é um dos personagens mais importantes do romance *O Ateneu*, só perdendo para Sérgio, o

personagem/narrador, podemos, ainda, comentar a passagem de Pompéia pela Biblioteca Nacional, da qual foi diretor, anos mais tarde da publicação d’*O Ateneu*, o que mais uma vez reforçaria a ligação entre Pompéia e a instituição Biblioteca. É importante lembrar também que o suicídio de Pompéia ocorre imediatamente após sua destituição do cargo de Diretor da Biblioteca – podemos afirmar, inspirados pelos grandes bibliotecários de Alexandria, que Pompéia foi o primeiro grande Bibliotecário da Biblioteca Nacional Brasileira (hoje conhecida como Fundação Biblioteca Nacional). A gestão de Pompéia foi curta, foi empossado em 1894 e destituído em 1895, de qualquer forma seu nome é o de maior peso literário entre todos que exerceram a função.

Intuindo a relação entre Aristarco de Ramos e Aristarco de Samos, a estudiosa Élide Valarini também fez interessante relação acerca do nome do diretor, segundo ela: “Até o nome próprio do diretor, visto mais de perto, é, na verdade um epíteto negativizado pela ironia: Aristarco Argolo de Ramos... Aristarco (a velha Grécia clássica), argolo/argola, coroa de ramos/louros... os velhos louros da Grécia!” (VALARINI, 1988, p.180). Lembremos que a coroa que Aristarco arranca do busto feito em sua homenagem (depois de uma crise silenciosa de ciúmes de si mesmo ou da representação plástica de sua pessoa) é uma coroa de louros.

Para constar, podemos lembrar também que o nosso Aristarco de Ramos é um entusiasta da ginástica olímpica, o diretor não se mostra empolgado com outros esportes, ou com atividades culturais, mas sua escola possui ginastas e, na inauguração de seu busto após a apresentação dos meninos, ele é coroado, justamente com a coroa de ramos/louros que mencionamos acima.

Arriscaria propor aqui que Pompéia, inseguro da identificação de Aristarco, deu pistas ao leitor de quem era a figura histórica em que havia se inspirado para compor este personagem/paródia. Portanto teríamos agora um Aristarco um pouco diferente daquele que por muitos é a representação pura e simples do Barão de Macaúbas diretor do Colégio Abílio, onde Pompéia foi interno, ou seja, temos um personagem inspirado em um bibliotecário/professor/astrônomo/gestor de *Ateneu* e herdeiro da tragédia do incêndio de Alexandria. Talvez a capacidade de conexões históricas e filosóficas de Pompéia tenha sido por muito tempo subestimada, seja como for, está claro que *O Ateneu* não é a representação apenas da memória do autor dos seus tempos de internato, houve uma preocupação deste com a pesquisa histórica, não lembro de nenhuma crítica, que eu tenha tido acesso para a realização da tese, que

indique esta preocupação de Pompéia, isso talvez venha a alterar a percepção sobre o romance e a valorização que se dá à obra.

## 6.2 Referências mitológicas em *O Ateneu*

Em passagens de *O Ateneu*, Pompéia faz relações com a Grécia e com Roma, normalmente com uma perspectiva mitológica. Tendo em vista que é grande o número de citações da obra *O Ateneu*, daqui em diante utilizarei tamanho 12 e margens expandidas nas passagens extraídas desta obra, em particular, para que a leitura não fique tão cansativa.

“[. . .] A uma delas, à sacada, Aristarco mostrava-se. Na expressão **olímpica** do semblante transpirava a beatitude de um gozo superior” (p. 52, grifo meu).

Na mitologia grega o Monte Olimpo é onde moram os Doze Deuses. A expressão olímpica de Aristarco é a expressão de um Deus.

“[. . .] Devia ser assim: - luz benigna e fria, sobre bustos eternos, o ambiente glorioso do *Pantheon*. A contemplação da posteridade embaixo” (p. 53, grifo do autor).

O pantheon era uma espécie de templo dedicado aos deuses, também chamamos panteão o local onde há monumentos a homens famosos. O busto de Aristarco será erguido neste local. Na sequência podemos observar que Aristarco contempla quem “está embaixo” como um Deus no Olimpo, como a estátua no Pantheon.

“[. . .] Um labor ingrato, **titânico** [. . .]” (p. 63, grifo meu).

Aristarco se refere ao seu trabalho na educação dos meninos no Ateneu: titânico, ou seja, gigantesco. Utiliza a alegoria titânica como uma referência, novamente, à Mitologia. Na mitologia grega os Titãs eram ancestrais dos deuses olímpicos.

“[. . .] O parricídio não figurava na **lei grega**” (p. 64, grifo meu).

As palavras acima são de Aristarco ditas ao pai de Sérgio como forma de tranquilizá-lo acerca da moralidade imposta pelo colégio e de seu poder sobre os alunos. Sua lei, sua moral, o código do colégio, na educação de meninos, é grego, como sinônimo do que é justo e honrado.

“[. . .] Vi, então, de dentro da brandura patriarcal do Rabelo descascar-se uma espécie de inesperado **Tersito**, produzindo injúrias e maldições” (p. 69, grifo meu).

Sérgio compara o colega Rabelo com a figura de Tersito (mais conhecido como Tesites), figura mitológica que simboliza a maledicência. O personagem teria zombado de Aquiles durante a Guerra de Tróia, o que resultou na sua morte pelo herói grego.

Na sequência, Rabelo começa a descrever alguns colegas, e quando se refere a Ribas acrescenta a palavra *Orpheon* (palavra de origem francesa, mas derivada da palavra Orfeu, personagem da mitologia grega, que era um célebre músico):

“[. . .] Primeira voz do *Orpheon*, uma vozinha de moça que o diretor adora.” (p. 70, grifo do autor).

Na página 74, Sérgio, se referindo a Franco, comenta:

“Três anos havia que o infeliz, num suplício de pequeninas humilhações cruéis, agachado, abatido, esmagado, sob o peso das virtudes alheias mais que das próprias culpas, ali estava, - **cariátide** forçada no edifício de moralização do Ateneu, exemplar perfeito de depravação oferecido ao horror santo dos puros.” (p. 74, grifo meu)

Sobre a passagem acima, em nota, Emília Amaral explica que *Cariátide*:

Na Grécia antiga, figura humana, em geral feminina, esculpida em fachadas de edifícios, com a função de suporte; no contexto, a palavra constitui uma imagem síntese, fortemente expressiva, dos significados da personagem, reforçada pela antítese irônica: depravação (Franco) *versus* horror santo dos puros (os demais alunos). (AMARAL, 2005, p. 291, grifo da autora).

Nas páginas 75 e 76, Sérgio comenta as dificuldades que terá em estabelecer relações de todo tipo n’*O Ateneu*:

“[. . .] E na solidão conspiradas, as adversidades de toda a espécie, falsidade traiçoeira dos afetos, perseguição da malevolência, espionagem da vigilância; por cima de tudo, céu de trovões sobre os desalentos, a fúria tonante de **Júpiter-diretor**, o tremendo Aristarco dos momentos graves.” (p. 75-76, grifo meu).

Mais uma referência a Aristarco como um Deus Grego. Na mitologia Greco-latina **Júpiter** é o rei dos Deuses do Olimpo. A referência a este Deus é uma alusão ao poder de Aristarco sobre tudo e todos no Ateneu.

“Com efeito, Sanches deu-me a mão como a **Minerva** benigna de Fénelon.” (p. 83, grifo meu).

Acima, Sérgio compara Sanches a Deusa Minerva, mais adiante será analisada a obra escrita por Fénelon a que faz referência Sérgio. Minerva também é citada na página 262:

“À raiz do poético apêndice brilhavam dois olhos vivíssimos, redondos, de coruja, como os de **Minerva**.” (p. 262, grifo meu).

Sérgio descreve fisicamente Minerva, como tendo tido acesso a imagens da Deusa o a descrição física dela presente em algum livro.

“O catecismo começou a infundir-me o temor apavorado dos **oráculos** obscuros.” (p. 87, grifo meu).

Na Grécia antiga se consultavam oráculos (pessoas ou objetos) que davam respostas que eram, supostamente, a dos Deuses.

A fúria de Aristarco também não é percebida como a de uma pessoa qualquer, mas como a de um Deus:

“O diretor, arrepiando uma das cóleras **olímpicas**, que de um momento para outro sabia fabricar [. . .].” (p.100, grifo meu).

Na página 109 há uma efusão de representações mitológicas relacionadas à imagem que Sérgio possui de Aristarco:

“Nos momentos de ira e de exaltações eloquentes é que sabia fazer-se em verdade divino. Era mais que uma revelação temerosa do **Olimpo**; era como se **Júpiter** mandasse **Mercúrio** catar à terra os raios já disparados e os unisse ao *stock* inavaliável dos arsenais do **Etna**, para soltar tudo de uma só vez, de uma só cólera, num só trovão, aniquilando a natureza sob a Bombarda onipotente.” (p. 109, grifo em itálico do autor, grifo em negrito meu).

Segundo Amaral (2005, p. 296) o trecho acima trata-se de uma “comparação hiperbólica que lança mão dos textos mitológicos para enfatizar a ‘divindade’ de Aristarco. Júpiter, o rei dos deuses, ordena Mercúrio, seu mensageiro, a catar os raios e juntá-los ao estoque dos arsenais do Etna, onde o deus Vulcano os forjava.”

Na sequência Sérgio comenta:

“Mas não somente parodiava ele os furores **olímpicos**. Aquela alma dúctil de artista sabia decair até a blandícia, até à lagrima a propósito.

**Júpiter** guardava para a oportunidade a carícia de *édredon*, o gesto flexuoso do soberano cisne. Expandia-se às vezes sobre o Ateneu em rompimentos de amor paterno, tão derramado, tão jeitosamente sincero, que não tínhamos remédio senão replicar no mesmo tom, por um madrigal de enternecimento de filhos.” (p. 109, grifo em itálico do autor, grifo em negrito meu).

Amaral (2005, p. 296) analisando a passagem acima, afirmou: “segundo a mitologia greco-romana, Zeus (Júpiter) transformou-se num cisne, para seduzir Leda.” O mesmo fará Aristarco com os alunos, depois do furor olímpico ele explorará sua face sedutora e a doçura paternal.

Na página 131, refletindo sobre os artifícios sedutores da canarina Ângela, Sérgio afirma sobre o seu comportamento em relação à camareira:

“[. . .] Com a pureza a mais, natural da idade, ia zombando de Ângela e pompas adjacentes. Fechado o peito como a paz de **Jano**; e exteriormente a vaidade me amparava.” (p. 131, grifo meu)

Amaral (2005) nas notas d’*O Ateneu*, afirma ser esta uma referência a Jano, um dos mais antigos deuses de Roma, e que é representado com duas faces opostas, na passagem citada acima a ideia do narrador é sugerir a ambiguidade de seus sentimentos.

Nova referência mitológica aparece logo adiante no texto, agora na descrição do inspetor Silvino:

“Exatamente no meio do pátio abriu as imensas pernas de **Rodes** magro, e levou à boca um apito.” (p. 132, grifo meu).

Segundo Amaral (2005), o narrador se refere, de forma irônica, à enorme estátua de Apolo, na entrada do Golfo de Rodes, que foi destruída por um terremoto. Qualquer embarcação que passasse pelo local era obrigada a passar entre as pernas de Apolo (uma perna ficava fincada em uma margem e a outra na margem oposta).

Na página 137, ao analisar o comportamento de Ângela, Sérgio comenta:

“Atirada de modos, como **ditirambo** do amor efêmero; vazias como as estátuas ocas; [. . .]” (p. 137, grifo meu).

Ditirambo é uma espécie de hino a Baco, uma encenação teatral com canto e coral, onde os atores vestem-se de faunos e sátiros e cantam exaltando o Deus Baco (ou Dionísio).

Ainda analisando Ângela o narrador a compara a **Ceres**:

“Exposta às soalheiras , revestira-se a cor branca do rosto de um moreno cálido, tom fugitivo de magnólias fanadas, invulnerável aos rigores de ar livre, como deve ter sido outrora a epiderme de **Ceres**.” (p.138, grifo meu).

Segundo Amaral (2005, p. 300): “Ceres ou Deméter, deusa da terra, da agricultura. Com o rapto de sua filha Cora ou Perséfone por Hades ou Plutão (o deus dos infernos), sua beleza enrugou-se.” Sérgio percebe Ângela bela como deve ter sido Ceres antes de ter sua filha raptada pelo deus do inferno: “como deve ter sido outrora a epiderme de Ceres.”

E Ângela ainda rende mais comentários de Sérgio:

“Convidava à adoração colhendo aos ombros o manto da candura, refugiando-se na indiferença hierática das **vestais**.” (p. 138, grifo meu)

Amaral (2005) nas notas d’*O Ateneu* afirma que o narrador se refere às sacerdotisas de Vesta, deusa do fogo dos romanos, mulheres muito honestas, castas e virginais. O narrador demonstra que Ângela possui uma meiguice virginal, uma aparência honesta, mas que se trata de

dissimulação, por fim ela é a representação do Satanás feminino acreditado por Barreto. A referência a “vesta” aparece, ainda, no fim da página 138 e na página 139.

Após analisar Ângela, Sérgio faz alguns comentários iniciais acerca de Bento Alves, o herói que desarmou o assassino de um dos criados de Aristarco (a briga teria sido pelo amor de Ângela):

“[. . .] Consideravam-no principalmente pela nomeada de **hercúleo**.” (p. 139, grifo meu)

O narrador se refere a Hércules, ou seja, Bento Alves era respeitado (considerado) em função de sua força: hercúleo, forte, como Hércules.

No fim do quinto capítulo Sérgio narra o ingresso no Ateneu de um novo colega, Nearco, na apresentação de ginástica de Nearco (recomendado a Aristarco pelo pai como um grande ginasta), o narrador comenta:

“A fórmula no mundo ideal da mecânica é a alavanca de **Arquimedes**; a aplicação prática e contundente é o murro britânico. Consiste nisso: encolher as munhecas” (p. 142, grifo meu).

A referência ao físico, matemático, inventor e astrônomo grego Arquimedes de Siracusa (aproximadamente 280 a.C.) se dá num momento de ironia à fraca apresentação de Nearco. Bastava conhecer basicamente os estudos de mecânica de Arquimedes para compreender que qualquer um seria capaz de realizar os exercícios básicos apresentados como espetáculo pelo colega. Ainda podemos mencionar que a origem do nome Nearco é grega e, no sexto capítulo aparece nova alusão aos “louros gregos”:

“O futuro tinha reservado para Nearco um feixe de melhores palmas, uma galhada de **louros** mais legítimos como tempero de vitória. O *Grêmio Literário Amor ao Saber*, instituição recente, seria o verdadeiro teatro dos seus soberbos alcances” (p.143, grifo em negrito meu, grifo em itálico do autor).

Os louros eram utilizados, na Grécia Antiga, para confeccionar coroas, a láurea simboliza a vitória. Sérgio utiliza a representação da coroa de louros (galhada) para explicar, de forma irônica, que embora a apresentação de ginástica de Nearco não tivesse sido digna de louros, sua participação nos debates do Grêmio o seria.

Sobre o zelo com a biblioteca do Grêmio Literário Amor ao Saber, Sérgio comenta:

“[. . .] Uma coleção de quinhentos a seiscentos volumes de variado texto, zelados pela vigilância **cerberesca** do Bento Alves [. . .].” (p. 148, grifo meu).

O narrador se refere ao cão mitológico Cérbero, um monstro assustador de três cabeças e cauda de serpente que guardava a porta do inferno.

Na página 165, novamente aparecem as designações mitológicas:

“O fundo tranquilo e obscuro das almas, aonde não chega a tumultuar de vagas a superfície, inflamou-se de fosforescências; geraram-se as auréolas dos deuses, coalharam-se os discos das **glórias olímpicas**: as religiões nasceram” (p. 165, grifo meu).

A referência acima é sobre a transformação dos deuses pagãos em santos cristãos ocorrida durante o reinado de Constantino (por volta de 306-337 d.C.).

Na descrição dos selos comercializados no Ateneu, Sérgio também descreve:

“[. . .] gregos com a efígie de Mercúrio, o deus único que ficou de Homero, sobrevivido do Olimpo depois de Pã.” (p. 174)

No selo os gregos aparecem com a imagem de Mercúrio, deus romano, seu correspondente grego é Hermes (pode ter sido um equívoco de Pompéia que, conhecedor de mitologia, confiou na própria memória para elaborar esta passagem d’*O Ateneu* e, ao invés de escrever Hermes escreveu Mercúrio), era associado ao comércio (Pompéia metaforiza, através da descrição do comércio de selos, o próprio deus que representa o lucro e as trocas mercantis na crença pagã). Nas teodisséias, de Homero, Mercúrio é citado em toda sua inteligência e perspicácia. Pã é o deus dos rebanhos. Segundo o texto de Homero, Mercúrio teria roubado de seu irmão Apolo parte de um rebanho. É possível perceber a intensidade metafórica de tão pequena passagem: Mercúrio, “deus dos mercados”, rouba Apolo que, descobrindo o ladrão o leva até Zeus para ser julgado, quando Zeus sentencia a devolução dos animais roubados por Mercúrio este toca uma lira com um instrumento de cordas feito com as tripas dos animais, Apolo se encanta com a música e Mercúrio oferece ao irmão o instrumento. Mercúrio, portanto, com a

sua esperteza comercial, ludibria Apolo. Por fim, Pã, filho de Mercúrio, se torna o deus dos rebanhos.

O narrador abre o capítulo 8 descrevendo as excursões dos alunos do Ateneu:

“[. . .] ignorando que há talvez na vida alguma cousa mais açúcar que o açúcar, e que o toque macio pode uma vez levar vantagem à coloração fulgurante, quando invejamos das posições sociais modestamente o garbo de **Faetonte** nos carros de praça ou a bravura rubente de umas calças de grande uniforme, sem saber que as ambições vão mais alto e que há comendadores; [. . .].” (p. 195-196, grifo meu).

Amaral (2005, p. 309) explica que Faetonte “segundo a mitologia grega, filho de Hélio (deus do Sol), que tomou o carro do pai e quase abrasou a terra, por não saber manejá-lo. A fim de evitar o desastre, Zeus fulminou-o com um raio.” Sérgio ao citar “o garbo de Faentonte nos carros de praça”, está se referindo à elegância do semideus ao pilotar o carro, há na passagem, visivelmente, a ironia sobre o “talento” dos motoristas dos carros de praça, já que Faetonte quase destruiu a Terra com a sua peripécia.

Ainda descrevendo o passeio Sérgio cita outra divindade mitológica:

“[. . .] Quando a música parava, ouvíamos na alvenaria do grande encanamento, pelos respiradouros, as águas do Carioca, ciciando queixas poéticas de **náiade** emparedada.” (p. 198, grifo meu).

As Náiades são ninfas de águas doces, o som das “águas do Carioca” lembram a Sérgio as queixas poéticas (a poesia das águas) dessas divindades “emparedadas” nos limites de uma margem a outra, das fontes, rios e lagoas.

Logo adiante no texto, descrevendo o passeio ao Jardim Botânico, o narrador comenta:

“Nos enredamentos obscuros do bosque, exatamente onde o artista grego incluiria um **sátiro**, podia se surpreender sobre uma blusa o confiado abandono bucólico de outros colegas.” (p. 201, grifo meu).

Amaral lembra que Sátiro representava “na Grécia antiga, semideus lascivo que habitava as florestas” (AMARAL, 2005, p. 309). Mais adiante, na narrativa, veremos que encontros

amorosos marcaram o passeio, justificando a representação de Sérgio acerca da inclusão de um sátiro tentando os meninos naquele ambiente obscuro e sugestivo.

Na página 245, no início do capítulo 11, Sérgio tece novos comentários acerca de um novo discurso do Dr. Cláudio:

“Narrava-nos a vida. As festas **plutonianas** do movimento, da ignição; [. . .] perturbado de convulsões **titânicas**.” (p. 245, grifos meus).

Amaral (2005) explica que o narrador quando escreve “festas plutonianas”, está se referindo a Plutão, deus mitológico dos Infernos (ou Hades). As festas plutonianas são uma metáfora que representa o movimento do subsolo: as rochas, explosões, lavas vulcânicas etc. Novamente no fim do parágrafo aparece a palavra “titânico” aludindo a força das convulsões da Terra.

Aristarco é representado por Sérgio sempre como um deus, não na benevolência, mas no poder, a postura do diretor diante da adulação do professor Venâncio também será divina, “olímpica”:

“Ele receava uma cousa que talvez seja a enxaqueca dos **deuses**: tonturas do muito incenso [. . .]. Era conveniente postar-se em atitude severa bastante e olímpica, para corresponder a glorificação de Venâncio.” (p. 264, grifo meu).

No último capítulo do livro (capítulo 12) Sérgio descreve suas visões de devaneios oriundos da febre:

“[. . .] Aquele rosto branco, cabelos de **ondina**, abertos ao meio, desatados, negríssimos [. . .]”. (p. 268, grifo meu).

Ondina, segundo Amaral (2005, p. 319) é “cada um dos gênios ou ninfas da água, entre os antigos povos germânicos e escandinavos”.

Descrevendo os cuidados e o zelo de Ema quando ele adoece, Sérgio escreve:

“Debruçava-se expansiva, resplendendo a formosura sobre mim, na gola do peignoir, como um derramamento de flores de uma **cornucópia**.” (p. 277, grifo meu).

Cornucópia simboliza a fertilidade e abundância. Na mitologia greco-romana era representada por um vaso em forma de chifre (corno) cheio de flores e frutas.

Encaminhando-se para o final do romance Sérgio comenta em meio à descrição do fogo que assola o Ateneu:

“[. . .] Distinguia-se na tempestade de rumores o barulho cristalino dos vidros na pedra das sacadas, como brindes perdidos da **saturnal** da devastação.” (p. 280, grifo meu).

Amaral (2005, p. 320) explica que Saturnal é “relativa ao deus Saturno ou Cronos, o deus do tempo. Esta metáfora pode ser entendida como a devastação do tempo, o fim da história, o apocalipse, em linguagem bíblica.”

Por fim, podemos lembrar, ainda, que o aluno **Clímaco**, que tem a ideia de homenagear Aristarco com o busto de bronze, também tem seu nome relacionado à tradição grega. Clímaco deriva do grego klímax, que significa escada. O aluno (um dos gratuitos) faz jus ao nome, sendo um dos premiados com ouro de uma das festas do Ateneu (justamente a da inauguração do busto), em uma rápida ascensão já que Sérgio sequer tinha comentado sobre ele antes da iniciativa de construção do busto.

### 6.3 O velho e o novo mundo representados em *O Ateneu*

Em defesa da tese sobre o propósito de Pompéia em construir um Aristarco muito mais complexo e multifacetado do que foi suposto até o momento, é relevante fazer uma consideração sobre os personagens Franco e Américo neste contexto. Muito se falou que Pompéia teria, inspirado pelas questões político-econômicas da época, colocado o nome de Franco ao personagem decadente, escorraçado e que acaba morrendo no colégio, como uma alusão à França da época (conservadora e em declínio): “O internato brasileiro, no fim do século XIX, era regido pelas mesmas normas de funcionamento dos internatos franceses da época. Nosso ensino era marcadamente europeu, e particularmente inspirado no sistema francês” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 16). Quanto a Américo, uma alusão à América, principalmente pensando nos Estados Unidos que já haviam feito sua independência e, muito antes do Brasil, haviam abolido a escravidão, Américo simbolizaria o renascimento de uma sociedade democrática, independente, o

incêndio provocado pelo personagem significava a ruptura com o que era antigo e retrógrado. Nada de novo até aqui. O que é curioso e que diversos estudiosos se debruçaram sobre Franco/Américo=Velho/Novo. A Europa como o velho mundo (decadente) e a América o novo mundo (libertário), mas o que não foi percebido é que antes do Velho Mundo como Pompéia o conheceu, havia o velhíssimo mundo, o mundo pagão, mundo sobre o qual Pompéia lecionava em suas aulas de Mitologia, ou seja, Aristarco é a representação desse mundo antigo.

Caso evitássemos esta visão distanciada dos nossos tempos e nos reportássemos para o fim do século XIX, época em que Pompéia viveu, talvez tivéssemos uma percepção um tanto diferente, e poderíamos compô-la assim: Aristarco/Franco/Américo=Idade Antiga/Idade Média/Idade Moderna. Aristarco como a representação do mundo antigo, do poder dos reis e imperadores, do monopólio dos suportes de informação (Bibliotecas Universais), da detenção do conhecimento por poucos. Franco seria a representação da idade média, da inquisição (perseguição, tortura e morte), dos conflitos medievais e do poder dos senhores feudais. Por fim, Américo representaria o mundo moderno, a ruptura com o passado, liberdade (abolição), independência e democracia (o povo elege seus governantes).

No Ateneu, Aristarco era o rei, o imperador, o grande bibliotecário de Alexandria/Ateneu, ditava as regras, detinha o conhecimento e o poder; Franco vivia em guerra com o colégio, era perseguido pelos colegas “era o grande escarnecido do Ateneu”, torturado pela “polícia de Aristarco”, por fim acaba morrendo provavelmente orando à Santa Rosália (Sérgio encontra a imagem na cama de Franco depois que o corpo é retirado), alusão que poderia ser ao imenso poder da igreja católica na idade média, Franco vivia, ainda, sob o jugo constante do senhor feudal (Aristarco aqui se torna o senhor feudal, rei em seus domínios territoriais); Américo por sua vez, põe fim aos sofrimentos de todos, ele liberta os escravos (os alunos do Ateneu) incendiando o Ateneu, destruindo o que é antigo e opressor, Américo é o revolucionário, representa as lutas de independência das Américas, a abolição da escravatura nos Estados Unidos, bem antes da brasileira. Aristarco então é o antigo, o conservador ao extremo, o superado, o velho. Franco é o que está em declínio, teve seu tempo assim como Aristarco, mas está sendo superado, deve morrer. Américo é o novo, o emergente, revolucionário, aquele que representa a modernidade.

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas

de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos (BRAIT, 1985, p. 52).

Partindo do pressuposto de que Pompéia construiu personagens complexos, utilizando-se de conhecimentos históricos e de um talento para a prosa caricatural absolutamente impressionante, foi capaz de ambientar todo o romance em um único espaço, o colégio, e conseguiu, com seu texto, provocar tensões, conflitos e inquietações que perduram até hoje nas discussões literárias, podemos supor que as referências do personagem Sérgio a textos lidos e impressões acerca dos livros também não se davam ao acaso, mas eram metodicamente pensados por Pompéia, montados sob a perspectiva do crítico da sociedade e do leitor compulsivo.

As representações sociais de Sérgio acerca de leituras e livros são, em essência, as representações de Pompéia, sua forma de ler e de refletir sobre o que foi lido, sua forma de perceber o objeto livro e a instituição biblioteca, suas representações são a expressão máxima do pensamento do grupo social a que pertencia. Chartier observa que:

Seja qual for a validade histórica de uma análise, assim delineada, aporta uma ideia essencial, oposta a um dos postulados da história das mentalidades, a saber que são os grandes escritores e filósofos quem expressam ou refletem com maior coerência, através de suas obras essenciais, a consciência possível do grupo social de que são parte; são eles que alcançam “a maior consciência possível do grupo social que representam”. Como consequência disso, a prioridade acordada aos textos maiores (definidos, de forma nova, por sua adequação a uma visão de mundo) e sua dedução [. . .] (CHARTIER, 1996, p. 28, tradução minha).

## 7 A BIBLIOTECA DE SÉRGIO

Neste capítulo foi realizado um levantamento sobre todas as menções a livro (como suporte), obras literárias e não literárias, personagens, textos e biblioteca (como depósito ou local de acesso à informação).

Responderei, quando possível, algumas questões relacionadas à forma como Sérgio lia determinadas obras ou se referia a termos literários (com ironia, seriedade etc), se ele era influenciado por alguém na escolha dos textos que ele virá a citar e comentar, qual o conteúdo do que era lido por ele, se ele leu as obras na infância ou na vida adulta e quais as representações do personagem/narrador adulto das leituras que fez ao longo da vida. Quanto ao livro enquanto suporte físico e da biblioteca enquanto depositária (na maioria dos casos) das obras mencionadas, quais as representações que o personagem/narrador possui.

### 7.1 O Ateneu como um romance de cavalaria

A primeira referência literária do personagem/narrador Sérgio se dá nas primeiras linhas do romance, quando ele, adulto, começa a série de desmascaramentos aos quais já fez menção Schwarz (citado em capítulo anterior):

“Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.”  
Bastante experimentei depois a verdade deste aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regímen do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente, que parece o **poema** dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.  
Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores” (p. 39-40, grifo meu).

A palavra **poema** vem carregada de significado, Pompéia também é poeta (lembremos que trabalhou dez anos na obra poética *Canções sem metro*), aqui ele usa um conceito de poema que tem o objetivo de demonstrar como é ilusória a infância, os cuidados maternos são um poema

(belo, delicado...), mas não são reais, não passam de “um artifício sentimental” para enganar a criança e para tornar ainda mais cruéis os dias que virão. Por fim, o autor ainda afirma “Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas [. . .]”, utilizando uma figura de linguagem que normalmente é usada para suavizar expressões desagradáveis, ele ironiza, de forma a acentuar sua própria amargura.

Então o **poema**, aqui, embora represente o belo, o bom, o que é perfeito, não passa de um artifício enganoso para dispor a alma do leitor, algo criado para iludir, a ideia que ele representa não é real, é aparente. O poema é tomado como ficção. Mas para o autor, a criança ainda não tem como ter consciência disso, ela ainda não possui discernimento suficiente para diferenciar a realidade da ficção, o que resulta no ressentimento do adulto. E é este adulto que representa a palavra poema no texto, é Sérgio adulto que representa o “poema dos cuidados maternos” como um “artifício sentimental”.

Como afirmou Auerbach em sua análise sobre *To the Lighthouse* de Virginia Woolf (1927): “Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; [. . .]” (AUERBACH, 2007, p. 482).

A primeira referência a livro, propriamente dito, é uma crítica sutil aos livros elementares:

“O Dr. Aristarco Argolo de Ramos, da conhecida família do Visconde de Ramos, do Norte, enchia o império com o seu renome de pedagogo. Eram boletins de propaganda pelas províncias, conferências em diversos pontos da cidade, a pedidos, à sustância, atochando a imprensa dos lugarejos, caixões, sobretudo, de **livros elementares**, fabricados às pressas com o ofegante e esbaforido concurso de professores prudentemente anônimos, caixões e mais caixões de volumes cartonados em Leipzig, inundando as escolas públicas de toda a parte com a sua invasão de capas azuis, róseas, amarelas, em que o nome de Aristarco, inteiro e sonoro, oferecia-se ao pasmo venerador dos esfaimados de alfabeto dos confins da Pátria” (p.42, grifo meu).

Falei em crítica porque está claro que a representação acerca dos livros didáticos teoricamente escritos por Aristarco (os verdadeiros autores tinham seus nomes omitidos) era negativa para o personagem/narrador que é bastante irônico na passagem citada. Os livros não passavam de parte de um aparato instrumental de propaganda sob um revestimento elegante “volumes cartonados em Leipzig” que tinham a função de mascarar a falta de esmero na elaboração de seu conteúdo. O autor cita a cidade alemã de Leipzig por ser um dos grandes centros da tipografia da época. Eis o contraditório: capas bonitas, encadernação importada e conteúdo mal elaborado, escrito às pressas. Tudo é aparência, superficialidade, mas quem

percebe isto é o Sérgio adulto, que, quando criança leu os livros sem questioná-los, provavelmente impostos pela família para sua formação escolar inicial.

No final do trecho citado, também podemos perceber a força da representação de autor, o respeito que a sociedade devia aos escritores e intelectuais que escreviam livros, “o nome Aristarco, inteiro e sonoro, oferecia-se ao pasmo venerador dos esfaimados de alfabeto dos confins da Pátria”. O livro é o suporte da informação, as pessoas veneram o autor porque o seu nome gravado na capa de um livro simboliza o seu conhecimento, significa poder, significa ter domínio sobre algo que a maioria das pessoas não conhece.

A primeira alusão a texto bíblico (são inúmeras ao longo do livro) encontraremos na página 43:

“[ . . . ] A própria estatura, na imobilidade do gesto, na nudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui está um grande homem... não vêem os côvados de **Golias?!...**” (p. 43, grifo meu).

O uso da referência bíblica se dá para demonstrar a grandiosidade de Aristarco, pois Golias é um gigante. Aristarco, em ocasiões especiais, como nas datas comemorativas do Ateneu, quando o colégio recebia inúmeros convidados, tornava-se ainda maior, mais inflado, enorme como Golias. Pompéia está ironizando as atitudes do diretor, sua vaidade e seu ego.

Consta na Bíblia (Antigo Testamento) que Golias era um gigante, campeão dos filisteus, da cidade de Gate, possuía uma altura de aproximadamente seis côvados (antiga medida de comprimento, correspondente a 66 centímetros), ou seja, o gigante tinha aproximadamente três metros. Davi, por sua vez, é um rapaz ainda, mas é ele que lutará e derrotará Golias.

Golias, antes da luta, debocha do rapaz, que é muito menor do que ele e não apresenta armas, malha de bronze ou escudo, Davi tem apenas uma funda, mas é com essa funda que acerta a cabeça do gigante que tonto cai por terra, é quando rapidamente se aproxima e, com a espada do próprio Golias, corta-lhe a cabeça.

O autor utiliza um dos mais conhecidos textos do Antigo Testamento, quem o faz é o narrador adulto. Há distanciamento na observação, consciência crítica e ironia. Mas é possível ir além nos motivos que levam o narrador a citar tal passagem bíblica: Golias é derrotado pelo menino. O gigante vaidoso tem sua cabeça cortada pelo menino armado com uma funda de matar passarinho. Como sabemos, o gigante Aristarco será derrotado (verdadeiramente arruinado) por um menino (Américo) no final d’*O Ateneu*.

Pompéia era um leitor da bíblia, consta que a estudiosa Bartholo teve acesso, pelas mãos de pessoa da família de Pompéia, à Bíblia Sacra (Edição Vulgata, 1860) que foi do escritor e, inclusive, tinha diversos desenhos feitos por ele nas margens, além de sua assinatura: “Entre os livros que pertenceram a Pompéia está uma *Bíblia Sacra Vulgatae Editionis Sexti V e Clementis VIII*, publicada em Lyon e Paris, no ano de 1860.” (ARAÚJO, 2006, p. 100).



Figura 3 (Edição de 1714)

A estudiosa Araújo (2006) destaca que as anotações feitas por Pompéia na bíblia estão escritas em latim, aliás a edição da própria bíblia é em latim, indicando que o escritor tinha absoluto domínio do idioma. No entanto, a pesquisadora afirma que não há nenhuma indicação sobre a finalidade do estudo da bíblia. Ao analisar a obra *O Ateneu*, entretanto, é possível notar um número muito grande de referências bíblicas (principalmente ao Antigo Testamento), sendo assim é possível que ele estivesse explorando os pontos que poderia utilizar ou aproveitar na elaboração d’*O Ateneu*.

Um pouco mais adiante o autor volta a se referir à poesia:

“[...] Lá estava o diretor, o ministro do império, a comissão dos prêmios. Eu via e ouvia. Houve uma alocução comovente de Aristarco, houve discursos de alunos e mestres; houve cantos, **poesias declamadas em diversas línguas**. O espetáculo comunicava-me certo prazer respeitoso.” (p. 45, grifo meu).

No trecho acima, o narrador se refere a uma festa de encerramento de trabalhos no Ateneu. Qual era o público presente nesta festa? Autoridades brasileiras, pais de alunos e correspondentes em geral, provavelmente não há estrangeiros, e se houvesse, não seriam de diversas nacionalidades, então por que declamar poesias em diversas línguas? Isso que desperta no menino Sérgio um “prazer respeitoso” é o que deve, também, despertar nas outras pessoas. Elas devem admirar o Ateneu, respeitá-lo, sem questionar os métodos empregados, confiando inteiramente em sua administração.

Óbvio que era desnecessário as poesias serem declamadas em diversos idiomas, a maioria dos convidados certamente não estava entendendo o que estava sendo declamado, pura perda de tempo, mas esta ostentação de conhecimento dava a sensação de civilização e modernidade para o público sendo, portanto, necessária para a empreitada empreendedora de Aristarco que pretendia conquistar cada vez mais alunos/clientes. Como Bosi (1988) já abordara, o Ateneu representa a “Educação como Propaganda”. Aristarco utiliza a Literatura, ou melhor, a poesia, como engodo. Sérgio criança não percebe essas “artimanhas marqueteiras” do diretor (pelo menos não antes de sua entrada no Ateneu, que é o caso da passagem de texto), só mais tarde, ao narrar sua história no internato, conseguirá representar, muitas vezes apenas metaforicamente, a astúcia e o calculismo do administrador/diretor do colégio.

A primeira referência a uma obra literária aparece na sequência do espetáculo narrado, Sérgio observa:

“[. . .] A letra dos cantos, em coro dos falsetes indisciplinados da puberdade, os discursos, visados pelo diretor, pançudos de sisudez, na boca irreverente da primeira idade, como um **Cendrillon** malfeito da burguesia conservadora, recitados em monotonia de realejo e gestos rodantes de manivela, ou exagerados, de voz cava e caretas de tragédia fora de tempo, eu recebia tudo convictamente, como o texto da bíblia do dever; e as banalidades profundamente lançadas como as sábias máximas do ensino redentor” (p. 45, grifo meu).

É bastante estranha e parece deslocada a utilização de “Cendrillon” neste contexto. Examinemos: Cendrillon é o título do conto “A gata borralheira” ou “Cinderela” em francês. O conto oficial é de Charles Perrault, embora existam diversas adaptações, entre elas a dos Irmãos Grimm. Como boa parte dos contos de fadas, houve uma adaptação da história também por Perrault já que a original é proveniente da tradição popular (existem diversas versões mais antigas). Aparentemente a referência feita pelo personagem/narrador n’*O Ateneu* é do conto de Perrault.

O conto de Cendrillon ou Cinderela data de 1697. É a história de uma moça que perde o pai e passa a ser criada pela madrasta e duas irmãs postiças. A moça é obrigada, pela madrasta, a fazer todos os serviços domésticos, além de ser constantemente humilhada pelas irmãs que têm inveja de sua estonteante beleza. Um dia é anunciado um baile em que o príncipe do reino deverá escolher sua esposa, toda a família de Cinderela é convidada, mas ela é impedida de ir porque a madrasta argumenta que a menina não possui um vestido bonito o bastante para comparecer à festa. Na noite do baile, Cinderela chorava e se lamentava quando, de repente, surgiu uma fada-madrinha que com um passe de mágica vestiu-a com um lindo vestido, também surgiu uma carruagem com cocheiro para levá-la até o palácio. Antes de a moça ir para o baile, a fada-madrinha deu um importante aviso, ela deveria voltar antes da meia-noite, pois após este horário o feitiço se quebraria e ela voltaria a estar com suas roupas esfarrapadas. Logo que chegou à festa, a moça despertou o interesse do príncipe e os dois dançaram durante quase todo o baile. Foi quando Cinderela percebeu que já era quase meia-noite. A moça saiu correndo da festa e, ao descer as escadas do palácio, perdeu um de seus sapatinhos de cristal. O príncipe, que havia corrido atrás de Cinderela sem entender o que havia acontecido, perdeu-a de vista, mas encontrou o sapatinho. Decidido a encontrá-la, resolveu percorrer todo o reino pedindo que as moças experimentassem o sapato de cristal, a moça que conseguisse calçá-lo seria sua esposa. Quando o príncipe bateu à porta da casa de Cinderela, a madrasta trancou a moça no sótão e deixou apenas que suas duas filhas experimentassem. Apesar das irmãs se esforçarem, o sapatinho de cristal não serviu em nenhuma. Foi quando um ajudante do príncipe viu que havia uma moça na janela do sótão da casa. A madrasta não teve outra opção que não fosse deixá-la experimentar o sapatinho, foi quando, para surpresa de todos, o pezinho da moça deslizou perfeitamente para dentro do sapato. O príncipe não teve dúvidas, se casou com Cinderela em uma linda cerimônia e viveram felizes por muitos anos.

Se, em um primeiro momento, estranhamos a referência a um conto de fadas em meio a uma descrição tão intensa e sarcástica, ela se justifica pela representação que o narrador possui de Cinderela: uma moça miserável que ajudada pela fada-madrinha se “fantasia” de princesa e todos acreditam que seja realmente uma, de tal forma e tão intensamente que ela se transforma mesmo em princesa casando com o príncipe. Vejamos a passagem de texto novamente: “[. . .] na boca irreverente da primeira idade, como um **Cendrillon** malfeito da burguesia conservadora.”

As crianças ainda estão na idade do desajustamento, são desafinadas (a troca de voz própria da puberdade), desajeitadas, com espinhas no rosto... mas no evento do Ateneu estão todas fantasiadas de “Cendrillon”, estão fazendo todos acreditarem que são príncipes, que são felizes, que tudo funciona muito bem no colégio. É o Sérgio adulto que faz a relação com o conto, mas provavelmente ele conhecia a história da Cinderela desde criança, porém, no momento da narração, o Sérgio criança está apenas vivenciando a experiência da festa, é o adulto com o distanciamento do tempo que observa, de forma crítica e irônica, que os jovens parecem “gatas borralheiras”.

Deparamos-nos com uma rápida referência a compêndios quando o narrador se refere às orientações de ginástica dadas pelo professor Bataillard:

“Diante das fileiras, Bataillard, o professor de ginástica, exultava, envergando a altivez do seu sucesso na extremada elegância do talhe, multiplicando por milagroso desdobramento o **compêndio** inteiro da capacidade profissional, exibida em galeria por uma série infinita de atitudes” (p. 49, grifo meu).

Compêndio é um tipo de livro que pretende abordar tudo sobre determinada área do saber. Trata-se de uma espécie de súmula de conhecimentos, é uma obra de referência, generalista. Na parte citada o narrador utiliza a palavra compêndio para dar a dimensão da apresentação de ginástica. Compêndio é usado, pelo narrador adulto, como hipérbole e ironia ao mesmo tempo, demonstrando o esforço do professor de ginástica para se sair bem aos olhos da comunidade (e dos pais dos alunos), mas também e, principalmente, aos olhos do diretor, sempre temido por todos.

Na mesma página, ainda descrevendo a apresentação de ginástica no evento realizado no Ateneu, o narrador observa:

“Acabadas as evoluções apresentaram-se os exercícios. Músculos do braço, músculos do tronco, tendões dos jarretes, a teoria todo do *corpore sano* foi praticada valentemente ali, precisamente, com a simultaneidade exata das extensas máquinas” (p. 49, grifo do autor).

A referência é a máxima “Mens sana in corpore sano” ou “Mente sã em corpo são”, do escritor latino **Juvenal**. A passagem é derivada da Sátira X. A frase é parte da resposta do autor sobre o que as pessoas deveriam desejar na vida. Segue abaixo uma tradução livre:

Deve-se pedir em oração que a **mente seja sã num corpo são**.  
 Peça uma alma corajosa que careça do temor da morte,  
 que ponha a longevidade em último lugar entre as bênçãos da natureza,  
 que suporte qualquer tipo de labores,  
 desconheça a ira, nada cobice e creia mais  
 nos labores selvagens de Hércules do que  
 nas satisfações, nos banquetes e camas de plumas de um rei oriental.  
 Revelarei aquilo que podes dar a ti próprio;  
 Certamente, o único caminho de uma vida tranquila passa pela virtude.

Embora o tom do texto de Juvenal seja satírico, a máxima “mente sã em corpo são” acabou tendo seu sentido alterado ao longo do tempo. Aparentemente a intenção do autor é chamar a atenção das pessoas sobre o que deveria ser realmente importante em suas vidas: saúde física e espiritual. No entanto a máxima (isolada do contexto), serviu, para muitos, no sentido de que só um corpo são pode produzir uma mente sã ou que uma mente sã precisa de um corpo são para sustentá-la. Em resumo, o conceito passou a ser o equilíbrio saudável entre mente e corpo.

Muitas instituições de ensino se basearam nesse conceito para compor seus currículos incluindo disciplinas de educação física (atualmente) ou ginástica (antigamente). É o caso do Ateneu. Quando Sérgio se refere “a teoria toda do *corpore sano*” ele está se referindo a este movimento dos colégios da época em incluírem a ginástica, o culto ao corpo, em suas atividades elementares. Ele não parece estar pensando no texto de Juvenal, caso estivesse, certamente utilizaria o texto a seu favor, já que se trata de uma ironia de Juvenal. O narrador/personagem adulto se refere a “teoria toda do *corpore sano*” apenas com desdém, sem aprofundamentos, dando a entender que o que importava para o proprietário do Ateneu era demonstrar que estava atualizado, que a instituição era moderna, que seguia os preceitos europeus de Educação, a mesma ostentação utilizada na leitura de poesia em diversos idiomas.



Figura 4 (imagem da capa do livro 4 que continha as sátiras 10 a 12 de Juvenal, trata-se da 4ª edição, publicada em 1711).

Encontramos também referência aos romances cavaleirescos:

“[. . .] O Ateneu, quarenta janelas, resplandescentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da noite como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos **romances cavaleirescos**, despertando um momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações” (p. 52, grifo meu).

O narrador está descrevendo o fim do evento, quando é dado o toque de recolher, a imagem do Ateneu aparece em contraste com o anoitecer. A referência a “romance cavalheiresco” aparece aqui para sustentar a descrição, os “romances de cavalaria” tinham como característica a “atmosfera de sonho”, as idealizações, o ambiente bucólico, a selva/floresta, o heroísmo. Esta é a imagem que Sérgio criança possui do Ateneu antes de se tornar um dos internos: como um romance cavalheiresco.

São marcantes as representações de Sérgio acerca da imagem que possuía de Aristarco antes de conviver com ele e depois de sua experiência no internato. A imagem do diretor já povoava a mente do narrador, uma vez que ele “já o conhecia” imaginariamente através da leitura de seus livros elementares, livros escritos por Aristarco, figura venerada e admirada na comunidade e que, além de diretor da escola, era um importante membro da alta sociedade, respeitado e idolatrado por muitos.

“Verdade que não era fácil reconhecer ali, tangível e em carne, uma entidade outrora da mitologia das minhas primeiras concepções antropomórficas: logo após Nosso Senhor, o qual eu imaginara velho, feíssimo, barbudo, impertinente, corcunda, ralhando por trovões, carbonizando meninos com o corisco. Eu aprendera a **ler pelos livros elementares de Aristarco**, e o supunha velho como o primeiro, porém rapado, de cara chupada, pedagógica, óculos apocalípticos, carapuça negra de borla, fanhoso, onipotente e mau, com uma das mãos para trás escondendo a palmatória e doutrinando à humanidade o be-a-bá” (p. 54-55, grifo meu).

A frase da citação acima, “e o supunha velho como o Primeiro”, o “Primeiro” a que Sérgio se refere é Deus. As representações que o narrador possuía de Aristarco eram fortes, definitivas, Sérgio não o conhecia, mas o imaginava: “velho como Deus, porém rapado”, “cara chupada, pedagógica”, “óculos apocalípticos”, “carapuça negra de borla”, “fanhoso”, “onipotente e mau”, “doutrinando a humanidade”.

Após o seu primeiro encontro com Aristarco, na própria casa do “idolatrado diretor”, o narrador percebe algumas diferenças entre a representação que ele havia criado de Aristarco e aquela que ele estava compondo no momento:

As impressões recentes derogavam o meu Aristarco; mas a hipérbole essencial do primitivo transmitia-se ao sucessor por um mistério de hereditariedade renitente. Dava-me gosto então a peleja renhida das duas imagens e aquela complicação imediata do paletó de seda e do sapato

raso, fazendo aliança com Aristarco II contra Aristarco I, no reino da fantasia. Nisto afagaram-me a cabeça. Era Ele! Estremeci (p. 55).

No entanto, as primeiras representações do narrador, criadas em seu imaginário a partir do contato com os livros escritos por Aristarco, permanecem fortes e não se deixam suplantar. Podemos identificar essa afirmação no trecho: “.... mas a hipérbole essencial do primitivo transmitia-se ao sucessor por um mistério de hereditariedade renitente. Dava-me gosto então a peleja renhida das duas imagens....” (p. 55). O narrador brinca com as suas representações “Dava-me gosto então a peleja...”, demonstrando entender e até dominar o jogo representacional do passado e do presente.

À obra *A mulher de trinta anos* de Honoré de Balzac é rapidamente referida pelo narrador:

“Surpreendendo-nos com esta frase, untuosamente escoada por um sorriso, entrou a senhora do diretor, D. Ema. Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de **Balzac**, formas alongadas por graciosa magreza, erigindo porém o tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade;[. . .]” (p. 55, grifo meu).

O termo balzaquiana é ampla e vulgarmente utilizado quando o assunto está relacionado às mulheres que chegam a marca dos trinta anos de idade. Pelo fato de o termo ser usado livre e popularmente mesmo por pessoas que não conhecem a obra de Balzac, perdeu-se um pouco da essência de seu significado, ou seja, o conteúdo do livro escrito por Balzac no período de 1831-1832.

A narrativa é quase toda em terceira pessoa, só no quarto capítulo (O dedo de Deus) é transposta para primeira. É uma obra de organização confusa e com inúmeras incoerências cronológicas, algumas delas corrigidas quando o autor organizou o conjunto de sua obra sob o título de *A Comédia Humana*.

A história gira em torno de uma nobre francesa que escolhe seu noivo livremente, mesmo sendo advertida por seu pai dos defeitos do escolhido, depois de casada percebe que sua escolha foi um erro, mas não pode mais se libertar, tendo em vista as normas sociais da época. A partir daí a narrativa leva a reflexões sem fim, parte da mulher, parte do próprio narrador onisciente, as lamentações seguem por toda a obra e são direcionadas ao casamento, às leis, à morte etc.

A personagem principal vive uma eterna tortura pessoal, provocada por ela mesma, por suas reflexões e tristezas, torna-se egoísta, rejeita a filha mais velha em detrimento do mais novo

que acaba assassinado pela irmã, envolve-se com outros dois homens, um morre e, quanto ao outro não temos mais notícias no livro após o assassinato do filho que teve com a nobre (sem que o marido dela soubesse), Balzac simplesmente retira o personagem da narrativa sem maiores explicações. A amargura presente no texto é notável. A história é trágica e angustiante. A personagem principal é egoísta e vai se tornando perversa com a idade, mas sua dor a torna forte.

A referência à obra *A mulher de trinta anos* de Balzac para apresentar D. Ema, a esposa de Aristarco, é relevante na medida em que as características descritas por Sérgio acerca da senhora do Diretor são bastante semelhantes às que o narrador de Balzac apresenta da senhora d'Aiglemont (personagem principal da obra). Quanto à prosperidade dos trinta anos, certamente Pompéia está se referindo ao trecho:

“Uma mulher de trinta anos possui atrativos irresistíveis para um homem jovem; e nada mais natural, mais fortemente tecido e melhor preestabelecido que a afeição profunda, de que vemos tantos exemplos na sociedade [. . .]. Com efeito, uma jovem tem ilusões demais, é inexperiente demais e o sexo é cúmplice demais de seu amor, para que um rapaz possa sentir-se lisonjeado; ao passo que uma mulher conhece toda a extensão dos sacrifícios a serem feitos. Enquanto uma é arrastada pela curiosidade, por seduções estranhas às do amor, a outra obedece a um sentimento consciencioso. Uma cede, a outra escolhe. [. . .]. Armada de um saber obtido quase sempre ao preço de infelicidades, a mulher experiente ao entregar-se, parece dar mais do que ela mesma. [. . .] uma mulher tem mil maneiras de conservar ao mesmo tempo seu poder e sua dignidade. [. . .] Enfim, além de todas as vantagens de sua posição, a mulher de trinta anos pode fazer-se jovem, representar todos os papéis, ser pudica, e inclusive tornar-se mais bela com uma infelicidade” (BALZAC, 1999, p. 145-147).

Balzac evidencia a superioridade da mulher de trinta anos se comparada a uma mais jovem, em função da experiência adquirida pela mulher. Pompéia, por sua vez, utilizando seu personagem Sérgio, dá a mesma interpretação de Balzac sobre as mulheres de trinta anos: “a prosperidade dos trinta anos”. Ema é essa mulher forte, experiente, capaz de representar diversos papéis. Podemos considerar, ainda, que Ema assemelha-se a senhora d'Aiglemont na medida em que, segundo as fantasias de Sérgio, também é uma mulher infeliz no casamento, tanto é que foge quando o Ateneu é incendiado, abandonando o marido, o qual não amava.

Outro dado importante que podemos considerar é sobre a leitura feita por Pompéia da obra *A mulher de trinta anos*, está evidente que Pompéia a leu, no entanto, sabemos que a primeira tradução da obra publicada no Brasil data de 1922 e saiu pela Garnier, sendo assim é provável que Pompéia só tenha tido acesso a obra em seu idioma original, isto é, francês. Não há

registros de tradução portuguesa em Portugal antes desta data, sendo assim, temos mais uma evidência de que o autor, além de ter bons conhecimentos de latim, também lia, com fluência, textos em francês. Ainda é possível notar que a representação de Ema na prosperidade dos trinta anos de Balzac é do Sérgio adulto, o menino ainda não fazia tais leituras.

Enquanto refletia sobre a figura de Ema, Sérgio adulto lembra que na reunião que presencia entre seu pai e Aristarco a respeito de seu ingresso no Ateneu, a senhora do diretor também se fazia presente e, em dado momento, fez o seguinte comentário a respeito dos cabelos do menino:

“- Corte e ofereça a mamãe, aconselhou com uma carícia; é a infância que aí fica, nos cabelos louros...Depois, os filhos nada têm para as mães...

O **poemeto** do amor materno deliciou-me como uma divina música. Olhei furtivamente para a senhora. Ela conservava sobre mim as grandes pupilas negras, lúcidas, numa expressão de infinda bondade! Que boa mãe para os meninos pensava eu” (p. 56, grifo meu).

Mais uma vez a palavra poema está relacionada aos cuidados maternos como na página 39-40 (referência analisada no início do capítulo), lá o narrador afirmava que “parece o **poema** dos cuidados maternos um artifício sentimental”, ou seja, o termo estava ligado ao engano, a criança que é engodada, aqui vemos o **poemeto** do amor materno também ligado a enganação, pois Ema não é, exatamente, uma mãe para os meninos, é uma criatura reclusa e omissa quanto aos assuntos do colégio.

## 7.2 O ingresso no Ateneu

No início do segundo capítulo, o narrador descreve sua chegada ao colégio, agora como aluno. Sua primeira imagem é a forma como encontra Aristarco: examinando “um **grande livro** em colunas maciças de escrituração e linhas encadernadas” (p. 59). Trata-se do livro financeiro do colégio.

“Aristarco, que consagrava as manhãs ao governo financeiro do colégio, conferia, analisava os assentamentos do guarda-livros. De momento a momento entravam alunos. Alguns acompanhados. A cada entrada, o diretor lentamente fechava o **livro comercial**, marcando a

página com um alfanje de marfim; fazia girar a cadeira e soltava interjeições de acolhimento, oferecendo episcopalmente a mão peluda ao beijo contrito e filial dos meninos” (p. 59, grifo meu).

A primeira impressão de Sérgio quanto a Aristarco é a imagem que ele perpetuará ao longo da obra: de um mercenário, alguém que usa a educação de forma interesseira, tencionando lucrar e se autopromover.

O **grande livro**, que Aristarco aparentemente lê com interesse, nada mais é do que um exame frio de quanto o colégio está lucrando. Aliás, em toda obra, não há absolutamente nenhuma menção às leituras de Aristarco, o único livro com o qual ele é visto pelos alunos é o livro de notas (notas dos alunos) ou o **livro comercial** pomposamente marcado por um alfanje de marfim, um marcador de livro em forma de sabre. Esse sofisticado marcador citado pelo narrador pode ser uma tentativa de representação do temor que Aristarco provocava: os Tigres-dentes-de-sabre, felinos extintos, eram animais estritamente carnívoros. O marcador é a representação do poder simbólico do diretor, enquanto o livro comercial é a representação do poder financeiro:

“A cadeira girava de novo à posição primitiva; o **livro da escrituração** espalmava outra vez as páginas enormes; e a figura paternal do educador desmanchava-se volvendo a simplificar-se na esperteza atenta e seca do gerente” (p. 60-61, grifo meu).

Na página 66 há a famosa descrição dos colegas por Sérgio, a descrição zoomórfica chamou a atenção de diversos estudiosos, para nós cabe a análise do aluno Cruz:

“Dignos de nota havia ainda o Cruz, tímido, enfiado, sempre de orelha em pé, olhar covarde de quem foi criado a pancadas, **aferrado aos livros**, forte em doutrina cristã, fácil como um despertador para desfechar as lições de cor, perro como uma crevelha, para ceder uma ideia por conta própria; [ . . . ]” (p. 66, grifo meu).

Este é o único dos colegas de Sérgio que, já em uma primeira análise, ele classifica como “aferrado aos livros”, com interesse pelos livros. Mas se examinarmos a passagem com atenção, veremos que se trata de um menino tímido, covarde, provavelmente um leitor de livros religiosos (forte em doutrina cristã), alguém sem ideias próprias. Provavelmente sua ligação com os livros é de fuga, não tem ideias próprias, mas confia no que lê e é isso que reproduz, a religião (o conteúdo dos livros que lê) é sua salvação/liberdade/fuga da realidade.

Aparentemente há uma referência à literatura de cordel em *O Ateneu*:

“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, constrangia-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 acordava-me um sobressalto de remorso. Um simples papel, entretanto borrado na tiragem rápida dos delitos de imprensa. Arrotei-o. O roupeiro veio interromper-me. ‘Larga daí! disse com brutalidade, isso não é pra menino!’ E retirou o **livrinho**” (p. 68, grifo meu).

Somos levados a crer que o **livrinho**, ao qual Sérgio se refere, é um folheto com literatura de cordel em função das características descritas pelo narrador: versos, estampas... no parágrafo que dá sequência a observação feita por ele há comentários acerca da qualidade gráfica: “empastado negrume da tinta do prelo”; “aqui e ali o raio branco de uma falha” (p. 68), característica de falhas comuns nas impressões de xilogravura (os artistas entalham o desenho na madeira para depois, como um carimbo, aplicá-lo no papel). Também descreve imagens jocosas próprias desse tipo de literatura: “formas despidas”; “frades bêbados” (p. 68).

Forma poética da escrita, o folheto – termo com que é mais conhecido o cordel por seus autores e admiradores – remete a uma matriz oral cujas origens dispersaram-se em tão diversas direções que hoje seria tarefa provavelmente mal sucedida rastrear-lhes os primeiros passos. [ . . . ] No que diz respeito à denominação *literatura de cordel* para designar os textos compostos em versos principalmente no nordeste brasileiro, não parece haver divergência entre pesquisadores ou autores e leitores. Esses últimos, entretanto, preferem chamar os cordéis de folhetos ou livrinhos, sobre cujas primeiras publicações pouco se sabe ao certo, senão que devem ter ocorrido a partir da segunda metade do século passado (ALMEIDA, 1996, p. 8-9, grifo do autor).

Atento às manifestações literárias de seu tempo, talvez Pompéia tenha sido um dos primeiros escritores brasileiros a descrever um folheto com literatura de cordel. Não temos como saber qual era o texto, mas sabemos que possuía um conteúdo capaz de escandalizar uma criança de onze anos (idade que Sérgio ingressa no Ateneu). Fica evidente que o autor conhecia esse tipo de literatura, que então estava dando seus primeiros passos no Brasil, e teve a preocupação de incluí-la, mesmo que superficialmente, entre as leituras de seu personagem mais importante.

Entre os mais importantes poetas da literatura de Cordel do fim do século XIX, que poderiam ter inspirado Pompéia (levei em consideração a possibilidade de já terem publicado em

1888, data do lançamento de *O Ateneu*), estão: Leandro Gomes de Barros (1865-1918) e Silvino Pirauá de Lima (1848-1913), não é impossível que o folheto que inspirou Pompéia tenha sido de um texto de um desses autores. Infelizmente a maioria dos folhetos não é datada, em função disso não se tem registro de qual o ano do primeiro folheto de literatura de cordel publicado no Brasil. Abaixo a imagem de alguns dos folhetos de Leandro Gomes de Barros:

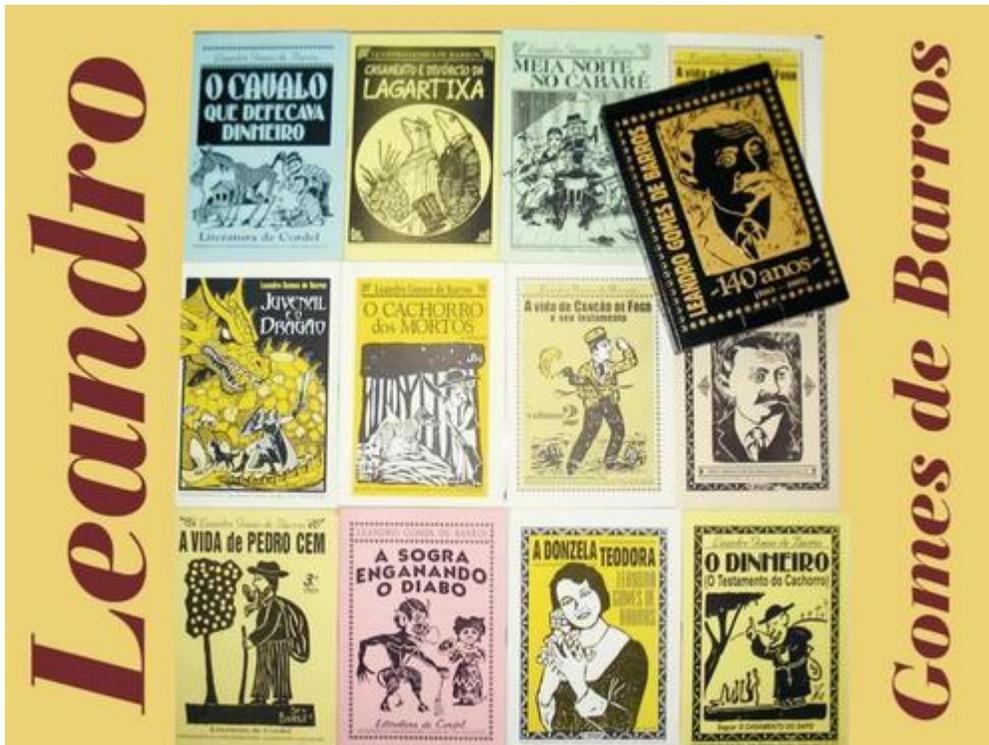


Figura 5 (folhetos de Literatura de Cordel, s/d)

O contato com o folheto ecoa depois no imaginário de Sérgio menino que, em uma noite insone dias depois do contato com o “livrinho”, rememora de forma confusa:

“Pela noite adentro, comparsas de pesadelo, perseguiram-me as imagens várias do atribulado dia: a pegajosa ternura do Sanches, a cara amarela do Barbalho, a expressão de tortura do Franco, **os frades descompostos do roupeiro**” (p. 76, grifo meu).

Uma das imagens presentes no folheto de Literatura de Cordel era justamente de frades “descompostos” que aqui aparecem misturados a outras representações negativas que perturbam

o sono de Sérgio. A Literatura de Cordel desconcerta o menino, ainda habituado a leituras moralistas e religiosas.

Logo após sair da rouparia, onde havia tido contato com o “estranho folheto”, Sérgio encontra Rabelo e pede informações acerca do professor Mânlio:

“Para mudar de conversa pedi informações acerca do nosso professor. Deu-mas ótimas, nem outras daria um aluno exemplar como ele. *Nenhum mestre é mau para o bom discípulo*, afirmava uma das **máximas** da parede” (p. 69, grifo do autor em itálico, grifo meu em negrito).

Rabelo é um moço estudioso, o estudo para ele é a fuga da realidade do confinamento. Sérgio percebe nas palavras do colega o entranhamento da filosofia doutrinária do internato presente nas paredes, nos murais, cheios de máximas e de dizeres moralistas. As máximas impunham como o aluno deveria proceder, ditavam conduta, representavam um instrumento de controle e de coerção. Segundo Cordeiro: “Proposições práticas que representam máximas trazem sempre a representação de *motivos* que caracterizam as razões para agir escolhidas pelo agente racional *finito*, sejam elas meramente prudenciais, sejam elas morais” (CORDEIRO, 2007, p. 140, grifo do autor).

Adiante Sérgio analisa o comportamento de Franco e percebe nele a aflição e a paciência dos Santos, aparentemente não há ironia na passagem:

“À frente, com a expressão vaga dos olhos e a obliquidade dolorida dos supercílios, pousava-lhe uma névoa de aflição e paciência, como se vê no *Flos Sanctorum*” (p. 73, grifo do autor).

No entanto, um pouco antes da passagem citada, Sérgio comenta que, durante a penitência a que fora submetido, Franco divertia-se a “pegar moscas para arrancar a cabeça e ver morrer o bichinho na palma da mão”. Sendo assim, a representação que Sérgio adulto possui de Franco continua sendo contraditória, como era na infância (ele se solidariza com Franco e, ao mesmo tempo, o repudia).

O *Flos Sanctorum* é uma espécie de compêndio sobre a vida de santos, suas biografias e obras. Sérgio adulto representa o colega Franco como os santos descritos nesta obra: seu comportamento penitente, sua paciência, aflição, o olhar que passa uma imagem dolorosa etc.

*Flos Sanctorum* foi o título dado pelo espanhol Alonso de Villegas (há contradições acerca da autoria, provavelmente porque foi escrita por diversos autores. Na ficha catalográfica

da Biblioteca Nacional de Portugal, consta como autor Pedro de Ribadaneira e outros, no entanto, é possível que Ribadaneira tenha sido o tradutor) que teria se inspirado na obra latina de Jacobus de Voragine sob o título *Legenda Sanctorum* ou *Legenda Áurea*. A obra do espanhol teve tradução para o português em 1513, mas o exemplar que se encontra na Biblioteca Nacional Portuguesa é de 1674.

Raul Pompéia, provavelmente, tinha informações sobre a obra, por isso Sérgio se refere a ela. Segundo Barreto (2005) o *Flos Sanctorum* integrava a estante primitiva do Brasil, chegou aqui com outros livros trazidos de Portugal e da Espanha. Nos séculos XVII, XVIII e XIX o livro sobre os santos circulava entre os colonos brasileiros, juntamente com outros títulos, como a reproduzir, em certa medida, a estante do fidalgo personagem de Cervantes.

Há um exemplar do *Flos Sanctorum* no acervo de obras raras da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, a impressão data, segundo o catálogo, de 1590, não está, entretanto, digitalizada, por isso segue a folha de rosto digitalizada pela Biblioteca Nacional de Portugal. A biblioteca nacional portuguesa digitalizou toda a obra que está disponível em seu endereço eletrônico.

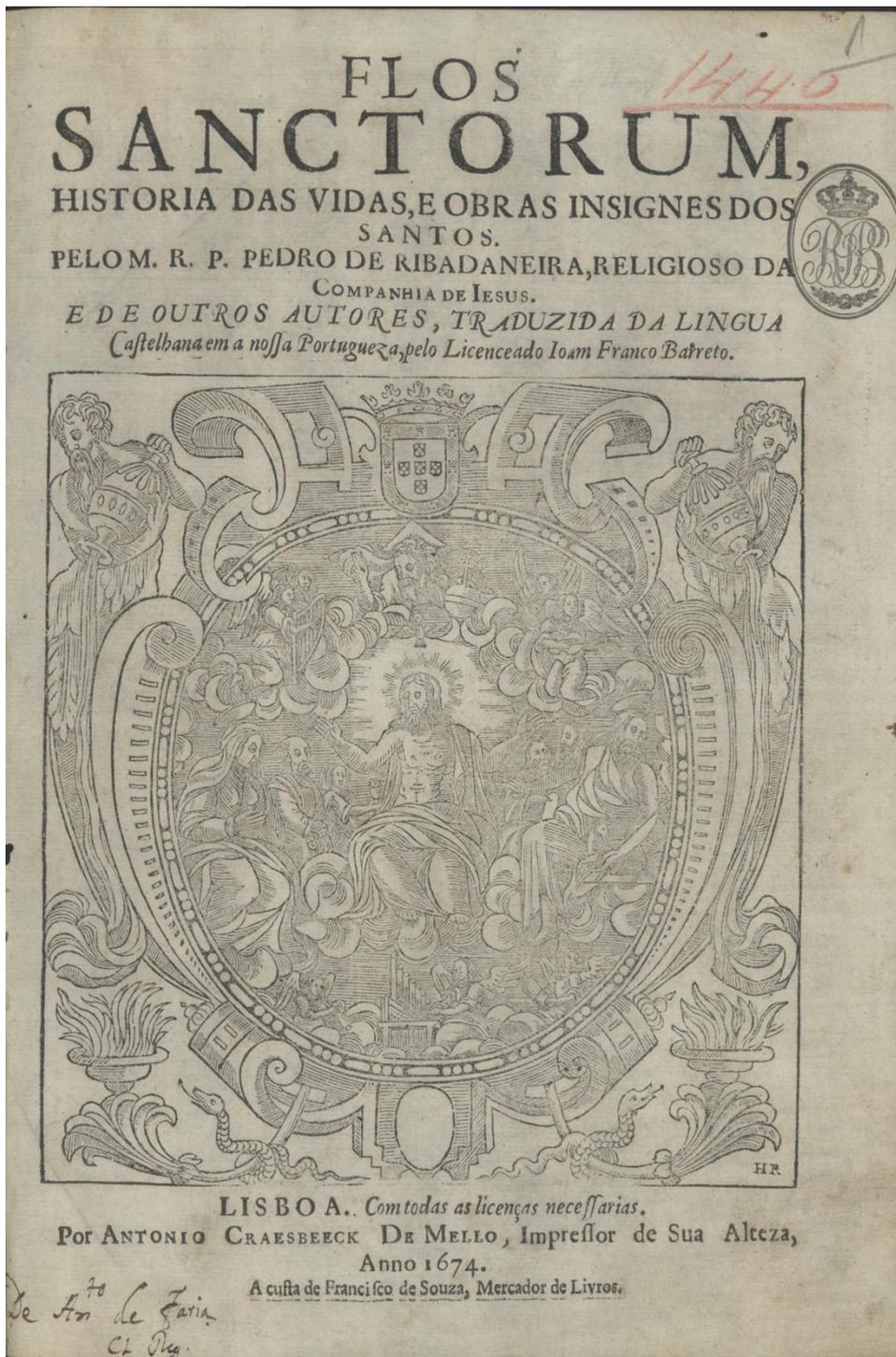


Figura 6 (folha de rosto do *Flos Sanctorum* em depósito legal na Biblioteca Nacional de Portugal).

### 7.3 Sanches e a leitura de *Os Lusíadas*

No início do terceiro capítulo, Sérgio faz uma observação curiosa sobre o seu perfil quando criança:

“SE EM PEQUENO, movido por um vislumbre de luminosa prudência, enquanto aplicavam-se os outros à peteca, eu me houvesse entregado ao manso labor de fabricar **documentos autobiográficos**, para a oportuna confecção de mais uma *infância célebre*, certo não registraria, entre os meus episódios de predestinado, o caso banal da natação; de consequências, entretanto, para mim, e origem de dissabores como jamais encontrei tão amargos” (p. 77, grifo em maiúsculas e itálico do autor, grifo em negrito meu).

O personagem/narrador demonstra, na passagem citada, que desde criança se interessava em escrever sobre sua vida, e que, ao invés de brincar como as outras crianças, passava o seu tempo “fabricando documentos autobiográficos”, ambicionando uma infância célebre. O que difere o menino Sérgio, que fabricava documentos autobiográficos, do adulto Sérgio que escreve sua Crônica de Saudades? O menino não possuía a capacidade de ironia do adulto e provavelmente ocultaria aquilo que julgava doloroso, vergonhoso ou amargo. Já o adulto se despe de pudores, denuncia, ironiza, expõe cruamente o que considera “verdades”. O que o menino e o adulto Sérgio tem em comum, por outro lado, é a vontade de escrever, o desejo de ser lido e reconhecido, de contar a sua história, de imortalizar-se através do texto.

Atentamos ainda, que, se o menino Sérgio “fabricava documentos autobiográficos, para a oportuna confecção de mais uma infância célebre”, é possível que o narrador adulto tenha aproveitado esses documentos o que justificaria o “excesso de memória” do personagem/narrador.

Quanto ao que o levou a se afastar de Rabelo, Sérgio explica:

“No recreio cometi a injustiça de ir deixando o Rabelo. Também o amável camarada tinha na boca um mau cheiro que lhe prejudicava a pureza dos conselhos; demais, falava prendendo a gente com dedos de torquês e soltando os **aforismos** à queima-roupa” (p. 82, grifo meu).

Novamente a alusão às máximas ou aforismos figuram no texto. Esta sentença moral breve, estampada nas paredes do colégio, aparece pela segunda vez relacionada ao personagem Rabelo, que ao dar boas referências acerca do professor Mânlio a Sérgio demonstrou ter

introjetado em seus argumentos, comentários e na forma de perceber o mundo, as máximas divulgadas no Ateneu. Aqui, o comentário de Sérgio evidencia que além de absorver as máximas para sua vida, Rabelo as soltava “à queima-roupa”, divulgando, mesmo que de forma inconsciente, os preceitos morais do colégio e de Aristarco.

O personagem/narrador mostra como logo tomou consciência da realidade do internato:

“Convencido de que a campanha do estudo e da energia moral não era precisamente uma cavalgata quotidiana, animada pelo clarim da retórica, como nas festas, e pelo **verso enfático dos hinos**, entristeceu-me a realidade crua” (p. 83, grifo meu).

Novamente o verso, parte que compõe o poema (embora aqui Sérgio se refira a hino) aparece no sentido de enganar: o verso enfático dos hinos é ilusão, a realidade é outra e é triste para a personagem. Tudo que Sérgio esperava encontrar no colégio é ilusório, falso, e o verso enfático proferido em canto através dos hinos como representação do belo e da energia para a realização de algo bom, grandioso, é mais um engodo, uma peça que a vida prega.

Na sequência Sérgio cita *As aventuras de Telêmaco* de Fénelon:

“Com efeito, Sanches deu-me a mão como a Minerva benigna de **Fénelon**” (p. 83, grifo meu).

Por Fénelon ficou conhecido o Arcebispo de Cambrai, François de Salignac de La Mothe Fénelon (1651-1715). Escritor francês de grande prestígio, sua maior obra chama-se *As Aventuras de Telêmaco: filho de Ulisses*, espécie de epopeia escrita em prosa poética.

O livro teve tradução para o português em 1765, tendo passado, antes, por diversas instâncias da censura e tendo sido liberado, por fim, para impressão. A obra foi digitalizada pelo google books e está inteiramente disponível on-line ([http://books.google.com.br/books?id=c9Y5AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=telemaco&source=bl&ots=g\\_zUkie4kz&sig=X9CQYRR\\_byuRv18AH21bBGV4xsA&hl=pt-BR&sa=X&ei=hqwuUOr0GcWJ0QGguIC4DA&ved=0CDsQ6wEwAQ#v=onepage&q=telemaco&f=false](http://books.google.com.br/books?id=c9Y5AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=telemaco&source=bl&ots=g_zUkie4kz&sig=X9CQYRR_byuRv18AH21bBGV4xsA&hl=pt-BR&sa=X&ei=hqwuUOr0GcWJ0QGguIC4DA&ved=0CDsQ6wEwAQ#v=onepage&q=telemaco&f=false)). A obra digitalizada é a original (primeira edição portuguesa) dividida em 24 livros, em que constam todas as instâncias de análise da censura religiosa da época.

O livro de Fénelon conta a história de Telêmaco, filho de Ulisses, que se aventura à procura do pai. O texto inicia com o naufrágio do navio, em que estava Telêmaco, perto da Ilha

da Ninfa Calypso. A Deusa Minerva, no entanto, atenta aos perigos da sedução a que estava sujeito Telêmaco e disfarçada de Mentor, o protege. A Ninfa tenta convencer Telêmaco (como fizera com Ulisses) a permanecer na Ilha, em troca lhe oferece tesouros e uma vida de beleza e luxo. Telêmaco percebe a armadilha de Calypso, mas, por insistência desta, resolve contar-lhe suas aventuras em busca do pai. A história é permeada pela admiração do jovem pelo Mentor (que na verdade é a deusa Minerva), e toda sua coragem e lealdade para com ele. São histórias de aventura em que Telêmaco corre risco de morte: quase é sacrificado pelos troianos, é mantido preso pelo rei egípcio, enfim, são aventuras cheias de perigos e emoções. Após livrar-se de Calypso, é contada, ainda, só que em terceira pessoa, uma série de aventuras de Telêmaco, sempre conduzido por Minerva, até o momento final em que encontra Ulisses, seu pai.

A obra é lembrada por Sérgio como uma identificação sua com Telêmaco e de Sanches como o Mentor ou Minerva. À certa altura, Sérgio reflete que Sanches era o forte que poderia protegê-lo, precisava de alguém que lhe conduzisse como o Mentor conduzia Telêmaco e o protegia. Por outro lado, há presença de ironia na comparação entre Sanches e Minerva, pois, diferente desta última, Sanches queria se aproveitar de Sérgio, tinha interesses sexuais, mas fingia ser bom. O narrador d'*O Ateneu* demonstra que preferia se enganar, preferia em dado momento acreditar em uma amizade sincera, logo desmascarada. A ironia é de Sérgio adulto, é ele que conhece a obra de Fénelon.

Pompéia pode ter lido a obra tanto em francês, idioma que dominava, como em português, já que a obra teve tradução em 1765. Outro dado relevante é trazido por Brito (2012, p. 122): “O sucesso editorial de *Telêmaco* perdura até a primeira metade do século XIX, quando passa a fazer parte dos programas escolares como texto insubstituível”. Pompéia escreve o *Ateneu* na segunda metade do século XIX, é provável que a obra de Fénelon ainda fosse bastante lida na época, embora em declínio. De qualquer forma, não podemos perder de vista que Pompéia era grande conhecedor de Mitologia, daí um dos motivos de seu interesse pela obra, cujo componente mitológico é notável.

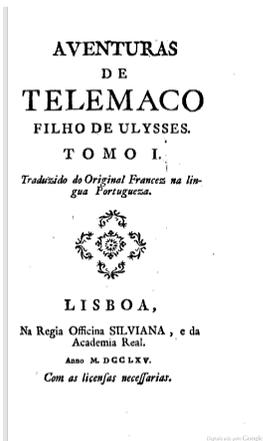


Figura 7 (folha de rosto da primeira edição portuguesa, 1765).



Figura 8 (ilustração de “Telemaco conduzido por Minerva ao Templo da Imortalidade”, ao lado, a falsa folha de rosto).

Na companhia de Sanches, Sérgio teve experiências acadêmicas, de leitura e estudo que ele rememora:

“Entrei pela geografia como em casa minha. As anfractuosidades marginais dos continentes desfaziam-se nas cartas, por maior brevidade do meu trabalho; os rios dispensavam detalhes complicados dos meandros e afluíam-me para a memória abandonando o pendor natural das vertentes; as cordilheiras, imensa tropa de amestrados elefantes, arranjavam-se em sistemas de orografia fácilima; reduzia-se o número das cidades principais do mundo, sumindo-se no chão para que eu não tivesse de decorar tanto nome; arredondava-se a quota das populações, perdendo as frações importunas, com prejuízo dos recenseamentos e maior gravame dos úteros nacionais; uma mnemônica feliz ensinava-me a enumeração dos estados e das províncias. Graças a destreza dos Sanches, não havia incidente estudado da superfície terrestre que se me não colasse ao cérebro como se fosse minha cabeça por dentro que é por fora a esfera do mundo” (p. 83-84).

Esta sequência em que o personagem/narrador descreve seus aprendizados de Geografia parece ser, ainda, uma brincadeira com a Minerva de Fénelon que guiava Telêmaco em suas aventuras de forma sábia, tornando tudo mais fácil e menos doloroso, com pequenas lições de sabedoria, é isso que Sanches faz com Sérgio, torna o que parece chato, interessante, instiga Sérgio a ver o lado “saboroso”, e este segue refletindo também sobre como fora o seu aprendizado nas outras disciplinas:

“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” (p. 84).

Assim como Telêmaco, que das experiências negativas tirava ensinamentos e via o lado bom, Sérgio procede do mesmo modo com seus estudos, sempre acompanhado de Sanches “o Mentor”. Interessante ainda notar que tanto na Geografia, como na Gramática e também em outras disciplinas fica evidente a tradição de “decorar” o conteúdo dos livros.

“A história pátria deliciou-me em quanto pôde. Desde os missionários da catequese colonizadora, que vinham ao meu encontro, com Anchieta visões de bondade, recitando escolhidas estrofes do evangelho das selvas, mandando adiante, coroados de flores, pela estrada larga de areia branca, os columins alegres, aprendizes da fé e da civilização; acompanhados da turba selvagem do gentio cor de casca de árvores, emplumados, sarapintados de mil tintas, em respeitosa contrição de fetichismo domado, avultando do seio, do fundo da mata escura como uma marcha fantástica de troncos. Até as eras da Independência, evocação complicada de sarrafos comemorativos das alvoradas do Rocio e de anseios de patriotismo infantil; um príncipe fundido, cavalgando uma data, mostrando no lenço aos povos a legenda oficial do Ipiranga; mais abaixo, pontuadas pelas salvas do Santo Antônio, as aclamações de um povo mesclado que deixou morrer Tiradentes para esbofar-se em vivas ao ramo de café da Domitila” (p. 84-85).

Na passagem acima também é possível perceber a trajetória de estudos do narrador e como ele representava os assuntos estudados. Entretanto, quando o assunto é História, podemos notar que há uma crítica ao povo e governo brasileiros no que diz respeito ao episódio da morte de Tiradentes e uma tentativa, do narrador, de revalorizar, através de seu texto, o mártir republicano. Pompéia, ferrenho crítico do governo de Dom Pedro II, denuncia no último período

do parágrafo a omissão do povo quanto aos assuntos verdadeiramente importantes do país e, ao se referir ao “café de Domitila” (a Marquesa de Santos, amante de Dom Pedro I) destaca a futilidade da nobreza e, em especial, de Dom Pedro I.

A crítica certamente é do narrador adulto, pois o menino Sérgio apenas decorava os conteúdos sem maiores questionamentos e até sentia algum prazer neste exercício de memorização.

Há, ainda, na passagem citada, a referência ao Padre Anchieta, por muitos considerado um dos primeiros literatos do Brasil. De suas obras destacam-se: *Gramática da língua mais falada na costa do Brasil*, *De Gestis Mendi de Saa*, *Poema da Bem-aventurada Virgem Maria*, *Mãe de Deus*, *Teatro de Anchieta* e *Cartas de Anchieta*. Para Sérgio, Anchieta era um representante “poético” da selva brasileira.

O narrador segue, em seus estudos, guiado por Sanches (que influencia suas leituras):

“Cada página era um encanto, prefaciada pela explicação complacente do colega. Graças à habilidade das suas apresentações, apertei a mão aos mais truculentos figurões do passado, aos mais poderosos. Antônio Salema, o cruel, sorriu-me; o Vidigal foi gentil; D. João VI deixou-me rapé nos dedos. Conheci de vista Mem de Sá, Maurício de Nassau; vi passar o herói mineiro, calmo, mãos atadas como Cristo, barba abundante de apóstolo das gentes, um toque de sol na fronte, lisa e vasta, escalvada pelo destino para receber melhor a coroa do martírio” (p. 85).

Sérgio, através de Sanches e das leituras que este o induzia a fazer, se depara com Antônio Salema, o cruel governador do Rio de Janeiro no período de 1574-1577, que hoje é lembrado pelo massacre, em 1575, de milhares de índios tamoios que apoiavam o domínio francês em Cabo Frio. Salema utilizou também uma estratagem diabólica para exterminar os índios que não tinham sido mortos em batalha, mandou distribuir roupas infectadas de varíola para esses índios, que acabaram contaminados e mortos.

A representação que Sérgio possui de Antônio Salema é a de um homem cruel, mas ele demonstra que a leitura acerca das crueldades de Salema pode ser bem interessante, curiosa e contagiante, por isso, o terrível governador “lhe sorri”.

Quanto ao “gentil Vidigal”, segundo Amaral (2005, p. 293) trata-se do “[. . .] monsenhor Francisco Correia Vidigal, responsável pelo reconhecimento da Independência junto ao Sumo Pontífice.” O monsenhor Vidigal viajou a Roma, como uma espécie de porta-voz do imperador Dom Pedro I, tendo em vista convencer o Papa da legitimidade da independência do Brasil. De

fato, Vidigal foi um excelente mediador entre o governo brasileiro e o Vaticano, foi a representação de “gentileza” que Sérgio teve dele através da leitura de sua história.

Dom João VI, rei português que governou o Brasil, aparece aqui também com uma representação de “futilidade” (assim como Dom Pedro I): “Dom João VI deixou-me rapé nos dedos”, o termo provavelmente é uma referência a imagem clássica do monarca que costumava escavar rapé (pó de tabaco) do bolso do colete e cheirá-lo, além de desentranhar coxas de frango assado dos bolsos dos casacos.

Logo após, Sérgio escreve que conheceu de vista Mem de Sá e Maurício de Nassau, ou seja, fez uma ligeira leitura sobre a vida desses homens, sem maiores aprofundamentos. Por fim, o narrador volta a mencionar Tiradentes, e a sua forte representação do inconfidente: “vi passar o herói mineiro, calmo, mãos atadas como Cristo, barba abundante de apóstolo das gentes, um toque de sol na fronte, lisa e vasta, escavada pelo destino para receber melhor a coroa do martírio” (p. 85). A representação de Sérgio é de solidariedade, compaixão para com esta figura (o que demonstra a veia republicana de Pompéia), não há tom jocoso ou irônico no comentário.

Continuando a sequência de representações de leitura:

“A história santa revelou-me este épico, quem o diria? – o conêgo **Roquette!** E eu bebi a embriaguez musical dos capítulos como o canto profundo das catedrais. Ouvi suspirar a Crença, o idílio do Éden, o amor primitivo do Gênesis invejado dos anjos, sob o olhar magnânimo dos leões; ouvi a queixa terna do primeiro par banido para a dor, para o trabalho; Adão vergonhoso, vestindo as parras da primeira *pruderie*, Eva a envolver a nudez jovem de lírios na túnica de ouro das madeixas, cobrindo com as mãos o ventre, obscenidade das mãos, estigmatizada pela maldição de Deus” (p.85-86, grifo em negrito meu, grifo em itálico do autor).

O número de representações acerca dos textos traduzidos por Roquette em um espaço tão pequeno é surpreendente, assim como a descrição densa do personagem/narrador d’*O Ateneu*: o Cônego Roquette se chamava José Inácio Roquette (1801-1870) era francês, e foi tradutor da *Imitação de Cristo* (obra que teria traduzido e cuja versão original é do século XV, de autoria de Tomás de Kempis) entre outras obras sobre civilidade como *O Código do bom-tom*, história natural e ortografia. Segundo Schwarcz (2008), *O Código do bom-tom ou Regras da civilidade e bem viver* foi publicado em Portugal pela primeira vez em 1845. Nessa obra, é o homem da igreja quem instrui os leitores sobre os segredos do mundo social. Ensinando como agir nas mais diferentes situações de convívio social, a obra ganha leitores, em meio à nobreza titulada, no recém-criado Brasil imperial, com a qual Roquette mantém contatos frequentes.

Ao que tudo indica, no entanto, o contato que o menino Sérgio teve foi com a obra *Imitação de Cristo*, um tratado de moral cristã. Amplo e cheio de regras morais, por algum tempo essas leituras ecoarão na mente do menino, gerando temores e dúvidas. Sérgio adulto lembra de ter tido contato com tais obras quando menino, ou seja, foi uma leitura feita pelo narrador no colégio. Interessante notar que há surpresa de Sérgio em descobrir um épico da história santa “pelas mãos, quem diria?!” do cônego Roquete. A impressão que fica é que o personagem, adulto, possuía certas restrições à obra de Roquete, cuja fama é, eminentemente, moralista.

As representações do menino são apresentadas pelo adulto como algo que permanece em sua memória exatamente como no primeiro contato com a obra: “embriaguez musical dos capítulos”, provavelmente considerando o ritmo narrativo da obra; “o idílio do Éden”, “o amor primitivo do Gênesis invejado dos anjos, “o olhar magnânimo dos leões”; por fim a representação do narrador sobre o “casal” Adão e Eva após a descoberta do “pecado”: “o par banido para a dor, para o trabalho”, “Adão vergonhoso” e “Eva a envolver a nudez jovem de lírios”, a situação em que foram colocados os amantes foi determinada pela “maldição de Deus”. Sérgio demonstra, aparentemente, uma solidariedade hipócrita, ou seja, não crê verdadeiramente nessas histórias (a vê como um épico/literário), mas se solidariza com aqueles que foram submetidos a maldição de Deus: Adão e Eva são “o primeiro par banido para a dor.”

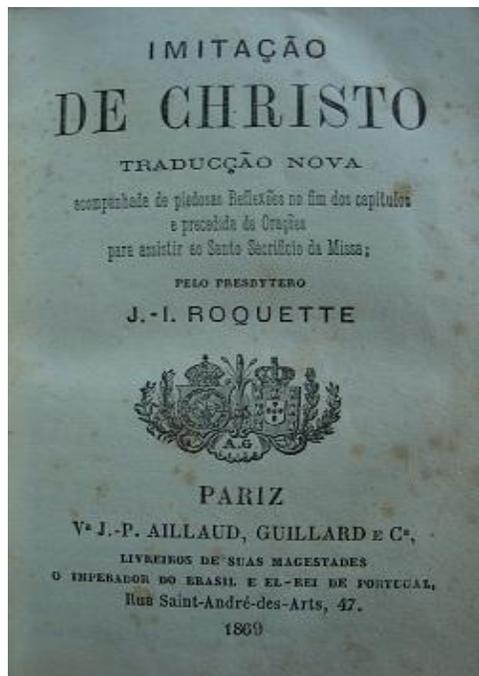


Figura 9 (Folha de rosto da obra *Imitação de Cristo*, traduzida para o português em 1869, já constando a participação dos livreiros do Brasil Império).

Sérgio dá prosseguimento a suas reflexões acerca das leituras:

“E crescia o canto na abóbada e o órgão falava a tradição inteira do sofrimento humano suplantado pela divindade. Modulava-se a harmonia em suave gorjeio entoando a elevação dos salmos, o êxtase sensual do **Cântico dos Cânticos** na boca da Sulamita, e a sedução de Booz enredado no estratagemas honesto da ternura, e a melancolia trágica de Judite, e a serena glória de Ester, a princesa querida.” (p. 86, grifo meu)

O narrador faz referências, na passagem acima, às personagens de *Cântico dos Cânticos*, um dos livros do velho testamento. Trata-se de um livro curto, possui apenas oito capítulos. Nele, a predominância, é de cantos sobre o amor, apresenta uma estrutura complexa em formato de poesia lírica com vários personagens cujas vozes se confundem. Sulamita, uma das personagens citadas por Sérgio, seria a noiva de Salomão, o rei.

Já na parte em que Sérgio se refere a Booz (ou Boaz), ele está citando outro livro do antigo testamento, o Livro de Rute, um texto em quatro capítulos onde é contada a aproximação, de forma bastante envolvente (e até sensual), entre Booz e Rute, resultando no casamento.

A alusão à Judite, provavelmente, é também do antigo testamento (Livro de Judite) e deve ter sido retirada dos livros deuterocanônicos. Judite é uma mulher forte e destemida (é boa e temente a Deus o que não a impede de assassinar um homem), cuja fé e devoção dão-lhe, justamente, esse ar melancólico e trágico representado por Sérgio.

Há, ainda, na passagem citada, referência a Ester, a princesa querida cuja serena glória é destacada por Sérgio. Esta é mais uma personagem bíblica do antigo testamento: o narrador d’*O Ateneu* deve ter tido contato com o Livro de Ester, onde consta a história de uma moça judia (Ester) tomada em casamento pelo rei Assuero. Ela torna-se rainha, no entanto o rei, manipulado por seu ministro Hamã, combatia os judeus, Ester, utilizando sua sabedoria, consegue desmascarar Hamã e faz com que o rei aceite o povo judeu em seus domínios territoriais.

O personagem/narrador d’*O Ateneu* segue descrevendo suas impressões da leitura dos livros do antigo testamento. As representações são inúmeras, aparentemente Sérgio leu todos os livros que compõem esta parte da bíblia:

“Subitamente, entreabria-se o quadro sonoro para irromper o coro das lamentações. Acabavam no ar, luciolas extintas, os derradeiros sons da harpa de Davi; perdia-se em eco a verdadeira antístrofe de Salomão; sumiu-se à extremidade do campo a imagem de Rute, ao braço o feixe louro de trigo; entrou a Hebréia sombria na tenda de Holofernes, levando nos lábios o beijo assassino; cobriu-se a aparição luminosa de Ester com o sono da noite de Mardoqueu. Era a gama dolente dos terrores. Clamavam as imprecações do dilúvio, os desesperos de Gomorra; flamejava no firmamento a espada do anjo de Senaqueribe; dialogavam em concerto tétrico as súplicas do Egito, os gemidos de Babilônia, as pedras condenadas de Jerusalém. Vozeava o tenebroso grave das pregações dos profetas. Embalde o fulgor das transfigurações com o lívido fuzil escancarava abertas de luz sobre a tormenta noturna; Ezequiel tinha a visão do eterno; Elias visitava o Mistério numa escapada de chamas. Nada. A música solene era o *miserere*. Nem o clarão da alvorada de Belém na Judéia debelava a sombra, nem a miragem viva do Tabor. A epopéia agonizava ao rodar do século; ecoava numa caverna onde havia um túmulo; bradava triunfo um momento pela Ressurreição do Justo; morria, enfim, lento, lento, com a prece dos mártires do anfiteatro, com a longínqua prece subterrânea dos refugiados das catacumbas” (p. 86).

O narrador sintetiza os textos bíblicos através das suas representações, Sérgio recorta personagens, lugares, objetos e dá a sua impressão: “derradeiros sons da harpa de Davi”, “verdadeira antístrofe de Salomão”, “Rute traz nos braços o feixe louro de trigo”, “a Hebréia sombria”, “aparição luminosa de Ester”, “desesperos de Gomorra”, “súplicas do Egito”, “gemidos de Babilônia”, “as pedras condenadas de Jerusalém” etc. Os textos bíblicos são longos, mas essas foram as representações adquiridas por Sérgio, o que ficou em sua memória das leituras feitas, suas percepções sobre personagens, lugares etc.

O narrador fez a leitura do antigo testamento na infância, Sérgio adulto relembra essas leituras e as representa. Como já assinalado acima, Pompéia era um leitor da bíblia e, inclusive, possuía um volume (que consta na figura 3) em latim. É provável que o motivo que o levou a documentar essas percepções fosse o fato de serem, também, representações dele próprio, de suas leituras feitas, do antigo testamento, ao longo da vida.

O que ficou em sua memória dos textos está exposto, mas essencialmente na passagem em que o narrador escreve “Era a gama dolente dos terrores”, há uma demonstração de representação negativa que possui do antigo testamento, quase tudo é trágico, pavoroso e gera “terrores” que se manifestarão, muitas vezes, em sua crença/dúvida acerca do catecismo.

“O catecismo começou a infundir-me o temor apavorado dos oráculos obscuros. Eu não acreditava inteiramente. Bem pensando, achava que metade daquilo era invenção malvada do Sanches. E quando ele punha-se a contar histórias de castidade, sem atenção à paridade da matéria do preceito teológico, mulher do próximo, Conceição da Virgem, terceiro-luxúria, brados ao céu pela sensualidade contra a natureza, vantagens morais do matrimônio, e porque a carne, a

inocente carne, que eu só conhecia condenada pela quaresma e pelos monopolistas do bacalhau, a pobre carne do *beef*, era inimigo da alma; quando retificava o meu engano, que era outra a carne e guisada de modo especial e muito especialmente trinchada; eu mordía um pedacinho de indignação contra as calúnias à santa cartilha do meu devoto credo. Mas a cousa interessava e eu ia colhendo as informações para julgar por mim oportunamente” (p. 87-88, grifo do autor).

O narrador d’*O Ateneu* começa a perceber, já na infância, que há exagero e ingenuidade nas representações coletivas da bíblia, ele ironiza quando se refere à “pobre carne do beef” como inimigo da alma, percebe que a fantasia e as más interpretações deturpam a compreensão dos textos, por isso afirma que “ia colhendo as informações para julgá-las oportunamente”. Sabia que em algum momento teria de analisar os textos, o catolicismo etc, que não podia acreditar em tudo cegamente.

Sanches, em latim, significa Santo. Mais uma artimanha utilizada por Pompéia, uma ironia: Sanches não tem absolutamente nada de santo, sabe ser bastante cruel e vingativo. Sérgio começa a perceber a aproximação demasiada e indesejada de Sanches:

“Tomávamos lugar no mesmo banco. Sanches foi se aproximando. Encostava-se, depois, muito a mim. Fechava o **livro** dele e lia no meu, bafejando-me o rosto com uma respiração de cansaço” (p. 88, grifo meu).

Acima, podemos notar que o livro é utilizado como instrumento de sedução, é através do objeto livro que Sanches se aproxima fisicamente de Sérgio: “Sanches passa então a orientá-lo nos estudos; juntos debruçam-se sobre os compêndios de geografia, gramática, história, e o colega mais velho vai insidiosamente encaminhando a leitura para áreas de natureza mais libidínica do que propriamente didática” (PAES, 1985, p. 59).

Na página 89 está a maior evidência da má intenção de Sanches:

“Por um dia de muito calor, acabava ele de enunciar como um padre uma página de religião, os diversos atos de Contrição, de Atrição, de Fé, de Esperança, de Caridade, quando propôs que eu lhos repetisse sentado aos seus joelhos” (p. 89).

Sanches utiliza o seu conhecimento, os livros, as leituras, tudo que pode para seduzir Sérgio, aproximar-se dele, está explícito na passagem acima o interesse sexual do colega mais velho (e forte, além de ser um dos vigilantes de Aristarco) pelo mais novo (e fraco/frágil,

desprotegido). Chartier, em seus estudos sobre livros, leitores e uso da informação argumenta que: “Os artificios de que lançam mão os leitores para obter livros proibidos, ler nas entrelinhas, e subverter as lições impostas são infinitos” (CHARTIER, 1998, p. 7).

As insinuações continuam, Sanches guia Sérgio na leitura de *Os Lusíadas*:

“Inventou uma análise dos *Lusíadas*, livro de exame, cuja dificuldade não cessava de encarecer. Guiou-me ao canto nono, como a uma rua suspeita. Eu gozava criminosamente o sobressalto dos inesperados. Mentor levou-me por diante das estrofes, rasgando na face nobre do poema perspectivas de bordel a fumar alfazema. Bárbaro! Havia um traje de modéstia sobre a verdade do vocábulo; ele rasgava as túnicas de alto a baixo, grosseiramente. Fazia do meneio grácil de cada verso uma brutalidade ofensiva. Eu acompanhava-o sem remorso; reputava-me vagamente vítima, e me dava a crueldade, submisso, adormecido na vantagem da passividade. A análise aguilhoava as rimas; as rimas passavam, deixando a lembrança de um requebro impudente. E o ar severo do Sanches imperturbável.

Tomava cada período, cada oração, altamente, com o ademã sisudo do anatomista: sujeito, verbo, complementos, orações subordinadas; depois o significado, zás! um corte de escalpelo, e a frase rolava morta, repugnante, desentranhando-se em podridões infectadas” (p. 91, grifo do autor).

O narrador se refere, na passagem acima, à obra *Os Lusíadas* do português Luis de Camões. Obra de referência na Literatura Mundial, *Os Lusíadas* teve sua primeira edição em 1572 (com a licença da Santa Inquisição), trata-se do maior épico já escrito em língua portuguesa, além de também ser elogiado pela beleza lírica de seus versos. A obra pode ser dividida, segundo Pedro Calmon (1980, p. 16):

Divide-se em quatro figuras que se juntam luminosamente na mesma individualidade: o narrador (do descobrimento marítimo da Índia); o trovador (da história de sua gente), o memorialista (da viagem ao Oriente, de ida, observando os meteoros, de volta, regalando-se no jardim das meigas ninfas); o cidadão, exortando ao dever e a honestidade, como um sofrido nauta que increpava a decadência moral da pátria “mergulhada na austera, apagada e vil tristeza”! Cada uma delas nos atrai pelo vigor e pela palavra.

Na passagem acima Sérgio cita o canto nono, e sua representação do interesse de Sanches por esta parte da obra pode ser demonstrada com a passagem “como a uma rua suspeita”, pois justamente o canto nono é o da Ilha dos Amores, ou Ilha de Vênus, conforme aparece em algumas edições. É o capítulo que se refere a ninfas, amantes e encontros amorosos.

Sabe-se que o Barão de Macaúbas, diretor do Colégio Abílio, que por muitos foi visto como aquele que inspirou a criação de Aristarco e do Ateneu, era, além de educador, editor de livros. O Barão seria responsável por boa parte dos livros didáticos e literários distribuídos nas

escolas da época. Consta em diversos registros que ele teria sido responsável pela edição escolar de *Os Lusíadas*, e que teria, propositalmente, retirado o canto nono, por considerá-lo inadequado aos jovens leitores.

Temos aqui um fato curioso: Pompéia, estudante do Colégio Abílio, provavelmente não tivera acesso ao capítulo citado n’*O Ateneu*, ou seja, *Os Lusíadas* foi uma leitura feita por Pompéia após sua saída do internato, mas seu personagem, Sérgio, tem acesso à obra completa dentro da escola. Seria descuido de Aristarco? Um livro proibido a que tivera acesso Sanches? Mas por que, em lugar algum consta alguma observação sobre isso? Sérgio se refere ao canto nono com naturalidade, trata-se de um “livro de exame”: se Aristarco foi inspirado no Barão de Macaúbas, e o Ateneu no Colégio Abílio, porque Pompéia não se aproveitaria da censura feita pelo Barão, por que despreveria, naturalmente, a leitura do canto nono como uma atividade escolar? Podemos perceber aqui uma demonstração de desinteresse de Pompéia em alimentar o biografismo tão defendido por Mário de Andrade e outros críticos da obra do autor.

Na sequência da leitura, Sérgio volta, ironicamente, a chamar Sanches de Mentor (Minerva) a guiá-lo pelo caminho do conhecimento, a passagem é irônica. Por fim, demonstra como Sanches “amesquinha” e “vulgariza” o canto nono (AMARAL, 2005), fazendo uso do texto para tentar seduzir e ao mesmo tempo coagir Sérgio.

A leitura de *Os Lusíadas*, diferente de outras a que Sérgio refere, não é prazerosa, talvez pela interferência do companheiro de leitura, ele a representa como uma leitura difícil – “cuja dificuldade não cessava de encarecer” – e demonstra não gostar da forma como o colega intervém no texto.

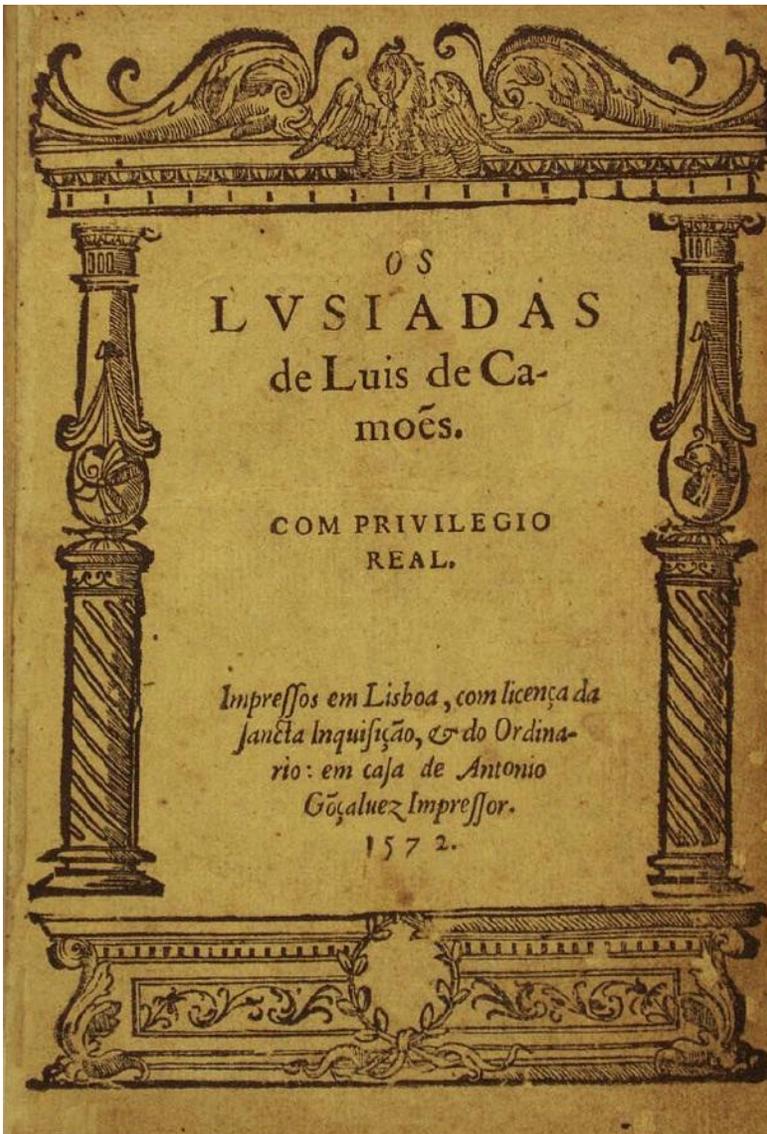


Figura 10 (Folha de rosto da obra *Os Lusíadas*, primeira edição portuguesa de 1572).

A leitura de *Os Lusíadas*, portanto, foi realizada pelo Sérgio criança, e incentivada (não sem interesse) por um colega: Sanches.

Sérgio não se refere apenas a obras literárias, ele também cita obras consideradas de referência como compêndios, enciclopédias e dicionários. Exemplo disso se encontra na página 92:

“Iniciou da mesma forma um curso pitoresco de dicionário. O dicionário é o universo. Gaba-se de esclarecimento, mas atordoa à primeira vista como a agitação das grandes cidades desconhecidas.

Encarregados nas páginas consideráveis, os nomes seguem estranhamente com a numerosa prole dos derivados, ou sós, *petits-mâtres* faceiros, os galicismos, vaidosos *dandys* os de proveniência albiônica. Molestam-nos com a maneira desdenhosa, porque os não conhecemos. As significações prolongam-se intermináveis, entrecruzam-se em confusa rede topográfica. O inexperiente não conquista um passo na imensa capital das palavras. Sanches estava afeito. Descarnou-me em caricatura de esqueleto a circunspeção magistral do Léxico, como poluíra a elevação parnasiana do poema.

Eu me sentia amesquinhado pelo peso das revelações” (p.92, grifos do autor).

O trecho acima representa, de forma caricatural, o dicionário. De qualquer forma é válido, pois é como Sérgio (ou uma criança qualquer) o percebe, ou seja, como um universo, com todas as palavras incluídas e seu significado, bem como derivados, compondo um todo ou uma “confusa rede topográfica” como ele escreve. O menino sente-se amesquinhado, pequeno, ignorante frente ao então desconhecido mundo do léxico. O dicionário possui todas as verdades acerca da palavra, ele é soberano.

Mas o narrador adulto também utiliza o dicionário para representar sua iniciação ao conhecimento, sua formação escolar e a transição entre a infância e a juventude através do jogo de sedução a que Sanches o submetera e a angústia proveniente desses interesses escusos: “Molestam-nos com a maneira desdenhosa”, “Penetrou comigo até aos últimos albergues da metrópole, até a cloaca máxima dos termos chulos” tudo relacionado à familiarização com o léxico.

Pompéia, se utilizando de seu narrador, aproveita para fazer uma crítica carregada de ironia à poesia parnasiana. Apegados ao rigor técnico, os poetas parnasianos poluíam (segundo palavras do narrador d’*O Ateneu*) os textos com palavras incompreensíveis e cansativas descrições, compondo, na maioria das vezes, textos alienantes, cuja única preocupação era o ritmo.

Após romper com Sanches, Sérgio passa a se interessar por outros tipos de leitura:

“Eu tomei amor às cousas do espaço e estudava profundamente a mecânica do infinito pelo **compêndio de Abreu**” (p. 95, grifo meu).

É a segunda referência do narrador d’*O Ateneu* a compêndio. Aqui, no entanto, diferente da citação anterior em que esta obra de referência aparecia, trata-se de um compêndio com autoria, é de Abreu. Tudo indica que a obra citada seja da área da Física, porém o único

Compêndio de Abreu que encontrei após exaustiva pesquisa foi o Compêndio de Abreu e Lima, um polêmico livro didático de História que data de meados do século XIX. Fiz inúmeras pesquisas na internet, em bibliotecas nacionais de diversos países, além de pesquisar em grandes bibliotecas universitárias e conversar com dois professores de astrofísica, mas não há absolutamente nenhuma menção a um Compêndio de Abreu que aborde a mecânica do infinito.

Não é impossível que a obra citada por Sérgio tenha se perdido no tempo, são inúmeras as obras, especialmente livros didáticos (em função da impressão em papel inferior por ser em grande escala), que esgotaram e jamais foram reimpressas, se não conservadas o desaparecimento total é certo.

De qualquer forma, podemos perceber que o interesse pela astronomia levou o personagem principal d'*O Ateneu* a se interessar pela obra citada, tudo indica que o tal compêndio tornava a compreensão do espaço sideral mais acessível a Sérgio criança.

No fim do terceiro capítulo há, novamente, menção a um personagem bíblico:

“[. . .] Aristarco dava a manivela e girava tudo. Com o *pince-nez* grosso de tartaruga à ponta do nariz, dominava o tropel dos mundos.  
 ‘Vêem, dizia, explicando a natureza, vêem a minha mão aqui?’  
 Mostrava a mão direita, ao realejo, bela manopla felpuda de fazer inveja a Esaú:  
 ‘É a mão da Providência!’” (p. 95, grifo do autor).

Embora a menção seja passageira e sem aprofundamento, Pompéia demonstra conhecer o significado do nome Esaú, do hebraico, peludo. Segundo Amaral (2005, p. 294): “[. . .] aqui todos os significados confluem para a ridicularização do diretor, cuja mão ‘peluda’ – ironicamente a ‘mão da Providência’ – faz inveja a personagem bíblica Esaú (palavra que em hebraico significa “peludo”).” A referência bíblica neste caso é do Sérgio adulto.

#### **7.4 Leituras da Bíblia**

No início do quarto capítulo, novamente uma menção bíblica:

“A astronomia, como os céus do salmo, levou-me a contemplação”. (p. 96).

O Livro dos Salmos figura no velho testamento. São cânticos de devoção considerados de grande beleza, são textos ricos de conteúdo e complexos, cujas interpretações, como quase tudo na bíblia, são variadas. Segundo os Capuchinhos (2008, sem página): “[. . .] na vida religiosa, os SALMOS representavam um património muito utilizado e um elo fundamental de transmissão da fé; alguns deles são, seguramente, dos textos mais repetidos de toda a Bíblia.”

Essa representação da astronomia como “os céus do Salmo” demonstra a contradição da vida filosófica de Sérgio naquele momento (do Sérgio menino), a Astronomia (ciência), como os céus do Salmo (religião), levam-no a contemplação, a ciência e a religião podem ter a mesma função em um dado momento da vida, mais adiante no texto podemos perceber que a religiosidade vai perdendo a força frente, não exatamente à ciência, mas a veracidade dos fatos vividos pelo personagem/narrador.

“A incredulidade primeira acabou em meu espírito, reconhecendo o descalabro deste val de lágrimas em que vivemos. Ao tempo que devia consagrar à minha reabilitação nos estudos, pus-me a estudar, como Inácio de Loiola, talvez, na mesma idade, a reabilitação do mundo” (p. 96).

Sérgio representa sua incredulidade observando que a vida preconizada pela religião é danosa, infeliz, um vale de lágrimas, como na oração da Salve Rainha: “[. . .] a vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas.” O narrador, ainda criança, percebe que é absurdo demais o culto católico, percebe que há muito sofrimento, pedido de ajuda e perdão nas orações, Sérgio demonstra perceber que há algo errado nessas crenças, decorre daí sua incredulidade e a sua vontade de reabilitar o mundo.

Podemos perceber, entretanto, que ao mesmo tempo que o narrador desacredita da religião e do “descalabro do val de lágrimas”, ele tem como referência de reabilitação do mundo um santo católico, “Inácio de Loiola” (fundador da Companhia de Jesus), ou seja, a representação religiosa está tão fortemente arraigada na cultura e na formação do menino, que ele tem dificuldades em racionalizar, desacredita a religião, mas pensa através dela, seus sentimentos são atravessados por ela.

Adiante, o narrador ao abordar o livro de notas, menciona os contos de maravilha:

“Um livro de lembranças comprido e grosso, capa de couro, rótulo vermelho na capa, ângulos do mesmo sangue. Na véspera cada professor, na ordem do horário, deixava ali a observação relativa à diligência dos seus discípulos. Era o nosso jornalismo. Do livro aberto, como as sombras das

caixas encantadas dos **contos de maravilha**, nascia, surgia, avultava, impunha-se a opinião do Ateneu” (p. 98, grifo meu).

Sérgio representa o Livro de Notas como a sombra dos livros de Contos de Maravilha, ele contrapõe a luz dos contos à sombra do livro de notas. O belo e o feio, o feliz e o triste, ele demonstra como percebe o Livro de Notas: como uma sombra.

Também na passagem citada quando o narrador representa o “Livro de Notas” como “jornalismo”, deixa evidente que não havia no colégio, veículos que discutissem sobre a vida escolar, que trouxessem notícias do mundo externo, enfim, jornalismo de verdade, ele ironiza as “informações” escritas pelos professores e pelo diretor no livro.

Sérgio utiliza uma representação bíblica para demonstrar que os maus tratos pelos quais estava passando no colégio o absolveriam de qualquer vingança por um possível mal que tivesse causado a alguém:

“Eu tinha as pernas roxas dos golpes; as canelas me incharam. Se Barbalho se lembra de vingar a bofetada, creio que me submetia a letra evangélica” (p. 102).

Sérgio se refere à passagem: “A quem lhe bate na face direita, devem os discípulos de Jesus oferecer a esquerda.” O que o narrador quer dizer é que se Barbalho tivesse ideia de seus sofrimentos não revidaria sua bofetada, mas sim, como os discípulos de Cristo, ofereceria a outra face.

Novamente um romance é citado por Sérgio quando faz referência à freira Virgínia, personagem de um romance do Conselheiro Bastos:

“E depois cantava as orações com a doçura feminina de uma virgem aos pés de Maria, alto, trêmulo, aéreo, como aquele prodígio celeste de garganteio da freira Virgínia em um **romance** do conselheiro Bastos.” (p. 102, grifo meu).

Sérgio se refere ao romance do escritor português José Joaquim Rodrigues Bastos (1777-1862). Autor de obras de máximas e provérbios, além de outros livros de edificação cristã, o autor em questão, segundo Gomide (2005) explora um romantismo escolar, um artefato eminentemente moral. Não passou despercebido, para Gomide, o fato de Pompéia ter citado o conselheiro Bastos como leitura feita na infância de seu personagem (Sérgio, demonstra, no

texto, ter lido a obra na infância), a leitura do conselheiro era didática e moralista, imposição de leitura perfeita para uma criança em formação em um internato com as características do Ateneu (pela forma como o narrador menciona a obra fica a impressão de que a leitura foi feita por Sérgio no colégio). Não à toa havia máximas moralistas espalhadas por todo o colégio.

A freira Virgínia, personagem citada por Sérgio e com a qual ele compara Ribas, “prodígio celeste de garganteio”, figura na obra *Os dois artistas, ou Albano e Virgínia*, uma novela moral como todos os outros textos do conselheiro.

José Rodrigues Bastos é hoje um nome totalmente esquecido. As poucas referências à sua obra, em livros mais recentes, encontram-se, pelo que pude até agora averiguar, em um breve verbete no Dicionário cronológico de autores portugueses, em uma rápida referência no *Perspectiva histórica da ficção portuguesa* de João Gaspar Simões e em outro verbete, um pouco mais desenvolvido, no Dicionário do romantismo literário português (LISBOA, 1985, p. 502; SIMÕES, 1987, p. 393; BUESCU, 1997, p. 94). No entanto o conselheiro Bastos, como era então usualmente referido, foi um escritor de imenso sucesso em seu tempo. A leitura da longa e afetuosa referência bibliográfica que dele faz A. A. Teixeira de Vasconcelos, em 1º de novembro de 1861, na *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, cerca de um ano antes de sua morte, mostra-nos sem via de dúvida que este escritor tardio, nascido em 1777, miguelista talvez envergonhado, que lançou sua primeira obra quando já tinha 65 anos e o primeiro romance aos 70, era no início da década de 60 do século XIX um quase gigante (OLIVEIRA, 2011, p. 253).

Oliveira chama atenção para a fama do autor de *Os dois artistas ou Albano e Virgínia* no fim do século XIX. O autor era tão conhecido na época que, embora sua obra e seu próprio nome tenham caído no esquecimento, atravessaram o século XX e chegaram aos nossos dias através d’*O Ateneu* e da singela menção de Sérgio à freira Virgínia.

O texto trata da história de dois amantes, Albano, pintor famoso e filho de um importante escultor (ambos homens religiosos e muito caridosos), e Virgínia, filha de uma atriz de Milão com um general russo. Após a morte do pai, Virgínia, tendo em vista sustentar a si e a mãe, torna-se uma musicista de grande sucesso, sua voz é adorada até pela Rainha Catarina (da Rússia). Ela e Albano conhecem-se e apaixonam-se, mas sob influência da mãe, que é absolutamente possessiva no que diz respeito à filha, a moça abre mão de seu amor por Albano. Este, após grande abatimento, doa todos os seus pertences (pois é um homem rico) e entra para um seminário, tornando-se padre. Virgínia, anos depois, arrepende-se e sai em busca de seu amado, descobre por fim que Albano virara padre. Incapaz de viver sem o homem de sua vida, Virgínia torna-se freira e passa a “trabalhar” pelos pobres junto com Albano, sua voz continua

emocionando as pessoas, como um canto de cysne (BASTOS, 1857), ambos vivem como irmãos até a morte (morrem no mesmo dia e na mesma hora).

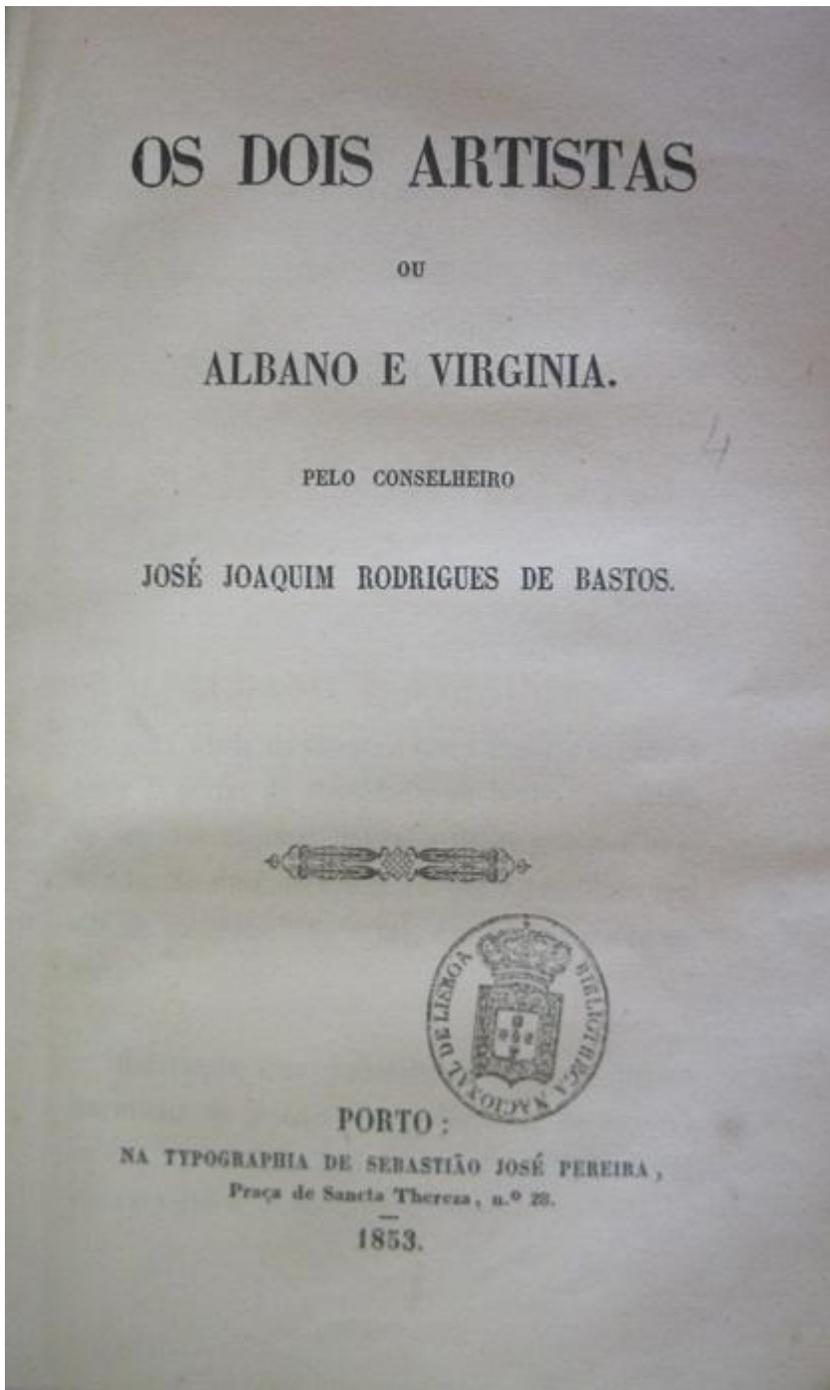


Figura 11 (folha de rosto da obra Os dois artistas ou Albano e Virgínia publicada em primeira edição no ano de 1853).

Sérgio descreve, também, os armários que ficavam na sala geral de estudo:

“À parede em frente perfilavam-se grandes armários de portas numeradas, correspondentes a compartimentos fundos, depósitos de livros. Livros é o que menos se guardava em muitos compartimentos. O dono pregava um cadeado à portinha e formava um interior à vontade” (p. 104).

Os livros estão em segundo plano para a maior parte dos alunos do Ateneu, os compartimentos dos armários são decorados com flores, bichos mortos, preciosidades, enfim, é o espaço de liberdade, de criação, de construir uma espécie de espaço seu (como uma casa em miniatura) e, como a citação acima deixa evidente, os livros não fazem parte deste espaço. O narrador não aprofunda a observação, mas tudo leva a crer que há distanciamento entre o ensino e os livros, discutiremos melhor este argumento quando abordarmos o acesso à biblioteca do Ateneu.

O narrador adulto relembra a sensação da criança que foi ao ler a poesia cristã (os textos bíblicos) e a representa como de recolhimento, reflexão e conforto:

“Abençoados momentos de contrição e ternura, em que a disposição venturosa do corpo, depois do banho, vivia um pouco o **recolhimento da poesia cristã** [ . . . ]” (p. 105, grifo meu).

Um pouco mais adiante, Sérgio, ao descrever uma vestimenta (quase divina) de Aristarco, afirma:

“Era um manto transparente, da natureza daquele tecido leve de brisas trançadas de **Gautier** [ . . . ]” (p. 108, grifo meu).

Tudo indica que o narrador se refere a Theophile Gautier, poeta, contista, romancista, jornalista e crítico francês que viveu entre 1811 e 1872. Era um poeta preocupado com a forma e a beleza de seus versos, talvez por isto a representação de Sérgio do manto usado por Aristarco seja de um tecido leve de brisas trançadas, como um poema de Gautier. Pompéia, com certeza, deve ter tido contato com as obras em francês, pois até hoje não há tradução de uma obra inteira de Gautier para o português (apenas de poemas e textos isolados).

Está claro, analisando a narrativa, que a representação da poesia de Gautier como de um “tecido leve de brisas trançadas” é do Sérgio adulto, o menino ainda não fazia tais leituras,

tampouco conexões tão complexas. A natureza do manto vestido por Aristarco é o mesmo da poesia de Gautier: “leve de brisas trançadas”. O poeta francês, um dos maiores ícones do parnasianismo, iniciou sua vida literária escrevendo textos românticos, suas mais importantes obras são: na prosa, *Le Capitán Fracesse* (1863), *Mademoiselle de Maupin* (1835) e *La Morte amoureuse* (1836) e na poesia, *Émaux et camées* (1852).

Encontramos, na página 112, nova alusão bíblica, relacionada, agora, ao fato de Franco ter urinado no poço de onde era extraída a água para a lavagem dos pratos:

“[. . .] E para tomar água de um poço aí existente, cuja bomba não funcionava em regra, deliberou, imaginem! Umedecer a bucha aspiradora com um líquido que Moisés seria capaz de obter no árido deserto, sem milagre mesmo e sem Horeb. Agora considerem que o referido poço fornecia água para a lavagem dos pratos” (p. 110).

A ironia do autor, na passagem citada, é evidente. Quem faz a reflexão é Sérgio adulto. Para Amaral trata-se de um “eufemismo com sentido irônico, referindo-se à urina, por meio da exploração de uma passagem bíblica. Horeb é o monte onde Moisés fez jorrar água para seu povo sedento” (AMARAL, 2005, p. 296).

Ainda se referindo a Franco, Sérgio comenta:

“Franco era silencioso, como arreçado de todos [. . .]. Os **livros**, causa primeira de seus desgostos, faziam-lhe horror” (p. 112, grifo meu)

Não há maiores explicações dos motivos que levaram Franco a ter horror aos livros, mas é provável, analisando o contexto, que o livro fosse, para Franco, a representação da escola, dos estudos e, sendo assim, do Ateneu, ter horror aos livros era ter horror ao internato onde deveria lê-los e aprender através deles. Franco representava os livros puramente como objetos, percebia-os diferente de outros colegas, como o próprio Sérgio ou Egbert que viam no livro o texto, a possibilidade de fuga através da história escrita ali, não como objeto físico, não como suporte de informação, mas como oportunidade de vivenciar outras realidades.

No fim do quarto capítulo, Sérgio, que se aproximara de Franco, percebe que precisa dar outro rumo para sua vida no Ateneu, trata-se de uma nova “guinada” espiritual: ele que já havia se feito crente, descrente e crente novamente, agora afirma:

“Salteou-me nisto, às avessas, o relâmpago de Damasco: independência.” (p.120)

Novamente uma alusão irônica a Bíblia: “invertendo o sentido de passagem a que se refere: trata-se da conversão de Saulo (Paulo de Tarso) ao Cristianismo, que se deu nas proximidades de Damasco.” (AMARAL, 2005, p. 297). Sérgio, por sua vez, está anunciando independência da crença cristã a que vinha se sujeitando espontaneamente (como o mártir que acreditava/desejava ser).

## 7.5 Livros cruéis

Relembrando seus tempos de fervor religioso, Sérgio escreve:

“Íamos à missa nos domingos. Todos abriam os **livrinhos**, para que o diretor os visse atentos. Eu não abria o meu. Deixava apenas fugir-me o espírito para o alto e aderir à abóbada como as decorações sagradas, ajustar-se estreitamente aos detalhes da arquitetura do templo como o ouro subtil dos douradores, conservar-se lá em cima, ávido ainda de ascensão, ambicioso de céu como a baforada dos turíbulos” (p. 121-122, grifo meu).

Na passagem acima o narrador chama a atenção para o fato de que todos abriam os livrinhos litúrgicos não por interesse no texto religioso ou devoção, mas para que Aristarco os julgasse atentos, comportados. Já Sérgio demonstra não estar interessado na opinião do diretor, mas em demonstrar para si mesmo como é grande a sua devoção, em fugir da visão do internato através de uma visão de beleza sobrenatural (do próprio templo como um céu).

Logo depois, Sérgio descreve Barreto, colega supersticioso, temeroso quanto ao inferno, e que acaba influenciando algumas de suas leituras:

“Era meu vizinho, na sala geral de estudo, Barreto, um personagem duplo, que representava, nas horas de recreio, a folgança em pessoa, e tinha momentos de meditação trevosa com esgares de terror e falava da morte, de outra vida, rezava muito, tinha figas de pau, bentinhos, medalhazinhas em cordões, que saltavam fora do seio ao brinquedo. Iniciara-me Sanches no Mal; Barreto instruiu-me na punição. [ . . . ] Era magro, testa de **Alexandre Herculano**, beijos finos, olhos pretos, refulgentes, saídos, fisionomia geral de caveira em pele ressecada de múmia [ . . . ]” (p. 123, grifo meu).

A referência ao poeta português se dá, aqui, de forma meramente ilustrativa (embora haja, através da citação, a demonstração de familiaridade de Pompéia com a figura de Alexandre Herculano), o motivo que o levou a notar em Barreto a “testa de Alexandre Herculano” é literalmente o fato do escritor português possuir, como característica, uma testa protuberante (devemos levar em consideração, aqui, o visãõ caricaturista do autor d’*O Ateneu*).

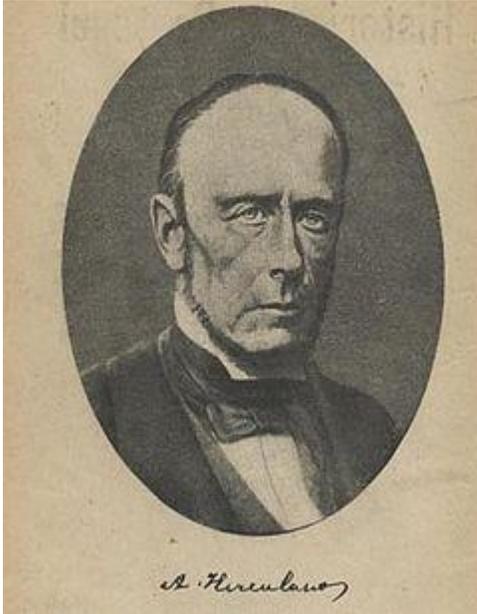


Figura 12 (imagem de Alexandre Herculano 1810-1877)

No parágrafo seguinte à descrição de Barreto, Sérgio menciona um livro:

“A propósito, Barreto deu-me um livro a ler, um **livro cruel**, que descrevia coisas dignas de **Moloque**: crianças diretamente justicadas pela celeste cólera, uma delas que, por haver comungado sem confissão prévia, iludindo ao sacerdote, fora apanhada pela roupa entre dous cilindros de aço duma máquina e reduzida a pasta, acabando impenitente, maldita, sem tempo para um ai-Jesus... Era-me incrível que, de uma simples hóstia pudesse a taumaturgia da credence obter tantos efeitos de terror” (p. 123-124, grifos meus).

O conteúdo do livro lido por Sérgio torna a representação do objeto como cruel, trata-se, para Sérgio, de “um livro cruel”, “que descrevia coisas dignas de Moloque”. Sobre o objeto livro e a leitura Chartier observa que “[. . .] deve-se lembrar que não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir), e sublinhar o fato de que não existe a compreensão de um texto, qualquer que

ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor” (CHARTIER, 1998, p. 17).

Moloque, “deus de Canaã, a quem se ofereciam, em sacrifício, crianças” (AMARAL, 2005, p. 297), é citado nas escrituras (Antigo Testamento) como um deus pagão. Este “livro cruel” foi lido, por Sérgio, na infância, apresentado a ele pelo colega Barreto. Embora ele tenha considerado o texto “aterrorizante”, percebe, mesmo na tenra idade, que se trata de um exagero da credence, ao que alude: “Era-me incrível que, de uma simples hóstia pudesse a taumaturgia da credence obter tantos efeitos de terror”.

Sérgio cita outra de suas leituras da infância na página 124:

“Li a *Nova Floresta*, de Bernardes. O reverendíssimo autor veio retocar a obra do Barreto, com as suas narrativas de iluminado terrífico. Comecei a achar a religião de insuportável melancolia. Morte certa, hora incerta, inferno para sempre, juízo rigoroso: nada mais negro!” (p. 124, grifo do autor).

O parágrafo acima é uma excelente demonstração de fina ironia de Pompéia: referindo-se a obra *Nova Floresta*, do padre português Manuel Bernardes (1644-1710), Sérgio percebe que a narrativa do reverendo só acrescenta a “obra de Barreto”, ou seja, as profecias macabras de seu colega só eram reforçadas por esse tipo de texto como o da *Nova Floresta*. Segundo Amaral (2005) o livro de Bernardes, citado por Sérgio, defende o cultivo das virtudes morais como forma de possibilitar ao homem o conhecimento de Deus. A obra é dividida em cinco volumes (o primeiro publicado em 1710 e o quinto em 1728) em que preponderam duas partes, uma conta uma história de fundamento moral e a outra é uma espécie de análise da história anterior destacando a mensagem edificante.

Sérgio, após rápida análise de suas leituras no período de “aproximação” com Barreto, acaba chegando à conclusão expressa na ironia: “Comecei a achar a religião de insuportável melancolia. Morte certa, hora incerta, inferno para sempre, juízo rigoroso: nada mais negro!” (p. 124). A representação que o personagem narrador tem do catolicismo muda através das leituras feitas por ele, vai da devoção ao repúdio: “A cada leitura, o que já foi lido muda de sentido, torna-se outro” (CHARTIER, 1996, p. 116).



Figura 13 (imagem da página de rosto do primeiro e do quinto volume da *Nova Floresta* e as lombadas dos cinco volumes).

São as leituras, releituras, análises do que foi lido, percepções e comparações que levam Sérgio a alterar a sua visão acerca da crença católica:

“Não tendo força para estacar de arranco a torrente dos 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 cometi-lhe o modesto encargo de marcar as páginas de um **volume**. Estava demitida a minha padroeira!” (p. 125, grifo meu).

De padroeira, a Santa Rosália, ícone da adoração de Sérgio durante seu período devoto, é “rebaixada” a marcar páginas de um livro, trata-se de uma nova forma de ver o pedaço de papel em que a santa está impressa: exatamente o que ele é, um pedaço de papel.

Sérgio também reflete acerca do sistema de recompensas no Ateneu, para tal o personagem narrador cita Charles James Fox (1749-1806), estadista britânico que defendia a ideia de que a propriedade é o verdadeiro fundamento da aristocracia (AMARAL, 2005).

“Reduzia-se assim a papel o valor pessoal, na *clearing-house* da diretoria; ou, melhor: adaptava-se a teoria de Fox ao processo das recompensas, com todos os riscos de um câmbio incerto [. . .]” (p. 126, grifo do autor).

É o Sérgio adulto que referencia Fox. A representação do Colégio está fortemente ligada à questão financeira dos alunos e o sistema de avaliação e recompensas é calculado sob o ponto de vista contábil/econômico da direção da escola. Pompéia, com certeza, teve contato com os escritos de Fox, e embora não cite nenhum texto em especial, demonstra conhecer a teoria que o tornou célebre.

Passagem famosa da obra de Pompéia, a referência ao meio, como um ouriço invertido, é encontrada, nesta edição, na página 129:

“[. . .] O meio, filosofemos, é um ouriço invertido: em vez de explosão divergente dos dardos – uma convergência de pontas ao redor. Através dos embaraços pungentes cumpre descobrir o meato de passagem, ou aceitar a luta desigual da epiderme contra as puas. Em geral, prefere-se o meato.

As **máximas**, o diretor, a inspeção dos bedéis, por exemplo, eram três espinhos; as referidas influências eram mais dois. A mocidade ia transigindo do melhor jeito com as bicudas imposições das circunstâncias” (p. 129, grifo meu).

Interessante no trecho acima é que o ouriço invertido, com seus espinhos virados para dentro, perfurando a carne, têm os espinhos representados através daqueles que “ferem” e, junto ao espinho diretor (Aristarco) e os inspetores e vigilantes estão as máximas, textos aparentemente inofensivos, mas que para o narrador se revestem de crueldade, na medida em que são moralistas, são guias de comportamento, determinam como ele deve agir. O narrador representa as máximas, ao longo de todo o livro, de modo negativo.

Nova alusão à bíblia é feita na página 131 enquanto Sérgio reflete sobre a representação do mal para Barreto (representado pela figura da fêmea) em contraposição a de Sanches (representado pela figura do macho):

“[. . .] E, se não fossem as profecias, que não podiam ficar comprometidas, o veículo a Conceição, por amor a insexual pureza teria sido a carapina José, ou mesmo o velho Zacarias, ainda mais respeitável pela calva” (p. 131).

O narrador se refere, provavelmente, ao Livro de Lucas (Novo Testamento) que descreve a gravidez, já na velhice, de Isabel (prima de Maria), casada com Zacarias, cujo marido conhece a paternidade já idoso (respeitável pela calva). Representa o amor de José por Maria como “insexual”. Nos casos da passagem bíblica acima o mistério envolve as duas mulheres, os homens são coadjuvantes, ficam à sombra do mistério (e divindade) de suas mulheres. Sérgio conclui:

“A teologia do Barreto me calara fundo e eu resolvera piedoso enxotar quanta imagem de sorriso viesse pousar-me à idéia. **Virando a página dos fervores**, a teoria ficou-me de resto, do **Satanás feminino**” (p. 131, grifos meus).

Fica evidente, lendo a parte citada acima, que mesmo superada a fase devota, “Virando a página dos fervores” a representação de Satanás ficou na mente de Sérgio: como uma figura feminina, assim como o representava o colega Barreto.

Após fazer uma descrição pormenorizada das características e do comportamento de Ângela, chegando à conclusão de que o comportamento da canarina é ambíguo, entre angelical e satânico, o narrador reflete:

“[. . .] Os olhos, por fim, aventuram-se de relance, uma temeridade de noiva possível, nada mais, volvendo ao retraimento cismador. Depois, a contemplação confiada; **romance** inteiro, linha por linha de uma virgindade. Até que, súbito, meu castíssimo Barreto! Aquela virgindade, aquela meiguice, aquela esquiva candura, aquela nubilidadade melancólica, aquela fisionomia honesta, pesarosa talvez de ser amável, fendia-se em dois batentes de porta mágica e rodava em explosão o sabbath das lascívias” (p. 138, grifo meu).

Primeiro o narrador vê a camareira como um anjo, assim como nos romances românticos (ou moralistas que ele lia quando criança) seria possível descrever sua pureza e virgindade em um romance inteiro, linha por linha, mas logo este devaneio desfaz-se e a imagem do satanás feminino acreditado por Barreto vem à mente de Sérgio que passa a representar Ângela como as feiticeiras num *sabbath* (assembleia de bruxas realizadas aos sábados à meia-noite).

## 7.6 Grêmio Literário Amor ao Saber

O capítulo 6 é o mais rico em representações literárias de todo o livro. Já no início Sérgio apresenta o Grêmio Literário Amor ao Saber e comenta sua tímida participação:

“Duas vezes ao mês congregavam-se os amigos das letras numa das salas de cima; [. . .]. Às suas reuniões comparecia eu timidamente, para nada mais que simplesmente abusar, por excessivo consumo, de um direito dos estatutos: podiam os alunos, todos do Ateneu em silêncio humilde, mariscar o que fossem deixando os segadores do trigal das **literaturas**. Assistente infalível, saía cheio com a retórica espigada que ia espalmar prensando no dicionário, conservas de espírito, relíquia inapreciável do Belo” (p. 143, grifo meu).

Amaral observa: “*Mariscar (colher) deixando os segadores (ceifeiros) do trigal das literaturas*: metáfora irônica que anuncia a crítica à retórica estudantil presente em grande parte deste capítulo” (AMARAL, 2005, p. 301).

Sérgio passa a frequentar como ouvinte o Grêmio, e percebe que também na agremiação a retórica é estimulada. Crítica presente em boa parte da obra e, inclusive, demonstrada por Pompéia em seu próprio fazer literário, a retórica era amplamente utilizada pelas escolas da época, que incentivavam o estudo de disciplinas humanísticas e cobravam conhecimento através de textos decorados.

No primeiro debate no Grêmio em que Nearco é o debatedor, Sérgio ironiza o tema:

“Debatia-se este problema, dos inesgotáveis das agremiações congêneres: Quem foi maior, Alexandre ou César? indagação histórica difícil evidentemente de levar a cabo sem o auxílio da trena.

Nearco arranhou a cousa a olho e distinguiu-se com a esperada galhardia. Falou durante hora e meia com uma fluência que angariava para sempre o epíteto de fecundo. Justapôs com o primor de um varejista de fazendas – César sobre Alexandre. César protestou contra a maneira, de barriga para o ar, que nada tinha de artística; além disso espetava-o a armadura de Alexandre. Aquilo faria rir a Pompeu no armário das legendas e a maledicência do senado, comprometendo-se a seriedade secular do homem que foi, viu e venceu... Nearco manteve-o inexoravelmente durante o percurso do paralelo crítico. César não podia contar com os legionários do bom tempo; ali esteve a fazer caretas na sujeição inerte, *anima vilis* dos documentos. Alexandre, que afora o capacete, via-se ainda maiorzinho que o outro, teve mais paciência, deixando-se medir até a peroração, com a boa vontade de um defunto. Venceu com efeito. Nearco proclamou-o magno dos magnos, diversas polegadas maior que o temerário do Rubicon” (p. 144, grifo do autor).

A conclusão de Nearco, da superioridade de Alexandre se comparado a César, é amplamente ridicularizada pelo narrador, que faz questão de exaltar a inutilidade de tal debate. Pompéia, quando seu personagem cita Pompeu (inimigo de César) que se deleitaria com a derrota de César para Alexandre (na concepção de Nearco), demonstra, mais uma vez, seu conhecimento de História Antiga (especialmente greco-romana).

É possível perceber na passagem, ainda que de forma encoberta, que Nearco reproduz (a exemplo de Aristarco) os conhecimentos adquiridos de leituras para quantificar características positivas e negativas dos “heróis” históricos analisados. Em última instância sua análise só serve para autopromoção e promoção do próprio colégio (lembrando dos poemas recitados em vários idiomas), não há nenhuma relevância na comparação quantitativa entre as personalidades históricas de Alexandre e Cesar. Sérgio adulto, por sua vez, utiliza os conhecimentos adquiridos nas leituras justamente para denunciar tal engodo, pois para ele o conhecimento histórico reflete o mundo em que vive e deveria servir para um debate sério.

O narrador continua descrevendo as atividades do Grêmio e dos seus frequentadores:

“Não faltavam , entretanto, poetas, jornalistas, polemistas, romancistas, críticos, folhetinistas. A sociedade tinha o seu órgão, *O Grêmio*, impresso no Lombaerts, de que podiam ser canudos, à vontade os sócios quites e ainda, por maior riqueza de harmonias, os honorários” (p. 145, grifo do autor).

Os poetas, jornalistas, romancistas etc. citados por Sérgio são, na maioria, professores e alunos do próprio Ateneu que escrevem para o periódico do Grêmio. Como veremos logo adiante, há certa ironia na apresentação do órgão (“A sociedade tinha seu órgão, O Grêmio”), pois nada é de graça no Ateneu, tudo tem uma razão de ser: a de gerar lucro para Aristarco através da promoção do colégio. Para ser colaborador (canudos) o sócio teria de estar quite com o pagamento à agremiação, já os sócios honorários, como o próprio diretor, eram isentos de qualquer contribuição financeira por homenagem ao seu notável saber sobre determinado assunto.

“Entre os honorários figurava Aristarco, presidente, colaborando sempre no periódico com a transcrição em avulso das máximas de parede, e mandando sempre para a quarta página um anúncio garrafal do Ateneu, que pagava para auxiliar à empresa. Na interessante publicação apareciam quadrinhas místicas do Ribas e sonetos lúbricos do Sanches. Barreto publicava meditações, espécie de *harpa do crente* em prosa arrebetada” (p. 145, grifo do autor).

Aristarco contribui com o periódico através da transcrição em avulso das máximas, sobre as quais Sérgio se refere de forma negativa, o diretor, por sua vez, está ligado às máximas, ele as utiliza em tudo, as transcreve em parte por incompetência intelectual, em parte por identificação com esse tipo de texto. É interessante a sequência de autores colaboradores do periódico, a que faz alusão Sérgio. Todos contribuem com textos que tem a ver com a representação que o narrador possui deles: Ribas (o angélico) contribui com quadrinhas místicas, o sedutor Sanches que utilizou os Lusíadas para tentar envolver Sérgio escreve sonetos lúgubres e Barreto publica meditações (lembrando que Barreto tinha momentos de meditação trevosa conforme consta na página 123), espécie de *harpa do crente* em prosa arreventada.

*Harpa do Crente* (1838) certamente é uma referência à obra poética de mesmo nome de Alexandre Herculano (as semelhanças de Barreto com Herculano vão além da testa descomunal), a obra reúne os primeiros poemas escritos pelo autor cuja composição ultrarromântica demonstrava também um viés místico. Barreto escreve, então, as suas meditações “espécie de harpa do crente” (assim Sérgio adulto representa o que Barreto escrevia como a poesia de Alexandre Herculano) “só que em prosa”, ou seja, Barreto escreve em prosa já *Harpa do Crente* era um livro de poesias, mas a essência mística e religiosa, aparentemente, era a mesma.

“O rodapé-romance era uma imitação d’*O Guarani*, emplumada de vocábulos indígenas e assinada – *Aimbiré*” (p. 145, grifos do autor).

O periódico trazia no rodapé das páginas um romance, espécie de arremedo do romance indianista *O Guarani* de José de Alencar. Romance impresso originalmente em folhetim, *O Guarani* foi publicado em 1857. Epopeia de formação da nacionalidade, a obra marcou o período romântico brasileiro. Tendo em vista que *O Ateneu* foi lançado em 1888, tendo sido publicado, antes, em folhetim, podemos observar que a leitura dos textos românticos ainda era predominante na época (embora o realismo, o naturalismo e o parnasianismo estivessem se desenvolvendo concomitantemente, exemplo disto é o próprio *O Ateneu*). De qualquer forma há uma crítica sutil e alguma ironia no comentário sobre a imitação d’*O Guarani*, pois ao mesmo tempo em que Sérgio deixa claro que o rodapé-romance assinado por *Aimbiré* é uma imitação (e, portanto, de qualidade duvidosa) d’*O Guarani*, por outro lado também expõem a fragilidade de tais romances “emplumados de vocábulos indígenas”, cujos autores não conheciam, realmente, a realidade dos índios brasileiros. A crítica é do narrador, ou seja, de Sérgio adulto.

“Nearco atirou-se à especialidade dos paralelos. Começou logo por dois de pancada: Cila e Mário, Tito e Nero. No expediente prometia-se um terceiro curiosíssimo: Plutarco e os beócios” (p. 145).

Acima, mais um comentário irônico de Sérgio acerca da especialidade do seu colega Nearco, “os paralelos”, demonstrando a falta de originalidade e, novamente, a falta de senso prático e de relevância intelectual de alguns dos debates. Os paralelos entre Cila e Mário (generais e políticos romanos) e Tito e Nero (imperadores romanos) demonstram a organização de Nearco, que divide as análises através da função que as personalidades exerciam, e aí está o outro curiosíssimo embate, segundo Sérgio: entre Plutarco (escritor grego) e os beócios (habitantes da Beócia/Grécia Antiga). Ora, como comparar um único escritor, Plutarco, com o povo de uma localidade? O significado de beócio em dicionários de português é “estúpido”, “ignorante”, mas registros indicam que Plutarco teria nascido nesta região, assim como outros dois importantes poetas, Hesíodo e Píndaro, no entanto, os beócios mesmos, foram os invasores da região, eram, na maioria, agricultores :

Os beócios eram agricultores autossuficientes e, por isso, não participaram da expansão marítima da Grécia. Esta região foi dividida em várias cidades que ao longo dos tempos se foram confrontando e, por fim, no século IV a.C. foram agrupadas na Liga Beócia chefiada por Tebas, apesar da oligarquia continuar a ser o regime patente nestas cidades. Esta Liga acabou por desempenhar um papel muito importante na história da Grécia, embora Atenas só a considerasse uma cidade de agricultores pouco inteligentes. (INFOPÉDIA, 2003, não paginado).

Levando em consideração a citação acima podemos sugerir que Sérgio achou curioso o debate em função da óbvia polarização entre o saber de Plutarco e a ignorância dos beócios. A intenção, sem dúvida, era ridicularizar os debates dos quais participava Nearco e, conseqüentemente, a retórica.

A sequência apresentada, após o comentário sobre os “paralelos” de Nearco nos debates do Grêmio, é absolutamente impressionante: são duas páginas criticando a retórica, de forma metafórica, utilizando como sinônimo de eloquência/retórica o nome do filósofo/orador/escritor/político romano Marco Túlio Cícero:

“A eloquência representava-se no Grêmio por uma porção de categorias. **Cícero tragédia** – voz cavernosa, gestos de punhal, que parece clamar de dentro do túmulo [. . .]; **Cícero modéstia** – formulando excelente cousas, atrapalhadamente, no embaraço de um perpétuo *debut* [. . .];

**Cícero circunspeção** – enunciando-se por frases cortadas como quem encarreira tijolos, homem da regra e da legalidade, calcando os que e os cujo, longo, demorado [. . .] apologista ferrenho de Quintiliano [. . .]; **Cícero tempestade** – verborrágico, por paus e por pedras, precipitando-se pela fluência como escadas abaixo [. . .], eloquência suada, ofegante, desgrenhada, ensurdecidora [. . .]; **Cícero fraqueza** – positivo, indispensável para o encerramento das discussões, dizendo a coisa em duas palavras, em geral grosseiro e mal falante [. . .]; **Cícero sacerdócio** – sacerdotal, solene, orando em *tremolo*, alçando a testa como uma mitra [. . .].

Nearco introduziu o tipo ausente do **Cícero penetração** – incisivo, fanhoso e implicante, gesticulando com a mãozinha a altura da cara [. . .] derreando-se em frouxos de compaixão pela desgraça de nos não compreendermos, **porcos e pérolas** (p. 145-147, grifos em itálico do autor, grifos em negrito meus).

Evidentemente os parágrafos citados são uma alusão irônica do narrador (Sérgio adulto) ao estilo de eloquência utilizada pelos debatedores no Grêmio. O uso do nome de Cícero provavelmente se deu por ser ele um orador excepcional e por ter influenciado a retórica latina, além de sua versatilidade (afinal era filósofo, orador, escritor e político). O debatedor estilo Cícero circunspeção é um apologista ferrenho de Quintiliano, outro retórico latino, para o qual Sérgio acrescenta “longo, demorado” demonstrando a representação que tinha dos retóricos. Enfim, para todos os tipos de eloquência (Cícero) há um tom pejorativo, evidenciando a antipatia do narrador pelo exibicionismo grandiloquente.

Por fim, a referência aos porcos e pérolas é mais uma ironia. Utilizando o ditado popular “pérolas aos porcos” esta é a representação que Nearco teria do público que assistia aos debates no Grêmio, como incapazes de absorver o conhecimento por ele explanado de forma eloquente (Cícero penetração). Sérgio, por sua vez, percebe Nearco como um vaidoso. Todas as passagens que citam o colega trazem a sensação de que o narrador d’*O Ateneu* quer chamar a atenção do leitor para um fenômeno de “arrogância dos imbecis”.

Ainda na página 147, Sérgio faz uma rápida apresentação do presidente do *Grêmio Amor ao Saber*, por meio da qual é possível perceber a simpatia que o narrador nutre pelo Dr. Cláudio, pela forma como respeita alunos e debatedores, por ser um mediador habilidoso etc. É uma das raras figuras do livro que Sérgio representa com respeito, sem deboches.

Após a apresentação do Dr. Cláudio, Sérgio apresenta Bento Alves (que já havia aparecido no episódio da captura do assassino), e menciona a biblioteca do colégio:

“A maior utilidade do Grêmio para mim, era a **biblioteca**. Uma coleção de quinhentos a seiscentos volumes de variado texto, zelados pela vigilância cerberesca do Bento Alves, **bibliotecário**, eleito de voto unânime” (p. 148, grifos meus).

É curiosa essa passagem sobre o bibliotecário, porque a tarefa da Biblioteconomia antes da existência dos cursos de Bacharelado sempre coube a homens influentes e de grande sabedoria – o próprio Raul Pompéia foi diretor da Biblioteca Nacional. Ao longo da história, homens poderosos se revezaram em cargos de bibliotecário em Alexandria, Pérgamo, nas Bibliotecas Nacionais e em instituições de ensino de todo gênero, alguns “bibliotecários” de diferentes épocas (embora sem formação em Biblioteconomia), Anatole France (escritor, foi bibliotecário do Senado francês), Jorge Luis Borges (escritor, diretor da Biblioteca Nacional Argentina), Santa Rita Durão (escritor, trabalhou em Roma como bibliotecário por aproximadamente 20 anos), Melvil Dewey (bibliotecário norte-americano, revolucionou a Biblioteconomia em 1876 quando criou a CDD – Classificação Decimal de Dewey), Paul Otlet (escritor, empresário e advogado, um dos ideólogos da CDU – Classificação Decimal Universal). No entanto, no Ateneu, essa tarefa cabia a um aluno que, embora dedicado, aparentemente não era alguém de “muitas luzes”.

Podemos refletir, embora de forma rudimentar, que talvez aí tenhamos encontrado a origem do descaso com as bibliotecas escolares, pois, de todos os bibliotecários “ilustres” que se tem notícia nenhum atuava ou atua em bibliotecas de colégios, muito menos na segunda metade do século XIX.

De qualquer forma algumas características de Bento Alves lembram bastante a dos bibliotecários da segunda metade do século XX no Brasil:

[. . .] Filiava-se ao grupo simpático dos silenciosos, usufruindo os lucros da circunstância de não ser do regimento a taramela obrigatória. Fora da biblioteca, os seus serviços aos intuitos do Grêmio resumiam-se no apoiado! consciencioso e firme, à disposição sempre da melhor idéia em questões elevadas, e do mais sábio alvitre em questões de ordem” (p. 148).

“Silencioso”, “Consciencioso” e “firme”, “o mais sábio alvitre em questões de ordem”, são representações sociais do narrador sobre o personagem bibliotecário. É comum em artigos sobre o perfil do bibliotecário a abordagem sobre seu apego a normas, regras, regulamentos, as “questões de ordem”, a qual o narrador se refere.

Na sequência o narrador comenta como conquistara o direito ao uso da biblioteca (ao qual ele chama, muitas vezes, de sala de livros):

“Alguns rapazes, não do *Grêmio* e que não houvessem, nas letras, manifestado gramaticalmente notável jeito para a conjugação sub-reptícia do verbo adquirir, podiam obter do presidente o direito de ingresso na **sala dos livros**. Eu, como amigo que era das bonitas páginas impressas, apresentei candidatura (p. 148, grifo em itálico do autor, grifo em negrito meu).

Duas observações fazem-se necessários sobre a passagem acima: a primeira delas é que Sérgio, mesmo após ter mencionado a biblioteca do Grêmio, passa a chamá-la também de sala dos livros. Ele já havia, em outro momento, comentado que a biblioteca possuía entre quinhentos ou seiscentos volumes. Ao chamá-la “sala de livros”, é como se o narrador tivesse consciência de que o local não merecia o status de “biblioteca”. Após, ele comenta sobre o direito de ingresso na tal sala, mas aparentemente a direção do Ateneu nega o direito à informação, seja a informação científica, técnica ou artística.

A estrutura do colégio exerce uma função censora em que o aluno não aprovado pelo presidente não pode ler os livros da biblioteca, não pode consultá-los e, conseqüentemente, não pode refletir, criticar, sonhar, criar novas representações sociais através da leitura.

O personagem, por sua vez, conquista o acesso à “sala de livros”, ou seja, seu ingresso é aceito pelo presidente e, a partir daí, um novo mundo “se abre”, ele afirma que a biblioteca passa a ser a sua recreação habitual:

“[. . .] E como não divertia bastante o jogo da barra ao sol, nem o rapa-tira-deixa-põe das penas de aço e das carrapetas, nem o correr à panelinha das bolas de vidro espiraladas de cores, fez-se-me a biblioteca a recreação habitual” (p. 148).

Embora o narrador coloque a biblioteca na posição de sua “recreação habitual”, sua candidatura, voluntária, demonstra que sentia vontade fazer parte do grupo de leitores do Ateneu. Aparentemente, mesmo criticando alguns membros do Grêmio, se identificava com eles, tinha o desejo de fazer parte do grupo.

Após a conquista de seu direito de frequentar a biblioteca ela passa a ser indispensável para o personagem:

“Esta freqüência angariou-me dois amigos, dois saudosos amigos - Bento Alves e **Júlio Verne**. Ao famoso contador do **Tour du Monde** devo uma multidão numerosa dos amáveis fantasmas da primeira imaginação, **excêntricos como Fogg, Paganel, Thomas Black, alegres como Joe, Passepartout, o negro Nab, nobres como Glenarvan, Letourneur, Paulina, Barnett, atraentes como Aouda, Mary Grant**. Sobre todos, grande como um semideus, barba nitente, luminosa como a neblina dos sonhos, o **lendário Nemo da Ilha Misteriosa**, taciturno da lembrança das justiças de vingador, esperando que um cataclismo lhe cavasse um jazigo no seio do Oceano, seu vassalo, seu cúmplice, seu domínio, pátria sombria do expatriado” (p. 148, grifos meus).

Segundo Amaral: “o narrador coloca no mesmo nível a fantasia literária, representada por Júlio Verne (romancista francês), de cujas obras Sérgio se embriaga, e Bento Alves, guardião da Biblioteca” (AMARAL, 2005, p. 302).

Júlio Verne (1828-1905) foi um importante escritor francês, suas obras inspiram, até hoje, a imaginação de crianças e adolescentes que as buscam para “viverem aventuras” através das páginas impressas. Com Sérgio não foi diferente, ele cita *Tour du Monde* se referindo, provavelmente, à obra *A volta ao mundo em 80 dias* (1872), uma das mais importantes de Júlio Verne, autor que Sérgio, mesmo levando em consideração a época (ou seja, Júlio Verne era contemporâneo de Raul Pompéia) já representa como “famoso contador”. Logo após, o narrador representa três personagens de Verne como excêntricos: **Fogg**, se refere a Phileas Fogg, um inglês excêntrico que aposta ser capaz de dar a volta ao mundo em 80 dias, para tal compromete metade de sua fortuna (do livro *A volta ao mundo em 80 dias*); **Paganel**, referência a Jacques Paganel, personagem do livro *Os filhos da capitão Grant* (1868), é um geógrafo extremamente distraído que resolve fazer uma expedição a Índia, mas acaba embarcando no navio “Duncan” cujo destino é a Patagônia; **Thomas Black**, um inteligente astrônomo que resolve viajar ao Mar Ártico para decifrar um eclipse solar, referência a obra *O país das peles* (1873). Já **Joe**, personagem de *Cinco semanas em um balão* (1863), criado do professor Fergusson, é representado como “alegre”, assim como **Passepartout**, empregado de Phileas Fogg, em *A volta ao mundo em 80 dias* e o **negro Nab**, um dos naufragos da obra *A ilha misteriosa* (1875).

Na sequência Sérgio cita aqueles que representa como “nobres”: **Glenarvan**, aristocrata escocês Edward Glenarvan, proprietário do navio (iate de luxo) “Duncan”, é homem de bom coração, que decide ir em busca do Capitão Grant cujo navio teria naufragado na Patagônia, mais uma referência ao livro *Os filhos da capitão Grant* (1868); **Letourneur**, personagem de *O Chancellor* (1875), é um homem bom que culpa-se pela enfermidade do filho André Letourneur

(que não possui uma das pernas), o senhor Letourneur sofre por algo que não pode mudar e demonstra grande sensibilidade; **Paulina Barnett**, a personagem aventureira do livro *O país das peles* (1873), também é descrita como “nobre” por Sérgio, provavelmente por se tratar de uma viajante corajosa e companheira. Nesta referência à Paulina e ao livro *O país das peles* é importante fazer uma observação: em todas as edições d’*O Ateneu*, aparece “nobres como Glenarvan, Letourneur, Paulina, Barnett, [. . .], no entanto Barnett não é personagem de nenhum livro de Júlio Verne, mas sim o sobrenome de Paulina, o que demonstra, provavelmente, uma certa distração de Pompéia, ou a tentativa de demonstrar já as falhas da memória do Sérgio adulto, que leu tais obras na infância.

Sérgio se refere, ainda, a outras duas personagens como “atraentes”: **Aouda**, jovem indiana muito bonita que é salva por Fogg e seus companheiros, o rico inglês se apaixona pela jovem e acaba pedindo-a em casamento, do livro *A volta ao mundo em 80 dias* e **Mary Grant**, filha do Capitão Grant (do livro *Os filhos do Capitão Grant*), jovem de 16 anos, bela e corajosa.

Mas para Sérgio, de todos os personagens de Júlio Verne um se sobressai em representações: “Sobre todos, grande como um semideus, barba nitente, luminosa como a neblina do sonho”, ele se refere a Nemo, que chama de “o lendário Nemo da Ilha Misteriosa” e acrescenta: “taciturno da lembrança das justiças de vingador, esperando que um cataclismo lhe cavasse um jazigo no seio do Oceano, seu vassalo, seu cúmplice, seu domínio, pátria sombria do expatriado.” De fato, até nossos dias o Capitão Nemo é a figura mais marcante da obra de Júlio Verne, o lendário capitão aparece em dois livros, *Vinte mil léguas submarinas* e *A Ilha Misteriosa*. Nemo era comandante de um navio/submarino chamado Náutilus: homem misterioso, pouco se sabe sobre suas origens, mas provavelmente é um homem que perdera toda a família - em *Vinte mil léguas submarinas* suas aventuras são contadas, já em *A Ilha Misteriosa* o capitão aparece apenas no fim, quando narra sua história para os naufragos que vinha protegendo anonimamente. A pátria sombria do expatriado é provavelmente uma alusão ao fato de Nemo viver a maior parte do tempo no fundo do oceano, tendo aberto mão da vida em sociedade por desprezo à Inglaterra do século XIX. O capitão sempre aparece em defesa dos oprimidos. Segundo Chartier: “Manuscritos ou impressos, os livros são objetos cujas formas comandam, se não a imposição de um sentido ao texto que carregam, ao menos os usos de que podem ser investidos e as apropriações às quais são suscetíveis” (CHARTIER, 1998, p. 8).

Sérgio continua descrevendo suas leituras da infância e os personagens que o marcaram:

“Possuía minha literatura completa de tesouros de meninos, contos de Schmidt; [. . .]” (p. 149).

O narrador se refere a obras de literatura infanto-juvenis bastante comuns nas bibliotecas das escolas da época. Sobre os livrinhos que compunham uma espécie de obra enciclopédica conhecida como “Tesouro de meninos”.

[. . .] o Tesouro de Meninas e o seu congênera, o Tesouro de Meninos. Publicados originalmente na Europa, estes livros ajudaram a difundir modelos de comportamento para os/as filhos/as das camadas médias e altas da sociedade brasileira do Império. O conteúdo dessas obras mesclava lições de história, geografia e ciências naturais com lições de ordem moral constituindo um compêndio de conhecimentos gerais para uso nas escolas e na educação doméstica. Os textos destes livros foram compostos no formato de diálogos em que um personagem adulto ensina às crianças as regras do bem viver dentro e fora de casa. Como recursos didáticos, estes livros se valiam de contos, fábulas e biografias de celebridades históricas, de modo a introjetarem nos/as pequenos/as leitores/as os exemplos de conduta que deveriam seguir. Através de suas páginas, meninos e meninas deveriam aprender, assim, a representar os papéis sociais almejados por seus progenitores numa sociedade organicamente constituída (GONÇALVES FILHO, 2011, p. 200).

A obra enciclopédica, que segundo Sérgio ele possuía inteira, tem muito da literatura que ele já descrevera anteriormente, moralista como a do Conselheiro Bastos e cheias de regras de comportamento e bem viver, ao estilo das máximas tão apreciadas por Aristarco e desprezadas pelo Sérgio adulto, o qual parece, no entanto, ter boas recordações do Tesouro de Meninos, talvez por remetê-lo a um dos poucos períodos em que esteve “confortável” no internato (logo após a intervenção de seu pai). Segundo Tambara: “Os textos de leitura de cunho “ideológico-moral” eram representados, além dos já citados, principalmente pelas “*Fábulas de Esopo*”, pelo “*Thesouro de Meninos*” de Pedro Blanchard, e pelo “*A Ciência do Bom Homem Ricardo*” de Benjamin Franklin” (TAMBARA, 2003, p. 8).

O narrador também faz referência aos contos de Schmidt, sobre esta obra pouco se sabe, mas no interessante estudo de Elomar Tambara, intitulado “Livros de leitura nas escolas de ensino primário no século XIX no Brasil”, há menção aos Contos de Schmidt, extraído de um relatório resultante de um levantamento das obras mais encontradas nas bibliotecas das escolas do Brasil Imperial:

No Rio de Janeiro, em 1881, há o contrato entre o governo provincial e o Dr. Joaquim Manuel de Macedo para edição de duas obras elaboradas para uso das escolas primárias – *A História do Brasil e a Chorographia da Província do Rio de Janeiro*. Entretanto, tal iniciativa não altera, substancialmente a concentração em poucos títulos, dentre os quais se destacavam os seguintes:

Títulos	volumes
Contos de Schmidt	2.775
Segundo livro de leitura do dr. Abílio	2.455
Terceiro dito de idem	2.088
Catechismo de doutrina Christã	2.799
História Sagrada	1.428

Fonte: RELATÓRIO, 1881: 37. (TAMBARA, 2003, p. 8)

Podemos perceber pelo quadro da citação acima, que os livros do Dr. Abílio também estavam entre os mais comuns nas escolas da época. Quanto aos Contos de Schmidt tratava-se de livro de contos infantis, Tambara ressalta no trabalho já citado que:

É impressionante a quantidade de “Contos de Schmid” utilizados na província do Rio de Janeiro. Esta obra, a rigor, não aparece nas relações de textos utilizados nas demais províncias.

Ano	Volumes
1871	1.670
1881	2.775
1882	1.945
1884	2.650

Fonte: RELATÓRIO dos respectivos anos. (TAMBARA, 2003, p. 8)

O autor dos contos era o cônego alemão Christoph Von Schmid (1768-1854) cuja obra foi traduzida em diversos idiomas: “Antes de 1880, traduções de Cônego Schmid, como *O Canário* (1856), *A cestinha de flores* (1858) e *Os ovos de Páscoa* (1860), já circulavam no Brasil” (VIDAL, 2004, p. 36).

Sendo a obra de um padre podemos supor que a moral cristã se faz presente nos contos.

Sérgio continua citando as obras que leu no período em que era interno do Ateneu:

[. . .] visitara uma por uma no meu burrinho as feiras da sabedoria de Simão de Nântua; [. . .]” (p. 149).

A obra referida por Sérgio chama-se *Histórias de Simão de Nantua ou o Mercador de Feiras* de autoria do francês Laurent Pierre de Jussieu (1792-1866). Segundo os editores da edição portuguesa de 1867 (a primeira edição francesa data de 1818):

Offerecemos aos nossos caros correspondentes e respeitáveis leitores, uma nova edição do Simão de Nantua.

A primeira, esgotada já ha muito tempo, não tinha supprida; entretanto, é esta uma obra excellente para a educação moral da mocidade escrita por um distincto litterato portuguez, e por isso merece ser conservada no nosso catalogo (AILLAUD; GUILLARD, 1867, p. IV).

O comentário dos editores deixa claro o estilo da obra: moralista. Assim como *O Tesouro de Meninos* e *Os Contos de Schmid*, este é mais um texto onde a moral e os bons costumes são pregados aos jovens leitores.

A representação de Sérgio sobre o texto é “visitara uma por uma no meu burrinho as feiras da sabedoria de Simão de Nântua”, o narrador d’*O Ateneu* “viaja” visitando feiras como fazia Simão de Nântua, um mercador sábio e bom. O narrador de *História de Simão de Nântua* também escreve em primeira pessoa, como se fosse o próprio autor contando suas experiências de viagens e visitas a feiras com Simão, sendo assim ele vai descrevendo os conselhos que Simão dá as pessoas das quais se aproxima nas feiras. A obra é repleta de máximas como: “O trabalho cura a miseria e a economia impede que ella volte”(JUSSIEU, 1867, p. 11). “Os impostos mais pesados são aqueles que cada um lança a si mesmo pela ociosidade ou pela dissipação” (p. 12). Os conselhos de Simão são sempre moralistas e reacionários: defende o governo, o trabalho, fala mal de jogos, do ócio etc.

As obras seguintes referenciadas por Sérgio aparecem representadas da seguinte forma:

“[. . .] estudara profundamente pelas aventuras de Gulliver as vacilações da vida, onde, mal acabamos de zombar da pequenez extrema, vem sobre nós o ludíbrico da extrema grandeza, espécie de Pascal de mamadeira entre Liliput e Brobdignak; [. . .]” (p. 149)

A passagem acima é uma referência à obra *Viagens de Gulliver*, do escritor irlandês Jonathan Swift (1667-1745), o texto referenciado trata-se de uma crítica contundente ao governo inglês do século XVIII que impunha uma série de restrições e sanções a sociedade irlandesa daquela época.

Desiludido com o mau uso que os homens fazem da razão e da ciência, em 1726 Swift publicou sua realização máxima: *Viagens através de várias e longínquas nações do mundo por Lemuel Gulliver*, título original de *Viagens de Gulliver*. Relato das viagens de um médico através de países imaginários, nesta obra Swift satiriza a sociedade inglesa – a presunção do rei, a incompetência dos ministros, a idiotice dos intelectuais, a leviandade das mulheres da elite – e a condição indigna em que foi reduzido o ser humano. A salvo encontram-se apenas os animais, que, ao contrário dos homens, não perderam a bondade e a delicadeza (LOPES, 1998, p. 4)

A representação de Sérgio acerca da obra é que ela trata das vacilações da vida, onde mal acabamos de zombar da pequenez extrema (alusão aos liliputianos, seres humanos minúsculos que habitavam um país chamado Liliput, de início se mostram dóceis, mas à medida que Gulliver vai ajudando o rei e, teoricamente, o povo, este vai tentando explorá-lo cada vez mais até que na primeira oportunidade e sem motivos, Gulliver é acusado de traidor), vem sobre nós o ludíbrio da extrema grandeza (aqui Sérgio se refere aos moradores de Brobdignak, seres humanos gigantesco que habitavam mais um dos países/ilhas em que Gulliver, por acidente, acabou conhecendo) espécie de Pascal de mamadeira entre Liliput e Brobdignak. Provavelmente esta menção final a Pascal (Blaise Pascal) como se Gulliver fosse uma espécie de Pascal de mamadeira entre Liliput e Borbdgnak, se dá justamente pela característica da literatura de Pascal: sua maior crítica era ao racionalismo de Descartes. Gulliver (ou Swift) é, para Sérgio, um “Pascal de mamadeira” porque o autor das aventuras defende princípios semelhantes aos de Pascal (como, por exemplo, a descrença na raça humana), mas obviamente Sérgio adulto considera Swift e sua obra metafórica mais simples (talvez ingênua) do que a obra de Pascal, provavelmente por isso o termo “mamadeira”.

O narrador d’*O Ateneu* demonstra ter lido no colégio as *Viagens de Gulliver*, mas seu conhecimento da obra de Pascal é da vida adulta, assim como a representação da leitura da obra de Swift é do Sérgio adulto, capaz de comparar, de representar o colégio, os textos, a biblioteca, os colegas enfim, tudo, por si mesmo.

Interessante observar, ainda, que em todas as histórias do livro *Viagens de Gulliver*, o personagem principal, ou seja, o próprio Gulliver conquista protetores, em Lilliput é o ministro Reldresal (que embora seu amigo, é submisso ao poder, e não consegue impedir o rei de acusar Gulliver de traição e tentar cegar-lhe), em Borbdnak o protetor é a menina gigante “Babazinha” (que embora o ame, o trata como um animalzinho de estimação de sua propriedade), em Laputa o protetor é um parente do rei, o único não interessando só em matemática e que, por isso, consegue não ignorar Gulliver, por fim no país Houyhnhnms, o protetor é o sábio cavalo cinza, que Gulliver chama de Mestre.

A literatura lida por Sérgio talvez também o instigasse na procura por protetores, pessoas fortes e influentes que lhe valessem nos momentos difíceis: “Não creio [. . .] que exista leitura ingênua, quer dizer, pré-cultural, longe de qualquer referência exterior a ela” (CHARTIER, 1996, p. 107).

Ainda referenciando as obras lidas naquele período de conquista do uso da biblioteca do Ateneu Sérgio comenta:

“[. . .] chegara à perfeição de duvidar das empresas de Munchausen” (p. 149).

Sérgio alude à obra *As aventuras do Barão de Munchausen* de cujas empresas só poderia duvidar mesmo, tendo em vista que as histórias são absurdas, totalmente fantásticas. Quando o narrador diz que “chegara à perfeição de duvidar” quer dizer que era deveras ingênuo na época, um menino ainda e, mesmo assim, duvidou da veracidade dos relatos presentes no livro.

Consta que Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen foi um militar alemão que viveu entre 1720-1797, e que servira no exército russo. Ao retornar da guerra contra os turcos, Munchausen costumava contar a amigos e conhecidos suas aventuras, recheadas de fantasia. Esses relatos acabaram chegando ao conhecimento de um bibliotecário alemão chamado Rudolf Erich Raspe (1736-1794) que reuniu diversas dessas histórias e, segundo estudiosos, adicionou outras de sua própria lavra e as publicou em 1785 sob o título de *As loucas aventuras do Barão de Munchausen*.

Sérgio segue seus comentários acerca das leituras:

“[. . .] Isto tudo sem falar nos *Lusíadas* do Sanches, no reverendo Bernardes, na refinada pilhéria do Bertoldo e no *Testamento do Galo*, símbolo aliás muito filosófico da odiosidade das sucessões, que por ventura do herdeiro autoriza o destripamento do galináceo como a tortura shakespeariana de Lear” (p. 149).

Acima, Sérgio volta a citar *Os Lusíadas*, leitura que fez com o colega e, por um tempo protetor, Sanches e a obra de Bernardes, *Nova Floresta*. Depois se refere a “pilhéria de Bertoldo” provavelmente se referindo aos livrinhos juvenis de autoria do italiano Giulio Cesare Croce, que traziam histórias engraçadas onde era demonstrada a “malandragem” do personagem principal Bertoldo.

Quanto ao *Testamento do Galo*, o narrador d’*O Ateneu* deve estar se referindo às quadras de tradição popular portuguesa.

Por vezes, antes do jogo do Galo, lê-se o Testamento do Galo, conjunto de quadras que variam de aldeia para aldeia. As que a seguir se apresentam foram recolhidas em S. Lourenço (Sabrosa) de um caderno de versos populares organizado pelo Ti Sebastião Teixeira:

Não haverá quem me console  
 nesta minha triste sorte?  
 Esta noite se escreveu  
 a minha sentença de morte

Em nome da benta hora,  
 acudam todos e venham ver  
 o que faz um pobre galo,  
 quando está para morrer.

Já que estou em meu juízo,  
 testamento quero fazer  
 para os meus bens deixar  
 a quem melhor me parecer

Porém, antes que se escrevam  
 as cláusulas derradeiras,  
 quero também despedir-me  
 das amantes companheiras.

Galinhas, minhas amigas,  
 com quem sempre acompanhei,  
 vinde todas para ver  
 o estado a que eu cheguei

Estou tão atribulado  
 nesta nossa despedida  
 que deixar-vos nesta hora  
 decerto me custa a vida

Um conselho quero dar-vos  
 e vos falo bem sisudo:  
 que façais quando puderdes  
 dos três dias do Entrudo

De mim pena não tenhais.  
 Aos mais galos dai ouvidos,  
 que assim fazem as mulheres  
 quando lhes morrem os maridos.  
 [. . .]  
 Deixo as penas do rabo,  
 por serem as mais brilhantes  
 para as meninas solteiras  
 darem aos seus amantes.

Deixo as minhas pernas,  
 por serem de cor amarela,  
 para os cães que quiserem  
 darem uma atacadela.

Deixo mais as minhas unhas  
 para as mulheres viúvas  
 se arranharem de noite  
 quando lhe morderem as pulgas

[. . .] (CABRAL, 1998, p. 136-139).

O texto, que muito lembra a literatura de cordel do nordeste brasileiro, cuja origem sabe-se portuguesa, vai evoluindo na descrição da “herança” até não sobrar nada do galo, é a representação de Sérgio que nota no texto o “destripamento do galináceo” e a odiosidade das sucessões, quando os herdeiros podem fazer o que bem quiserem com o que foi do outro.

Aparentemente estapafúrdia é a relação que Sérgio/Pompéia faz entre o *Testamento do Galo* (lido no colégio) e a obra *Rei Lear* de Shakespeare (referência da vida adulta). O ponto de encontro dos textos está justamente na questão da sucessão e da herança: Lear também será “depenado” pelas filhas, interessadas tão somente no dinheiro e no poder do velho rei.

Pompéia também cita Shakespeare nas *Canções em metro*, ele coloca como epígrafe um pequeno trecho de *Hamlet* que introduz o texto de mesmo nome escrito por Pompéia: “Hamlet”. Há no texto “Hamlet” de Pompéia um diálogo entre este e o personagem de Shakespeare.

No parágrafo seguinte, Sérgio volta a descrever, de forma entusiasmada, sua experiência de leitura das obras de Júlio Verne:

“Júlio Verne foi festejado como uma migração de novidade. Onde quer que me levasse o *Forward* ou o *Duncan*, o *Nautilus* ou o balão *Vitória*, a columbíada da Flórida ou criptograma de Sahnussen, lá ia eu, esfaimado de desenlaces, prazenteiro, ávido como os três dias de Colombo antes da América, respirando no cheiro das encadernações as variantes climáticas da leitura, desde as areias africanas até aos campos de cristal do Ártico, desde os grandes frios siderais até à aventura do Stromboli” (p. 149, grifos do autor).

Podemos perceber, na passagem acima, o prazer que o menino Sérgio sentiu ao ler os textos de aventura de Júlio Verne: “uma migração de novidade”, os textos são de aventuras em vários lugares diferentes; “onde quer que me levasse o *Forward* ou o *Duncan*, o *Nautilus* ou o balão *Vitória*, a columbíada da Flórida ou criptograma de Sahnussen, lá ia eu, esfaimado de desenlaces, prazenteiro, [. . .]” o menino “viaja” através da descrição de Júlio Verne, seja no *Forward* (nome do navio do Capitão Haterras, do livro *As viagens e aventuras do Capitão Haterras*, obra em dois volumes, o primeiro volume foi concluído em 1863 e o segundo volume em 1865), no *Duncan* (iate particular – praticamente um navio, de Edward Glenarvan, no livro *Os filhos do Capitão Grant*, obra dividida em três volumes concluídos entre os anos de 1866-1868), no *Nautilus* (nome do submarino do livro *Vinte mil léguas submarinas*, cuja primeira edição data de 1870) seja no balão *Vitória* (do livro *Cinco semanas em um balão*/1863). O criptograma de

Saknussen (de um estudioso islandês chamado Saknussen) é uma alusão à obra *Viagem ao Centro da Terra*/1864.

A sensação de ansiedade de Sérgio diante das leituras de Verne são representadas da seguinte forma: “ávido como os três dias de Colombo antes da América, respirando no cheiro das encadernações as variantes climáticas da leitura, desde as areias africanas até aos campos de cristal do Ártico, desde os grandes frios siderais até à aventura do Stromboli.” O menino compara sua ansiedade com a de Colombo um pouco antes de chegar à América, demonstra também o prazer físico de tocar o livro, de sentir o cheiro da aventura na encadernação (é a primeira vez na sequência da obra que Sérgio demonstra perceber o próprio livro físico como algo positivo, possuí-lo proporciona prazer). O personagem narrador d’*O Ateneu* demonstra o ecletismo das viagens e aventuras descritas na obra de Verne: as areias africanas, campos do ártico, os frios siderais até à aventura do Stromboli (nome do vulcão que aparece no livro *Viagem ao Centro da Terra*), que entra em erupção e joga os expedicionários para fora, ou seja, de volta à superfície da Terra.

Após devaneios tão intensos relacionados às suas leituras na época do *Ateneu*, Sérgio volta a falar sobre seu contexto como sócio do Grêmio, uso da biblioteca e a consequente aproximação com Bento Alves:

“A amizade do Bento por mim e a que nutri por ele, me faz pensar que, mesmo sem o caráter de abatimento que tanto indignava ao Rabelo certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. [. . .] À primeira vez que me deu um presente, gracioso **livro de educação**, retirou-se corado, como quem foge” (p. 149, grifo meu).

Podemos perceber pela passagem acima que, assim como Sanches, Bento Alves também utiliza o livro como instrumento de sedução, embora de forma menos ostensiva e até certo ponto ingênua e confusa. Quanto ao livro enquanto objeto, Sérgio o vê como “gracioso”, mais pelo simbolismo do presente do que pelo conteúdo do livro: “educação”.

Em seguida, na página 150, Sérgio descreve as atividades de Bento Alves como “Bibliotecário”:

“Na Biblioteca, Bento Alves escolhia-me as obras; imaginava as que podiam interessar; e propunha a compra, ou as comprava e oferecia ao *Grêmio*, para dispensar-se de mas dar diretamente. No recreio não andávamos juntos; mas eu via de longe o amigo, atento, seguindo-me o seu olhar como um cão de guarda” (p. 150, grifo do autor).

Bento Alves exerce uma função em que tem o poder de selecionar obras e propor adquiri-las, também escolhendo as obras que imaginava agradar Sérgio (independente deste ser ou não seu amigo), uma típica função de bibliotecário de referência (que atende as pessoas, conhece seus interesses, faz disseminação seletiva de informações etc). Não obstante, na adoração e idealização que o narrador nutre por Bento Alves, imagina que ele seleciona obras, indica ou “escolhe” as que lhe vão agradar, esquecendo-se que a seleção e a indicação de obras que possam ser do interesse de um usuário de biblioteca são funções inerentes à profissão de bibliotecário. É claro que, no caso citado, o narrador se refere a um cuidado especial do personagem Bento Alves com ele, cuidado e atenção que são evidentes em outras partes da obra. O que é importante que se entenda aqui é que há, mesmo assim, um tipo de representação da pessoa encarregada da biblioteca: Bento Alves não escolhia livros para Sérgio apenas por carinho, mas porque possuía conhecimento para tal, sabia os meios de adquiri-los, e era esta a sua função no Grêmio.

Ao longo da amizade com Bento Alves, vamos percebendo o jogo de sedução que se dá na Biblioteca, em meio aos livros:

“Às vezes na biblioteca, enquanto eu lia, Alves olhava-me do outro lado da mesa central de pano verde, com a mão à frente e os dedos mergulhados nos cabelos” (p. 150-151).

Alguns críticos d’*O Ateneu* chamaram a atenção para o nome de Bento Alves, que seria uma “homenagem” ao General farrapo, Bento Gonçalves, já que o bibliotecário do colégio também era do Rio Grande do Sul:

“À conversa, falava na família no Rio Grande do Sul; tinha duas irmãs; falava delas; do tempo passado que as não via, muito claras, de belos olhos, uma de quinze anos, outra de doze; ele tinha dezoito” (p. 151).

Logo adiante na sequência do texto, há uma interessante menção às festas literárias do Ateneu:

“Para as festas literárias, levava-se ao pavilhão do recreio um grande estrado, três mesas que se alinhavam para a diretoria, sob um rico pano cor de vinho, de ramagens negras, que lembravam tinteiros entornados de mau agouro, e uma tribuna familiarmente apelidada de *caranguejola*” (p. 152).

É curioso que ao mesmo tempo em que o acesso à biblioteca é restrito aos sócios do Grêmio (e como já foi mencionado anteriormente, só os alunos cuja candidatura é aceita pelo presidente do Grêmio podem frequentá-la como consta na página 148 do livro), a festa literária é um evento grande em que participam todos os alunos e membros da comunidade externa ao colégio, repleta de “embates retóricos” que contribuiriam para a promoção do colégio, disseminando a ideia de ser um lugar de discussão filosófica e literária, mais um embuste de Aristarco na tentativa de angariar novos alunos e, conseqüentemente, lucrar mais, bem como para atender a sua vaidade de aparecer perante o “povo” ignóbil. É o que Sérgio demonstra, ironicamente, ao comentar sobre a caranguejola:

“Esta caranguejola, enorme e pesada, que parecia protestar, a cada solavanco, contra o caráter de móvel que lhe queriam à força impingir, fazia figura em todas as salas do Ateneu, conforme as exigências da retórica. Localizada a conferência, a preleção, a prática solene, abalava-se a mísera e punha-se em caminho, aos encontrões, seguindo o fadário de mostrador ambulante de eloquência” (p. 152).

Em seguida Sérgio comenta sobre o discurso do Dr. Cláudio:

“Com a facilidade da sua elocução, fez o Dr. Cláudio a crítica geral da literatura brasileira: a galhofa de **Gregório de Matos** e **Antônio José**, a epopéia de **Durão**, o idílio da escola mineira, a unção de **Sousa Caldas** e **S. Carlos**, a influência de **Magalhães**, os ensaios do romance nacional, a glória de **Gonçalves Dias** e **José de Alencar**” (p. 153, grifos meus).

A passagem acima demonstra o que ficou na memória de Sérgio no que diz respeito ao discurso do Dr. Cláudio, o que ele lembra como características marcantes dos escritores citados pelo professor naquela noite: de Gregório de Matos a Antônio José, a galhofa (é sabido que Gregório de Matos tinha uma intensa veia satírica, o seu apelido “Boca do Inferno” vem acentuar esta impressão do menino acerca do galhofeiro escritor). Quanto ao escritor Antônio José, a sátira e a comédia eram o forte de sua literatura, cujas críticas ao catolicismo e ao governo o levaram à fogueira na inquisição portuguesa); “a epopeia de Durão” nada mais é que uma alusão a maior obra de Santa Rita Durão, o poema épico *Caramuru*; quanto ao “idílio da escola mineira”, provavelmente Sérgio está se referindo à poesia árcade dos mineiros Basílio da Gama e Cláudio Manuel da Costa e seus temas campestres; “a unção de **Sousa Caldas** e **S. Carlos**”, representação que demonstra a transformação de Sousa Caldas, poeta rebelde e “profano” que

após condenação pela inquisição portuguesa, e pena em um convento, acaba tornando-se sacerdote; quanto a São Carlos, segundo o jornal O Paiz (1900, não paginado): “Frei Francisco de São Carlos (Rio, 1763-1829), era, como o precedente, orador sacro e poeta. Muito inferior a Souza Caldas, São Carlos tem como obra capital um poema épico intitulado *A Assumpção da Virgem!*”; “a influência de Magalhães” Esta representação de Gonçalves de Magalhães como um homem “influyente” se dá, possivelmente, por ter sido ele um dos maiores responsáveis pela introdução do Romantismo no Brasil; quanto aos “ensaios do romance nacional”, nota-se que Sérgio considera os primeiros romances nacionalistas meros ensaios, início de algo, não os vê como romances nacionais de fato; por fim, Sérgio representa a forma como percebe, através do discurso do Dr. Cláudio, os escritores Gonçalves Dias e José de Alencar, homens que obtiveram a glória e o reconhecimento literário ainda em vida.

Na página 154 chama atenção a seguinte passagem:

“[. . .] Fosse manjar o **crânio de Rogério**, ao menos teríamos a tragédia...” (p. 154, grifo meu).

Essa foi uma das passagens mais difíceis de localizar a referência utilizada por Pompéia, tendo em vista a escassez de personagens importantes com o nome Rogério na literatura. Então, parti da possibilidade de Rogério ser uma adaptação de Roger (do inglês). Sendo assim, esta referência sombria, em meio ao discurso do Dr. Cláudio, quando ele critica (de forma totalmente metafórica) o reinado de D. Pedro II, poderia ser uma alusão a Jolly Roger ou Old Roger, bandeira dos piratas ingleses, representada por um crânio humano, que também indicava quarentena no navio já que, muitas vezes, havia mortos e doentes a bordo. O fato de Sérgio relacionar à tragédia, provavelmente, é em alusão à tragédia Hamlet (de Shakespeare) que exhibe o crânio de Yorick (não são dadas informações sobre o crânio).

No entanto, lendo os contos de Pompéia, encontrei entre eles um título: *Rogério, o rude*. A história trata de um dos Papas que adotaram o nome Leão que, antes de chegar ao papado, fora um rude trabalhador do campo (curiosamente, seu corpo só seria encontrado muito tempo depois de morto, pois todos tinham receio de ir até ele tendo em vista sua eminência). No fim do conto Pompéia arremata: “Rogério, o rude, morrera havia muito, dentro daquela armadura de esplendor e de aparência, da nostalgia de seus campos, represália terrível da boçalidade ludibriada” (POMPÉIA, 1981, p. 196). Não encontrei registro de papas cujo nome de nascimento tenha sido

Rogério, mas o Papa Leão III (cujo nome de nascimento está perdido) teve a origem humilde descrita por Pompéia no conto, era filho de pastor e a causa da sua morte permanece obscura.

No decorrer do discurso do Dr. Cláudio há um atrito entre o pai de um dos alunos, um advogado monarquista que protesta publicamente contra o discurso, e o avô de um outro aluno, um senador idoso e “impertinente”:

“Aproveitando-se do escarcéu, o advogado ousara arremessar uns desaforos ao senador. O outro, sem ouvir bem, ia replicando com a impertinência do seu estribilho: “Burro sim”, até que impaciente, pôs remate à polêmica com as cinco letras da energia popular que Waterloo fez heroicas, **Victor Hugo** fez épicas e **Zola** fez clássicas” (p. 155, grifos meus).

Acerca da passagem acima, Amaral afirma: “eufemismo referente à palavra *merde*, que teria sido dita pelo general francês Jacques Cambronne, quando de sua rendição na famosa batalha de Waterloo (1815). Victor Hugo e Emile Zola (escritores franceses) retomaram o episódio” (AMARAL, 2005, p. 303, grifo da autora).

A alusão à batalha de Waterloo, uma das mais importantes e marcantes do período napoleônico, e aos escritores Victor Hugo e Zola, são do Sérgio adulto, é ele que adquiriu esses conhecimentos, Zola e Victor Hugo não eram leituras do menino. Quanto à palavra *merde*, quando Sérgio afirma que Victor Hugo a fez épica, se refere à obra *Os miseráveis* (1862), um épico da literatura francesa.

A obra *Os miseráveis* é dividida em cinco partes (ou volumes, conforma a edição), a palavra *merde* aparece na segunda parte (justamente a que aborda a batalha de Waterloo) cujo título é *Cosette*:

Quando esta legião não era mais que um punhado de homens, quando a bandeira nada mais era que um trapo, quando os mosquetes, sem munição, não passavam de cajados, quando o monte de cadáveres se tornou maior que o número de vivos, perpassou entre os vencedores uma espécie de terror sagrado à vista daqueles sublimes agonizantes, e a artilharia inglesa, tomando fôlego, silenciou por completo. Era uma espécie de pausa. Os combatentes tinham a seu redor como um formigamento de espectros, de silhuetas de homens a cavalo, o perfil negro dos canhões, o céu branco visto através das rodas e das carretas; a colossal cabeça da morte que os heróis entrevêm continuamente em meio à fumaça, no fundo da batalha avançava sobre eles e os encarava. Puderam ouvir, naquela escuridão crepuscular, que as armas estavam sendo carregadas; mechas iluminadas, como olhos de tigres brilhando na noite, formavam um círculo ao redor de suas cabeças; todos os morrões das baterias inglesas se aproximavam da boca dos canhões; então, comovido, retendo o supremo instante suspenso sobre aqueles homens, um General inglês, Colville, segundo uns, Maitland, segundo outros, gritou: - Bravos franceses, rendei-vos! - Cambronne respondeu: - **Merda!** (HUGO, 2002, p. 314-315).

No que diz respeito a Emile Zola (1840-1902), “e Zola fez clássicas”, Sérgio provavelmente está se referindo à obra *L'Assommoir* (1877) traduzida para o português como *A Taberna*, sétimo livro *d'A Saga do Rougon-Macquart*, composta por 20 volumes independentes, cujo texto máximo é o clássico *Germinal*:

O romance *Germinal* relata a trajetória da greve dos mineiros do norte da França, ocorrida no final do século XIX, desencadeada pelas precárias relações trabalhistas e pela ideologia socialista vigente na época. Através de uma pesquisa feita nas vilas e nas minas de carvão, Zola mostra a vida dos mineiros e da burguesia local, retratando uma sociedade que vive num momento de diversas transformações.

A primeira tradução para a língua portuguesa foi feita em Portugal por Eduardo de Barros Lobo (Béldemonio) em 1885 e, no Brasil, ela foi traduzida por quatro tradutores, contando com quatorze edições e uma adaptação (GOMES, 2010, p. 1, grifo da autora).

A primeira edição francesa de *Germinal* data de 1885 assim como a primeira tradução para o português segundo Gomes (2010), já a primeira tradução de *A Taberna* data de 1887. Sendo assim, Pompéia pode ter lido a obra em francês ou português. Seja como for, uma curiosidade interessante é que o primeiro tradutor da obra de Zola para o português se chama Eduardo Lobo, mesmo sobrenome do monarquista que provocou o comentário de Sérgio sobre a batalha de Waterloo (e, conseqüentemente, a referência aos textos de Victor Hugo e Zola): o advogado Zé Lobo. Claro que Lobo também representa mais uma metáfora de agressão à monarquia. Enfim, *O Ateneu* foi publicado em 1888, sendo assim, Pompéia pode ter lido as obras de Zola em francês ou a tradução portuguesa de Eduardo Lobo.

De qualquer forma, não é em *Germinal* que a palavra *merde* aparece, mas em *A Taberna*:

O enredo centra-se na história da difícil vida nos bairros pobres de Paris na década de 1860. Além disso, a narrativa traz à baila também as mazelas provocadas pelo alcoolismo. A personagem central, Gervaise Lantier, compra uma pequena, porém lucrativa lavanderia na capital francesa. Inicialmente a protagonista consegue sucesso nos negócios, mas devido a combinação de relacionamentos fracassados com a má sorte mais a sua própria preguiça e o vício na bebida, a lavanderia vai à bancarrota. Devido a isso, Gervaise cai numa grande miséria e sordidez (RIBEIRO, 2012, não paginado)

É no contexto exposto acima que encontramos a referência a palavra dita pelo Senador e que Sérgio representa como tendo sido tornada clássica por Zola:

Il ne répondit pas tout de suite. Puis, sans lever les yeux:  
- Je tiens la Chambre. En voilà des républicains de quatre sous, ces sacrés fainéants de la gauche!

Est-ce que le peuple les nomme pour baver leur eau sucrée !... Il croit en Dieu, celui-là, et il fait des mamours à ces canailles de ministres ! Moi, si j'étais nommé, je monterais à la tribune et je dirais: **Merde!** Oui, pas davantage, c'est mon opinion! (ZOLA, s.d., não paginado, grifo meu).

Ele não respondeu imediatamente. Então, sem levantar os olhos [. . .] Eu, se fosse nomeado, subiria a tribuna e diria: **Merda!** Sim, não mais, esta é a minha opinião! (tradução minha).

A menção à palavra poesia ocorre novamente no segundo discurso do professor Cláudio, agora sobre a Arte em geral, é possível perceber no discurso reproduzido longamente por Sérgio adulto, que vai colocando suas representações, a voz de Pompéia, um conhecedor da história Greco-latina, que chama atenção para a transformação dos deuses pagãos em santos cristãos e da adoração por objetos esculpidos em mármore não como arte, mas com a superstição dos crentes:

“Mas a cisma evoluiu também, aquela cisma **poética** da pastoral primavera que buscara os astros no céu para adereço dos idílios. O fundo tranquilo e obscuro das almas, aonde não chega a tumultuar de vagas a superfície, inflamou-se de fosforescências; geraram-se as auréolas dos deuses, coalharam-se os discos das glórias olímpicas: as religiões nasceram.

Mas era preciso que fosse palpável o espectro da divindade; as rochas descascaram-se em estátuas, os metais se fizeram carne e houve templos, houve cultos, houve leis, vieram profetas e pontífices ambiciosos. E esta evolução da cisma que fora amante, feita instrumento da tirania, deu lugar às práticas do terror, aos apostolados do morticínio. Mas uma **lira** ficara da geração primeira de cismadores, e as cordas cantavam ainda e os sons falaram no ar as epopeias do Oriente e da Grécia.

E os esculpidores dos ídolos legaram o segredo da fábrica, revelando que vinham de um molde de barro aquelas arrogâncias de bronze e que se fazem deuses como ânforas.

[. . .] Sobrevive, porém, o **poema** consolador e supremo, a eterna **lira**...

Reinou primeiro o mármore e a forma; reinaram as cores e o contorno; reinam agora os sons, - a música e a palavra. Humanizou-se o ideal. O hino dos **poetas** do mármore, do colorido, que remontava ao firmamento, fala agora aos homens, advogado enérgico do sentimento.

[. . .] A obra de arte é manifestação do sentimento.

[. . .] A obra de arte é a frase sentida, hábil para produzir emoção: o instrumento é a linguagem.

Esta arte deveria mais cedo ramificar-se em eloquência propriamente e **poesia popular**, graças a aproximação híbrida de terceira arte, do ouvido, a música.

[. . .] E, depois da arte primordial, descendente imediata do instinto erótico, da qual se desprendera, sob a forma selvagem das interjeições primitivas, a arte da eloquência, e em seguida, sob a forma de expressões homométricas, a **poesia popular** e a primeira música; nasceram as artes intencionais, de imitação, da escultura, da arquitetura, do desenho. Depois da **poesia popular**, amorosa ou heroica, veio a rapsódia” (p. 159-162, grifos meus).

É possível notar a separação entre história, religião e arte nas passagens acima, o discurso do Dr. Cláudio é subversivo, mas com esperança depositada nos resistentes, “Mas uma **lira** ficara da geração primeira de cismadores”, “Sobrevive, porém, o **poema** consolador e supremo, a eterna **lira**”, ele crê em uma nova fase de superação do “mármore e da forma”, alusão aos poetas parnasianos, por uma obra de arte de “manifestação do sentimento”: “A obra de arte é a frase sentida, hábil para produzir emoção”. A alusão à poesia popular demonstra que a representação do personagem (e, aparentemente, a do autor do livro), é da superioridade estética desta poesia, de algo que comunique sentimentos e não que tenha apego apenas à forma e ao jogo colorido de palavras.

As representações são de Sérgio porque ele intervém no discurso, lembranças das palavras do professor Cláudio se confundem com as representações do personagem/narrador.

A Bíblia também não passa incólume pelo discurso do Dr. Cláudio que chama a História referente a Adão e Eva de “lenda” e reputa, às escrituras sagradas o terror. Há na passagem abaixo, também, a evidência da aproximação ideológica entre o professor e o darwinismo:

“Por um raciocínio de retrocesso, se ponderarmos que a moralidade é a organização simétrica da fraqueza comum, que a religião é a organização simétrica do terror, que a simetria, isto é, harmonia e proporção, é a norma artística das imitações plásticas da ingênua admiração da criatura primitiva, e que esta admiração prazenteira, testemunhada por uma tentativa de desenho ou de estátua, por um canto popular ou por uma interjeição veemente, nada mais é do que um modo acentuado de um esforço de atenção, e que a primeira atenção dos homens do princípio, - a **lenda de Adão** que o diga, - devia ser do indivíduo de um sexo para o indivíduo de outro sexo, teremos averiguado o aforismo paradoxal de que a arte subjetivamente, o sentimento artístico, nas suas mais elevadas, mais etéreas manifestações, é simplesmente – a evolução secular do instinto da espécie” (p. 162, grifo meu).

Logo o Dr. Cláudio demonstra a diferença entre a poesia bruta e a lapidada, trabalhada pelo poeta:

“A arte é primeiro espontânea, depois intencional.

Manifesta-se primeiro grosseiramente, por erupções de sentimento, e faz o amor concreto, a interjeição, a eloquência rudimentar, a **poesia primitiva**, o primitivo canto. Manifesta-se mais tarde, progressivamente, por efeitos de cálculo e meditação e dá o epos, a eloquência culta, a música desenvolvida, o desenho, a escultura, a arquitetura, a pintura, os sistemas religiosos, os sistemas morais, as ambições de síntese, as metafísicas, até as formas literárias modernas, o **romance**, feição atual do **poema no mundo**.

As manifestações espontâneas são coevas de todas as sociedades; a poesia popular, por exemplo, não desaparece, nem a eloquência, ainda menos o amor” (p. 162-163, grifos meus).

Segundo Amaral é interessante “observar o refinamento da concepção de arte, entendida enquanto resultado de trabalho, elaboração estética, intencionalidade e cálculo” (AMARAL, 2005, p. 304). Este refinamento é o do autor d’*O Ateneu* que representa o resultado de um primeiro impulso poético como o de uma poesia primitiva, que só mais tarde, após inúmeros cálculos e meditações resultarão no epos (epopeia), ou seja, algo mais desenvolvido, cuja forma final seria o romance, “feição atual do poema no mundo”.

Sobre a linguagem utilizada nesses romances-poema, Dr. Cláudio afirma:

“Há ainda na linguagem o ritmo de cada expressão. Quando o sentimento fala a linguagem não se fragmenta por vocábulos, como nos **dicionários**. É a emissão de um som prolongado, a crepitar de consoantes, alteando-se ou baixando-se, conforme o timbre vogal.

[. . .] O timbre da vogal, o ritmo da frase dão alma à elocução. O timbre é o colorido, o ritmo é a linha e o contorno. A lei da eloquência domina na música; colorido e linha, seriação de notas e andamentos; domina na escultura, na arquitetura, na pintura: ainda a linha e o colorido” (p. 164, grifo meu).

O professor, em seu discurso, demonstra como percebe a prosa poética, como ela deve ser, a importância do ritmo, da musicalidade, do colorido, contrapõe a ideia de dicionário, cujos vocábulos com significado fixo não apresentam colorido e musicalidade.

O professor continua:

“Na sua qualidade de representação primária do sentimento depois do fato do amor, a eloquência é a mais elevada das artes. Daí a supremacia das artes literárias, - eloquência escrita.

[. . .] Na arte da eloquência da atualidade acentua-se uma reação poderosa contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e postiço terá desaparecido das oficinas da literatura. O sentimento encarna-se na eloquência, livre como a nudez dos gladiadores e poderoso. O estilo derribou o verso. As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática” (p. 164-165).

O autor demonstra através do comentário sobre a supremacia das artes literárias sobre as demais artes que é assim que ele a representa: como superior por ser capaz de transmitir a eloquência através da palavra escrita. Percebe-se, também, que ele vê a eloquência como resposta ao metro clássico, convencional e postiço da poesia parnasiana, como fica evidente na passagem: “As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática.”

O Dr. Cláudio se refere, ainda, ao pintor, arquiteto, escultor e poeta italiano Miguel Ângelo (1475-1564):

“Hoje, que não há deuses nem estátuas, que não há templos nem arquitetura, que não há *dies irae* nem **Miguel Ângelo**; hoje que a mnemônica é inútil, o estilo triunfa, e triunfa pela forma primitiva, pela sinceridade veemente, como nos bons tempos em que o coração para bem amar e o dizer não precisava crucificar a ternura às quatro dificuldades de um **soneto**” (p. 165, grifos meus).

A referência ao importante artista renascentista provavelmente se dá pela representação que Pompéia (aqui não mais Sérgio, mas o Dr. Cláudio) possui dele: um artista apegado à forma, cujas mais importantes obras foram destinadas a ornar igrejas católicas. Os dias de ira (*dies irae*) são uma alusão ao terror que se apoderou de Michelangelo num determinado período de intensa pregação mística em Florença (da qual acabou por fugir, indo refugiar-se em Veneza).

Interessante, ainda, na passagem acima, é a referência às quatro dificuldades de um soneto: “[. . .] como nos bons tempos em que o coração para bem amar e o dizer não precisava crucificar a ternura às quatro dificuldades de um **soneto**”. O autor está ironizando o fato de muitas vezes a forma sobrepor o conteúdo, crucificando a ternura às dificuldades do soneto. Quanto às quatro dificuldades, é provável que Pompéia estivesse se referindo ao fato de todos os sonetos terem 14 versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, ter um esquema rigoroso de rimas, o pentâmetro jâmbico (esquema métrico) e a concisão, obrigando o poeta a um enquadramento estrutural que prejudicaria a exposição de seus sentimentos.

No que diz respeito à representação de poesia que o Dr. Cláudio possui, ela está evidenciada no seguinte trecho, cuja parte grifada é a exposição máxima da percepção de poesia do professor:

“A alma do poeta invade-nos. **A poesia é a interpretação dos sentimentos nossos.** Não tem por fim agradar” (p. 165, grifo meu).

Podemos constatar a forma como o Dr. Cláudio percebe a questão da moralidade na poesia na passagem:

“Poema intencionalmente moral é o mesmo que estátua policroma, ou pintura em relevo. Apenas uma cousa possível, nada mais; há também quem faça flores com asas de barata e pernas” (p. 165).

O Dr. Cláudio demonstra, na passagem acima, todo o seu repúdio pelo moralismo e formalismo na poesia, a vê como algo inerte, morto, que tenta fazer flores (algo vivo, bonito, cheiroso) com os restos do que há de mais sujo: asas e pernas de baratas mortas. O professor, então, representa o que considera a verdadeira arte:

“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” (p.166, grifo do autor).

Para o Dr. Cláudio não importa a origem da arte, ela pode ser imoral, obscena, pode ser alegre, “leda”, assim como cruel “Roma em chamas”: “referência ao incêndio de Roma, que se deu em junho de 64, no governo de Nero, o qual se considerava um poeta e ao suicidar-se teria afirmado: ‘Ah! que artista o mundo vai perder!’”. (AMARAL, 2005, p. 304-305). De qualquer forma a arte deve bastar-se por si mesma, deve ser arte, sem seguir dogmas, moralismos e preconceitos.

Após a “transcrição do discurso do Dr. Cláudio”, Pompéia volta a dar voz a Sérgio que comenta sobre o comportamento “romântico” de Bento Alves:

“Chegara ao excesso das flores. A princípio, pétalas de magnólia seca com uma data e uma assinatura, que eu encontrava entre folhas de um **compêndio**” (p. 167, grifo meu).

O compêndio só é citado aqui como o local de depósito das pétalas, ou seja, não há valor para Sérgio ou Bento Alves enquanto algo que lhes interessa ler, mas como instrumento de troca de afeto. Malheiro, percebendo esse envolvimento do narrador com o bibliotecário e interessado em perseguir Bento Alves, passa a infernizar Sérgio que comenta:

“O Malheiro, com o vozeirão grave de contrabaixo, começou a infernizar-me por **epigramas**” (p. 167, grifo meu).

A alusão à palavra “epigrama” aparece pela primeira vez no livro. Os epigramas são textos breves (poeminhas) normalmente satíricos. É através desses “epigramas” que Malheiro tenta atingir Sérgio e Bento Alves, provavelmente utilizando “ditos” desconcertantes e mordazes.

Após o combate entre Malheiro e Bento Alves, Sérgio comenta:

“Por minha parte, entreguei-me de coração ao desespero das damas romancesiras, montando guarda de suspiros à janela gradeada de um cárcere onde se deixava deter o gentil cavalheiro, para o fim único de propor assunto às trovas e aos trovadores medievos” (p. 169).

Para Amaral: “esta passagem reitera a insistência com que o narrador utiliza a retórica para expressar o vivido; ele se auto-ironiza, recorrendo a um cenário típico da literatura medieval” (AMARAL, 2005, p. 305). Sérgio se auto-representa como uma “dama romancesira” e representa Bento Alves como o “gentil cavalheiro” ambas as percepções, assim como a referência a trova, remetem a literatura medieval.

## 7.7 Os livros proibidos

Sobre a sala geral de estudos, e os livros que ficam lá armazenados, Sérgio comenta:

“A sala geral do estudo, comprida, com as quatro galerias de carteiras e a parede oposta de estantes e a tribuna do inspetor, era um microcosmo de atividade subterrânea. Estudo era pretexto e aparência, as encadernações capeavam mais a esperteza do que os próprios volumes” (p. 175).

A passagem acima coloca em evidência o lugar dos livros no Ateneu, “pretexto e aparência” é assim que Sérgio percebe os livros no colégio, não há valorização dos livros, eles servem para ostentação, como os “volumes cartonados em Leipzig” (p. 42).

Sobre os romances que não podiam ser lidos no colégio por conterem conteúdo que, para os pedagogos da época, eram inadequados, Sérgio comenta:

“De mão em mão como as epístolas, corriam os **periódicos manuscritos** e os **romances proibidos**. Os periódicos levavam pelos bancos a troça mordaz, aos colegas, aos professores, aos bedéis; mesmo a pilhéria blasfema contra Aristarco, uma temeridade. Os romances, enredados de atribulações febricitantes, atraindo no descritivo, chocantes no desenlace, alguns temperados de

grosseira sensualidade, animavam na imaginação panoramas ideados da vida exterior, quando não há mais compêndios, as lutas pelo dinheiro e pelo amor, o ingresso nos salões, o êxito da diplomacia entre duquesas, a festejada bravura dos duelos, o pundonor de espada à cinta; ou então o drama das paixões ásperas, tormentos de um peito malsinado e sublime sobre um cenário sujo de bodega, entre vômitos de mau vinho e palavradas de barregã sem preço” (p. 177, grifos meus).

No que diz respeito aos periódicos manuscritos, é interessante notar que a troça e a pilhéria eram contra colegas, professores, bedéis, nem Aristarco escapava, ou seja, as rivalidades, invejas e desdém eram generalizados, o alvo podia ser qualquer um, no entanto, nesta passagem há a evidência de que não era só Sérgio que repudiava alguns colegas e professores. Pompéia, em sua passagem pelo Colégio Abílio, também foi responsável por um desses jornaizinhos manuscritos, ao qual chamou de *O Archote*.

Quanto aos romances proibidos, era comum a seleção do que podia ou não ser lido pelos meninos dos internatos da época. O próprio professor Abílio, responsável por uma edição de *Os Lusíadas*, excluiu, da obra, a passagem da “Ilha dos Amores”. De qualquer forma, os alunos tinham acesso a essas obras proibidas e se regozijavam com essas leituras. A representação de Sérgio sobre tais romances é de que esses possuíam enredo com “atribulações febricitantes”, atraindo os leitores do Ateneu com descrições “temperadas de grosseira sensualidade” para meninos em regime de internato cujos interesses eram por “panoramas ideados da vida exterior”.

Os temas dos romances que circulavam clandestinamente no colégio também são representados pelo narrador: “lutas pelo dinheiro e pelo amor, o ingresso nos salões, o êxito da diplomacia entre duquesas, a festejada bravura dos duelos, o pundonor de espada à cinta; ou então o drama das paixões ásperas, tormentos de um peito malsinado e sublime sobre um cenário sujo de bodega, entre vômitos de mau vinho e palavradas de barregã sem preço.” Segundo Jean Marie Goulemot: “[. . .] seja popular ou erudita, ou letrada, a leitura é sempre produção de sentido” (GOULEMOT, 1996, p. 107).

Após, Sérgio percebe que com a aproximação das férias, cada vez mais, os livros vão ficando de lado: “No salão de estudos poucos abriam livro” (p. 177).

A denominação dos dormitórios dos alunos do Ateneu é revelada por Sérgio como sendo “poética”:

“Os dormitórios apelidavam-se poeticamente, segundo a decoração das paredes: *salão pérola*, o das crianças, policiado por uma velha, mirrada e má, que erigira o beliscão em preceito único disciplinar, olhos mínimos, chispando, boca sumida entre o nariz e o queixo, garganta escarlate, uma população de verrugas, cabeça penugenta de gipaeto sobre um corpo de bruxa; *salão azul, amarelo, verde, salão floresta*, dos ramos do papel, aos quais se recolhia a classe inumerável dos médios. O salão dos grandes, independente do edifício, sobre o estudo geral, conhecia-se pela denominação amena de *chalet*. O *chalet* fazia vida em separado e misteriosa” (p. 179, grifos do autor).

A descrição da senhora responsável pelo salão dos pequenos, o salão pérola, contrasta com a poeticidade do local, a mulher lembra a descrição da bruxa do conto infantil *João e Maria* de autoria dos Irmãos Grimm, até verrugas aparecem na descrição da velha que, por fim, é definida como tendo uma cabeça de abutre e um corpo de bruxa. O narrador tenta demonstrar, na passagem citada, o abismo entre a beleza do local (o que Aristarco mostra para a sociedade) e o terror vivido por crianças pequenas que são “supervisionadas” por uma velha má, feia e que pune com beliscões.

Nova alusão bíblica encontramos na página 181, quando Sérgio comenta a teoria das crianças do salão pérola a respeito das suas origens:

“Os metafísicos inclinavam-se mais para a intervenção da sobrenatureza: por ocasião do Natal havia de noite uma distribuição geral de herdeirozinhos pela terra, chuva de pimpolhos, para compensar a matança dos inocentes, tão prejudicial no tempo de **Herodes**” (p. 181, grifo meu).

Segundo Amaral, o narrador se refere ao “rei da Judéia responsável pela degolação de inocentes, com a intenção de matar Jesus Cristo” (AMARAL, 2005, p. 306). O episódio é descrito no novo testamento e demonstra a representação de Sérgio sobre a leitura do massacre bíblico, como uma “matança de inocentes”.

Sérgio comenta sobre as atividades que os colegas desenvolviam, tendo em vista passar o tempo, um pouco antes da chegada das férias:

“Maurílio, o do quinaus, não era exclusivamente o campeão da tabuada que conhecemos; tinha outra habilidade notável e prestava-se com aplauso a uma experiência original de fluidos inflamáveis. Este rapaz escapou de morrer, em um dos últimos naufrágios da nossa costa; um ex-colega escreveu-lhe: **Quem os semeia, colhe tempestades**” (p. 182, grifo meu).

O narrador usa o ditado popular para representar o comportamento do colega: “Quem semeia ventos (“fluidos inflamáveis”: peidos) colhe tempestades” (AMARAL, 2005, p. 307)

Ao descrever Melica (Amália), a filha de Aristarco, o narrador escreve:

“Por estes olhos e por sobre os ombros, que tinha erguidos e **mefistofélicos**, derramavam-se desdêns sobre tudo e sobre todos” (p. 183, grifo meu).

A representação que Sérgio tem de Melica é péssima: a referência a Mefistófeles, o demônio que aparece em diversos textos literários, entre eles *Fausto* (1808) a obra consagrada de Goethe e *Mefistófeles* (1869), título da obra de Arrigo Boito (músico e poeta, cuja obra é minada de elucubrações de escrúpulos e dúvidas), demonstra a percepção do narrador d’*O Ateneu* acerca da moça. Um dos textos poéticos de *Canções sem Metro* também se chama “Mefistófeles” e foi, visivelmente, inspirado em *Fausto*:

“Mefistófeles

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

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

Queres mundo mais vasto? Recolhe-te ao coração.

O êxtase é uma decepção singular que nos prostra para cima” (POMPÉIA, 1963, p. 142)

Também na novela *As Jóias da Coroa* cuja narrativa é em terceira pessoa, Pompéia menciona Mefistófeles:

“O vento continuava a penetrar na sala, e as flâmulas de papel riam com risadinhas de **Mefistófeles**.” (1981, p. 164, grifo meu).

“Continuava o riso **mefistofélico** das flâmulas de papel.” (1981, p. 165, grifo meu).

“Desde essa ocasião, uma ideia ferosa se enroscara à espinha dorsal do senhor de Bragantina. Era uma cousa irresistível como um sopro de **Mefistófeles**; [. . .].” (1981, p. 232, grifo meu).

Como podemos perceber, através das passagens acima, em três de suas obras Pompéia utiliza a denominação “Mefistófeles” ao se referir a algo relacionado ao mal, ao diabólico, à perversidade. A novela *As Jóias da Coroa* foi publicada em 1882 primeiramente em folhetim, seis anos antes d’*O Ateneu*, Pompéia estava, então, com 19 anos. Embora haja a possibilidade de Pompéia ter conhecimento do significado da palavra Mefistófeles antes de ter lido *Fausto*, suposição relevante tendo em vista a sua pouca idade quando utilizou o termo para se referir ao demônio, o mais provável é que ele já tivesse lido a obra de Goethe, publicada em 1808, quando escreveu *As Jóias da Coroa*.

Na sequência, o narrador comenta o comportamento de Rômulo (o pretendente de Melica) diante do desdém da moça:

“Rômulo filosofava por **Epicuro**. Desdéns não matam” (p. 183, grifo meu).

Rômulo na verdade é visto por Sérgio como alguém esperto que, seguindo os ensinamentos epicuristas (mesmo sem o saber), ia se aproveitando do comportamento desdenhoso de Melica para cortejá-la e, conseqüentemente, jantar na casa de Aristarco (comida bem melhor que a do colégio), ter cargo de vigilante e aproveitar os privilégios de “genro” eleito por Aristarco. Os ensinamentos de Epicuro giravam em torno da sabedoria como chave para a felicidade. As informações sobre Epicuro são de Sérgio adulto/narrador.

## 7.8 Francesca e Paolo no inferno

Descrevendo as excursões dos alunos do Ateneu, Sérgio comenta:

“[. . .] Graças à boa vontade dos pais, prevenidos oportunamente, vergavam as tábuas, sobre cavaletes, ao peso de uma quantidade **rabelaisiana** de acepipes. À parte, em cestos, no chão, amontoavam-se frutas, caixas e frascos de confeitaria” (p. 200, grifo meu).

A quantidade de comida, levada ao passeio, é representada pelo narrador como rabelaisiana, numa alusão evidente às obras *Pantagruel* e *Gargântua* de François Rabelais (1494-1553). *Pantagruel* (1532) é o primeiro romance de Rabelais, o personagem principal Pantagruel é

filho do gigante Gargântua. O segundo romance de Rabelais terá como título, justamente, *Gargântua* (1552). A alusão à quantidade rabelaisiana de acepipes se dá pelo fato de Pantagruel e Gargântua figurarem nos livros como dois comilões incontroláveis.

Pompéia também menciona Pantagruel e Gargântua no conto “14 de julho na roça” publicado na Gazeta de Notícias em 1883 (cinco anos antes da publicação de *O Ateneu*), o autor tinha então 20 anos, o que leva a crer que tomou conhecimento da obra de Rabelais bem cedo. De qualquer forma, o comentário acerca da quantidade rabelaisiana de comida é do narrador (Sérgio adulto).

No fim do almoço no Jardim Botânico, o professor Venâncio toma a palavra para si, sobre o discurso Sérgio comenta:

“Era a poesia! Venâncio de Lemos costumava improvisar, mais ou menos previamente, estrofes análogas nas festas campestres” (p. 203).

O narrador ironiza, utilizando a palavra poesia, o discurso decorado e pobre do professor Venâncio (estrofes análogas). A representação de Sérgio aqui se dá de forma inversa: através da ironia ele demonstra seu repúdio pelo texto de Venâncio. E segue, de forma mordaz, sua crítica irônica:

“Muchochos adoráveis das brisas, que andais pela mata, gemedoras fontes, que desfiáis à toa as lágrimas de vossos penares, **amáveis sabiás cantores**, que viveis de plantão na **palmeira da literatura indígena**, sem que vos galardoe uma verba da secretaria do império, vinde comigo repartir o segredo do vosso encanto! Sedutoras rolinhas, um pouco da vossa ternura! Vívidos colibris, a mim! que sois como os animados tropos no **poema frondoso da floresta**... E as inspirações vieram. Primeiro, cerimoniosamente, à altura, volteando espirais de urubu sobre a carniça; depois de chofre. O estro entorpecido acordou. Fez-se hipogrifo um asno morto. O poeta foi registrando as estrofes” (p. 203, grifos meus).

Na passagem acima é possível perceber, além da ironia ao discurso do professor Venâncio, “E as inspiração vieram.” “O poeta foi registrando as estrofes.”, a falta total de originalidade oriunda dessa “inspiração”: o que há na verdade é uma imitação dos poetas românticos evidenciada ao citar “sabiás cantores”, “palmeira” etc. celebrizados na *Canção do Exílio*, poesia de Gonçalves Dias.

Sérgio por fim “desmascara” a inspiração e originalidade do professor Venâncio ao analisar:

“Murmuraram as brisas; as fontes correram; tomaram a palavra os sabiás; surgiram palmeiras em repuxo; houve revoadas de juritis, de beija-flores; todas essas cousas, de que se alimentam versos comuns e de que morrem a fome os versejadores. Súbito, no melhor das quadras, exatamente quando o poeta apostrofava o dia sereno e o sol, comparando a alegria dos discípulos com o brilho dos prados, e a presença do Mestre com o astro supremo, mal dos improvisos prévios! desata-se das nuvens espessadas uma carga d’água diluvial, única, sobre o banquete, sobre o poeta, sobre a miseranda apóstrofe sem culpa” (p. 203-204).

Sérgio insiste em chamar o professor Venâncio de “poeta”, com uma força irônica peculiar pela incompreensão dos verdadeiros preceitos poéticos, pela pobreza de imaginação e espírito que leva um professor medíocre e incompetente a investir em um discurso como se tivesse capacidade de realmente criar, fingindo ser algo que não é: poeta.

“Para os rapazes a chuva foi novo sinal de desordem. Deixou-se o poeta com a sua inspiração arrebatadora de bom tempo; recomeçou a investida aos pratos” (p. 205).

A representação de Sérgio acerca do talento poético do professor Venâncio é tão negativa que ele arremata a passagem demonstrando, mais uma vez, que mesmo embaixo de chuva, o professor Venâncio, sem capacidade e talento para dar outro rumo ao discurso, continuou falando, arrebatadamente, sobre a beleza daquele dia de sol.

No episódio do bilhete assinado por “Cândida” e encontrado por Aristarco, o diretor, de forma irônica, anuncia:

“Esta mulher, esta cortesã fala-nos da segurança do lugar, do sossego do bosque, da solidão a dois... um **poema** de pouca vergonha!” (p. 207, grifo meu).

A palavra poema é utilizada de forma irônica também por Aristarco, que representa o envolvimento afetivo/sexual entre dois alunos do Ateneu como uma “pouca vergonha”, a palavra poema dá sonoridade ao texto e coloca um paradoxo à mostra: a suavidade e beleza do poema vinculado a “pouca vergonha” do envolvimento homossexual.

Sérgio volta a citar a biblioteca na página 208:

“A caminho da **biblioteca**, ao mesmo lugar do infeliz encontro com o enorme Rômulo, achei-me inesperadamente com o Bento Alves” (p. 208, grifo meu).

A biblioteca é novamente citada apenas como um ponto de encontro, algo casual, ela é caminho, local onde trabalha Bento Alves, onde acontecem as conferências do Dr. Cláudio (no Grêmio Literário), mas não se encerra por si mesma, não é ponto de chegada para consultar, realmente, os livros, não é vista como abrigo para ser recolher à leitura e reflexão, sempre há outros interesses envolvidos.

Logo depois Sérgio comenta os presentes dados a ele por Bento Alves:

“Durante os primeiros dias do ano, poucos alunos chegados, ficávamos horas inteiras em companhia. Trouxera-me um presente de **livros**, com dedicatória a cores de bela caligrafia, inscrita em rosas entrelaçadas de cromo” (p. 208, grifo meu).

Novamente os livros são utilizados como instrumento de conquista e sedução. Bento Alves de forma menos ostensiva que Sanches, mas ambos utilizando o mesmo artifício: Bento Alves o livro físico (como presente, indicação de leitura), já Sanches utilizando a própria leitura, selecionando textos sugestivos, aproximando-se de Sérgio para que este o escutasse melhor, lendo em voz alta e exaltada etc.

Chegado o dia do julgamento público pelo “crime de homossexualidade” cometido no Ateneu, Sérgio comenta:

“**Cândido e Tourinho**, braço dobrado contra os olhos, espreitavam-se a furto, confortando-se na identidade da desgraça, **como Francesca e Paolo no inferno**” (p. 212, grifos meus).

A representação de Sérgio, no que diz respeito à cena, está centrada na percepção dos colegas em julgamento como o apaixonado casal retratado n’*A Divina Comédia* de Dante Alighieri, Cândido e Tourinho estão no inferno (sendo julgados por Aristarco). Francesca e Paolo, amantes, queimam no inferno por terem tentado viver seu amor “proibido”:

[. . .] Depois, voltando-se para eles, disse:  
 “Francesca, os teus tormentos  
 chorar me fazem dolente e piedoso.

Mas diz-me: no tempo dos doces suspiros,  
quando e como o amor permitiu  
que conhecesses os duvidosos desejos?”

E ela respondeu: “Nenhuma dor maior  
que recordar o tempo feliz  
na desgraça; o teu Doutor sabe-o bem.  
Mas se desejas conhecer a primeira origem  
do nosso amor com tanto anelo,  
contar-te-ei como quem chorando fala.

Líamos um dia por passatempo  
do amor de Lancelote namorado:  
sós estávamos e sem suspeita alguma.

Muitas vezes nossos olhos se encontraram  
e descoramos lendo a história estranha;  
mas só uma passagem foi que nos perdeu.

Quando lemos a desejada boca de Genebra  
ser beijada do terno amante,  
este que eternamente me acompanha,

a boca me beijou todo tremendo.  
Galeoto achamos nós no livro e quem o escreveu  
Naquele dia interrompemos a leitura.”

Enquanto Francesca assim falava,  
Paulo chorava tanto, que de piedade  
Senti as convulsões da agonia;

e caí, como cai um corpo morto. (ALIGHIERI, 19--., 48-49).

Podemos perceber que o casal retratado na obra de Alighieri cometeu o crime do adultério, mas o que Sérgio adulto parece demonstrar é que o amor só pode ser tornado crime ou algo obsceno em função das regras da sociedade.

Na obra *A Divina Comédia*, duas pessoas vão para o inferno porque o amor adúltero contradiz as regras morais e religiosas da sociedade. Voltando ao *Ateneu*: Sérgio não se espanta com o preconceito de Aristarco (até por que a homossexualidade era inaceitável na época), mas mesmo assim representa os dois meninos amantes (e esta representação perdura no personagem/narrador adulto) com a sensibilidade e solidariedade com que o leitor percebe Francesca e Paolo no texto de Alighieri.

Ainda analisando o acontecido, o narrador escreve sobre a ira (e retórica) de Aristarco:

“Não posso atear toda a retórica de chamas que ali correu sobre Pentápolis. Fica uma amostra do enxofre” (p. 213).

Segundo Amaral, Pentápolis foi “o nome dado na Antiguidade a uma região onde havia cinco cidades: Sodoma, Gomorra, Adama, Segor e Seboim; segundo a Bíblia, as duas primeiras foram destruídas pela ira divina, com fogo e enxofre, pelos pecados e imoralidades nelas cometidos” (AMARAL, 2005, p. 311).

Em *O Ateneu*, podemos perceber que Sérgio/Pompéia vai “costurando” referências que complementam o texto, Cândido e Tourinho no inferno (como Francesca e Paolo n’*A Divina Comédia*), causado pela retórica de chamas de Aristarco (referindo o conjunto de cidades bíblicas), exalando enxofre, tornando um inferno a vida dos amantes que teriam trazido o pecado e a imoralidade para dentro dos muros do colégio.

### 7.9 “Leituras delicadas, fecundas em cisma”

No capítulo nono o narrador conta sua história de amizade com Egbert, histórias em que a leitura a dois também se faz presente:

“Líamos muito em companhia. Páginas que não terminavam, de leituras delicadas, fecundas em cisma. **Robinson Crusóé**, a solidão e a indústria humana; **Paulo e Virgínia**, a solidão e o sentimento” (p. 220, grifos meus).

Sobre a referência a *Robinson Crusóé*, Amaral explica que se trata do “célebre romance do escritor inglês Daniel Defoe (1660-1731). É a história de um homem que se vê abandonado numa ilha deserta e que à força de coragem e de perseverança consegue vencer as dificuldades” (AMARAL, 2005, p. 312). O texto é uma espécie de autobiografia de um naufrago que passou 28 anos isolado em uma ilha tropical.

Sérgio representa as duas obras citadas como “leituras delicadas, fecundas em cisma”, depois, analisando cada uma delas separadamente, representa *Robinson Crusóé* como a solidão e a indústria humana. A representação de solidão no livro de Defoe é evidente, pois são inúmeras páginas destinadas à narrativa da vida de um homem sozinho, isolado do mundo; quanto à representação “indústria humana” é provável que Sérgio esteja se referindo a capacidade de

Robinson de reconstruir a civilização na ilha: “indústria humana” que constrói casa, que planta e colhe etc.

Já *Paulo e Virgínia*, segundo Amaral, é o título do “poema pastoril de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), que relata a vida dos dois jovens, criados como irmãos, numa ilha das Antilhas. Ao chegarem à puberdade, descobrem o amor mas... separam-se. Virgínia parte e, quando decide voltar, depois de alguns anos, morre num naufrágio” (AMARAL, 2005, p. 312). Sérgio representa esta obra como a solidão e o sentimento, provavelmente aludindo a solidão do casal apaixonado que foi separado e o sentimento de nostalgia presente na obra.

Sérgio descreve também as brincadeiras dele e de Egbert após lerem os livros:

“Construímos risonhas hipóteses: que faria um de nós, vendo-se nos apuros de uma ilha deserta?  
 - Eu, por mim, iniciava logo uma furiosa propaganda a favor da imigração e ia clamar às praias, até que me ouvisse o mundo.  
 - Eu faria cousa melhor: decretava preventivamente o casamento obrigatório e punha-me a esperar pelo tempo” (p. 220-221).

O narrador demonstra, na passagem acima, como as leituras rendiam percepções acerca das coisas e do mundo, aqui as representações aparecem, inclusive, em inteligentes brincadeiras. Após o comentário sobre as brincadeiras, Sérgio entra num devaneio rico em representações acerca da obra *Paulo e Virgínia*, certamente pela efusão de sentimentos que descreve, a mais importante que leu na companhia de Egbert e só comparada, em termos de “empolgação” na descrição, com as leituras citadas de Júlio Verne:

“A pastoral de Bernardin de Saint Pierre foi principalmente o nosso enlevo. **Parecia-nos ter o poema no coração.** A baía do Túmulo, de águas profundas e sombrias, festejada apenas algumas horas pelo sol a prumo, em suave tristeza sempre; ao longe, por uma bocaina, a fachada, à vista, branca, da igreja rústica de Pamplémousses.

Ideávamos vagamente, mas inteiramente, na meditação sem palavras do sentimento, quadro de manchas sem contorno, **ideávamos bem as cenas que líamos da singela narrativa**, 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.

**Revivíamos o idílio todo**, instintivo e puro. “Virginie, *elle sera heureuse!*...” **Animávamo-nos da animação daquelas correrias de crianças na liberdade agreste**, gozávamos o sentido daquela topografia de denominações originais - *Descoberta da amizade, Lágrimas enxugadas*, ou de alusões à pátria distante. **Ouvíamos pausar a revoada dos pássaros**, disputando, ao redor de Virgínia, a razão de migalhas. **Percebíamos sem raciocínios a filosofia sensual da mimosa**

entrevista. Est-ce par ton esprit? Mais nos mères en ont plus que nous deux. Est-ce par tes caresses? Mais elles m’embrassent plus souvent que toi... Je crois que c’est par ta bonté... Mais, auparavant, repose-toi sur mon sein et je serai délassé. – Tu me demandes pourquoi tu m’aimes. Mais tout ce qui a été élevé ensemble s’ aime. Vois nos oiseaux élevés dans les mêmes nids, ils s’aiment comme nous; ils sont toujours ensemble comme nous. Écoute comme ils s’ appellent et se répondent d’un arbre à l’autre...

**Confrangia-nos, enfim, ao voltar das páginas a dificuldade cruel das objeções de fortuna e de classe;** o divórcio das almas irmãs, quando os coqueiros ficavam juntos. E a iminência constritora do austro, da catástrofe, a lua cruenta de presságios sobre um céu de ferro...

**E guardávamos do livro, cântico luminoso de amor sobre a surdina escura dos desesperos da escravidão colonial, uma lembrança misto, de pesar, de encanto, de admiração.** Que tanto pôde o poeta: sobre o solo maldito, onde o café floria e o níveo algodão e o verde claro dos milhos de uma rega de sangue, altear a imagem fantástica da bondade, Virgínia coroada; como o capricho onipotente do sol, formando em glória os filetes vaporosos que os muladares fumam, que um raio chama acima e doura.

**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 da increpação de não descobrir a pólvora” (p. 221-222, grifos em itálico do autor, grifos em negrito meus).

Interessante notar a identificação de Sérgio e Egbert com o romance de Bernardin de Saint Pierre, eles vivenciam a história de Paulo e Virgínia de forma que é possível perceber em algumas representações esta identificação, inclusive prevendo a separação certa a que teriam de se sujeitar no futuro.

Os trechos grifados na parte citada acima servem para identificar algumas representações relevantes do narrador: “Parecia-nos ter o poema no coração”, o texto aguça a sensibilidade dos amigos leitores; “ideávamos bem as cenas que líamos da singela narrativa”, os amigos conseguiam visualizar as cenas que liam, as projetavam em suas mentes; “Compreendíamos os pequeninos amantes”: esse trecho, provavelmente, tem dois sentidos, eles compreendem porque foram sensibilizados pela história ou compreendem porque vivem o mesmo; “Revivíamos o idílio todo”, a força da obra faz com que os leitores mergulhem nela, revivendo o suave e poético amor dos personagens principais; “Animávamo-nos da animação daquelas correrias de crianças na liberdade agreste”, o texto os contagia, eles sentem-se felizes ao lerem as folganças das crianças que foram Paulo e Virgínia; “Ouvíamos pausar a revoada dos pássaros”, mais uma manifestação do quão contagiante os leitores percebiam o texto; “Percebíamos sem raciocínios a filosofia sensual da mimosa entrevista. Est-ce par ton esprit? Mais nos mères en ont plus que

nous deux. Est-ce par tes caresses? Mais elles m’embrassent plus souvent que toi... Je crois que c’est par ta bonté... Mais, auparavant, repose-toi sur mon sein et je serai délassé. – Tu me demandes pourquoi tu m’aimes. Mais tout ce qui a été élevé ensemble s’aime. Vois nos oiseaux élevés dans les mêmes nids, ils s’aiment comme nous; ils sont toujours ensemble comme nous. Écoute comme ils s’appellent et se répondent d’un arbre à l’autre...”. Aqui duas coisas devem ser comentadas: primeiro a percepção dos meninos acerca da filosofia sensual da mimosa entrevista (a palavra mimosa suaviza a sensualidade do envolvimento adolescente de Paulo e Virgínia), segundo, o diálogo dos personagens é reproduzido em francês, indicando o idioma em que Sérgio lia. No entanto, o texto é apresentado em sua literalidade, ou seja, Sérgio adulto está reproduzindo parte do livro que deve ter em mãos, caso contrário é improvável que lembrasse, de forma tão perfeita, da entrevista reproduzida; “Confrangia-nos, enfim, ao voltar das páginas a dificuldade cruel das objeções de fortuna e de classe”. Os meninos percebem, através da leitura, que não basta amar, é preciso atender convenções financeiras e de classe social; “E guardávamos do livro, cântico luminoso de amor sobre a surdina escura dos desesperos da escravidão colonial, uma lembrança misto, de pesar, de encanto, de admiração”: eis aqui a representação exata de como os meninos viam o livro, como um “cântico luminoso de amor”. Mesmo assim eles percebem que são inúmeros os desencontros e tristezas que cercam este amor. Por fim, a tentativa da dupla de amigos de escrever um romance: “Com o Egbert experimentei-me às escondidas no verso. Esboçamos em colaboração um romance”, indicando que a admiração dos colegas pelos livros e seus autores os levaram ao desejo de também produzir um romance. Cabe dizer ainda, a propósito de Saint Pierre, que assim como a maioria dos autores citados pelo narrador d’*O Ateneu*, também é francês.

Na página 223, Sérgio compara as imagens captadas pelos cosmoramas (aparelhos óticos) com os romances, para o narrador o texto de um romance é algo em que “vagamente” acreditamos:

“[. . .] como se bebesse a realidade do movimento humano nos países remotos que os cosmoramas pintam em que vagamente acreditávamos como se acredita em **romances**” (p. 223, grifo meu).

Ao descrever os professores de língua estrangeira, Sérgio chama a atenção do leitor para as características do professor de francês:

“[. . .] O de francês, Mr. **Delille**, nome de poeta aplicado a um urso, honrado urso, inofensivo e benévolo; [. . .]” (p. 223, grifo meu).

O sobrenome do professor, destacado pelo narrador, é o mesmo do poeta francês Jacques Delille (1738-1813), mais uma demonstração da familiaridade de Pompéia com a produção literária francesa.

Na página 224, Sérgio continua descrevendo suas leituras com Egbert:

“[. . .] Companheiros sempre, aproveitávamos eu e o Egbert, com toda vontade, a regalia consuetudinária. Antes da data memorável do francês, muito passeamos pelas avenidas de sombra **Chateaubriand, Corneille, Racine, Molière**. O teatro clássico dava para grandes efeitos de declamação. Quanta tragédia perdida sobre as folhas secas! Quanto gesto nobre desperdiçado! Quantas soberbas falas confiadas à viração leviana e passageira! Um era Augusto, outro Cina; um Nearco, outro Poliúto; um Horácio, outro Curiácio, D. Diogo e o Cid, Joas e Joad, Nero e Burro, Filinto e Alceste, Tartufo e Cleanto. O arvoredo era um cenário deveras. Dialogávamos, com toda a força das encarnações dramáticas, a bravura cavalheiresca, o civismo romano, as apreensões de rei ameaçado, o heroísmo da fé, os arrufos da misantropia, as sinuosidades do hipócrita” (p. 224-225, grifo meu).

O narrador faz referência, no trecho acima, aos escritores **Chateaubriand** (1768-1848), **Corneille** (1606-1684), **Racine** (1639-1699) e **Molière** (1622-1673), todos franceses e dramaturgos. Sérgio percebe, através das leituras, que o teatro clássico “dava para grandes efeitos de declamação” e, logo após, cita personagens das obras dos dramaturgos citados (menos de Chateaubriand) que ele e Egbert “brincavam” de representar encenando em meio ao arvoredo do colégio.

Sérgio e Egbert representaram Augusto e Cina, personagens da tragédia *Cina ou a Clemência de Augusto*; Nearco e Poliúto, título da tragédia *Poliúto*; Horácio e Curiácio, título da peça *Horácio*; Dom Diogo e o Cid (Dom Rodrigo), Dom Diogo e Dom Rodrigo são personagens da peça *Cid*, respectivamente pai e filho, todos personagens de Pierre Corneille.

Após, o narrador d’*O Ateneu* cita Joas e Joad, personagens da obra *Atalia*, tragédia bíblica de Jean Racine, também “Nero e o Burro”, personagens da tragédia *Britânico*, do mesmo autor. Por fim são citados os personagens de Molière: Filinto e Alceste, personagens da comédia *O Misanthropo* e Tartufo e Cleanto da comédia *Tartufo*.

Das obras e personagens citados Sérgio expõe suas representações: em *Cina ou a Clemência de Augusto*, está presente a bravura cavalheiresca; em *Poliúto*, o civismo romano e o heroísmo da fé; não há representação direta de *Horácio* e *Cid*, textos cuja maior representação possível seria a da honra frente ao amor (tema recorrente na obra de Corneille). Em *Atália e Britânico*, encontraremos a representação de Sérgio acerca das “apreensões de rei ameaçado”. Por fim, nas obras de Molière encontraremos “os arrufos da misantropia” no texto da comédia *O Misanthropo* e as sinuosidades do hipócrita na comédia *Tartufo*.

Sérgio segue comentando as “encenações” dele e de Egbert e representa outros personagens dos autores citados, agora as mulheres:

“Para o desempenho dos papéis femininos havia dificuldades; cada um queria a parte mais enérgica do recitativo. Tirava-se a sorte, e, segundo o caso, um de nós ou o outro enfiava sem cerimônia as saias de qualquer dama e ia perfeita ao *toilette* do sentimento, noivado de Chimène, desespero de Camila, luto de Paulina, ambição de Agripina, soberania de Ester, astúcia de Elmira, dubiedade de Celimène. Outro papel custoso de distribuir era o de Burro, papel honesto, entretanto, e altamente simpático. Ninguém o queria fazer, o virtuoso conselheiro de Nero” (p. 225, grifo do autor).

Quanto ao “noivado de Chimène”, o narrador se refere à obra *Cid*, de Corneille, ao noivado frustrado entre Ximena e D. Rodrigo, Rodrigo mata em um duelo o pai de Ximena para honrar seu pai, D. Diogo, que teria sido ofendido pelo Conde D. Gomes, pai de Ximena. O “desespero de Camila” é uma alusão à personagem da obra *Horácio*: Camila é irmã de Horácio que mata Curiácio, seu noivo, em uma guerra entre dois territórios, Camila não perdoa o irmão que matou seu amado. No que diz respeito ao “luto de Paulina”, a referência é ao texto *Poliúto* de Corneille: Paulina é a esposa de Poliúto, que ao se converter ao cristianismo se indispõe com o governo romano e acaba sendo morto. A “ambição de Agripina” é uma referência à tragédia *Britânico* de Racine: Agripina é a influente e ambiciosa mãe de Nero, o imperador. Quanto à “soberania de Ester”, o narrador alude ao texto *Ester* de Racine, uma tragédia em três atos, texto semelhante ao bíblico (Antigo Testamento), já citado por Pompéia anteriormente: Ester mostra-se nobre e merecedora de confiança. A astúcia de Elmira é, novamente, referência a obra *Cid*, Elmira é a esperta e influente ama de Ximena. A “dubiedade de Celimène” é uma alusão à comédia *O Misanthropo* de Molière, Celimene, a adúltera esposa de Alceste é, ao mesmo tempo, algoz e vítima, é cínica e direta, a dubiedade percebida por Sérgio.

O narrador comenta, ainda, a dificuldade em arranjar quem interprete Burro, embora a representação dele seja positiva, “papel honesto” e “altamente simpático”. O personagem em questão aparece na tragédia *Britânico*. Burro é o preceptor de Nero e discorda da forma como sua mãe Agripina o influencia (negativamente), o personagem é bom e tenta ajudar Britânico, mas sem sucesso, exatamente do modo representado por Sérgio. Nesse sentido, a dificuldade em encontrar quem o interprete na brincadeira com Egbert se dá, provavelmente, por ser um personagem coadjuvante e pouco eloquente nas falas da peça, tanto é que não consegue convencer Nero, que só é influenciado por sua mãe e por Narciso: “Ninguém o queria fazer, o virtuoso conselheiro de Nero”.

Dos dramaturgos citados acima, Pompéia cita, na obra *Canções sem metro*, Molière, demonstrando sua empatia com a obra do francês. O trecho citado é da tragédia *Psyché* e introduz o texto “Vozes da Vida”.

### 7.10 Os exames

Após esta rica troca de experiências e leituras com Egbert (feitas na infância, já que Sérgio descreve as encenações no colégio, embora sua percepção sobre os personagens sejam da sua experiência de adulto), Sérgio entra em um novo momento em que seu foco afetivo passa a ser D. Ema, a esposa de Aristarco, e os comentários sobre Egbert escasseiam.

Já no fim do semestre, o narrador descreve suas provas de francês e os professores que aplicavam as provas:

“[. . .] a direita um velho calvo, baixinho, de alouradas cãs, rodeando a calva em franja de dragonas, barba da cor dos cabelos, reclinava-se ao espaldar da poltrona e lia um **pequeno volume** com o esforço dos míopes, esfregando as páginas ao rosto” (p. 230, grifo meu).

Sérgio demonstra, através das características do membro da banca examinadora, “velho, calvo, barba, míope” que se trata de alguém sábio que se esforça para ler as páginas de um pequeno livro. É a representação da sabedoria (membro da banca examinadora) através do livro enquanto suporte (uma vez que não temos um título, assunto, enfim, mas um “volume”).

Sobre o ponto (assunto) sorteado para sua prova e sobre o qual ele deveria escrever, escreve:

“Depois: estrofe dos *Lusíadas*! Estávamos livres da expectativa. Não me preocupou mais a dificuldade do ponto. [. . .] Pus-me a pensar nas primeiras leituras de Camões, no Sanches [. . .]” (p. 232, grifo do autor).

Evidentemente, o narrador sente-se aliviado com o resultado do sorteio, terá de escrever sobre *Os Lusíadas*, obra que leu com Sanches. Aqui, fica claro que, embora a leitura feita com Sanches fosse carregada de interesses escusos (de ambos), Sérgio absorveu a obra a ponto de poder, com tranquilidade, escrever sobre ela.

Ainda sobre os professores, Sérgio comenta uma agitação no recinto:

“Um rebuliço extraordinário agitou a multidão. Acabava-se de descobrir na cal, coberta de **epigramas** e rabiscos, uma nova inscrição de muito espírito: **versalhada satírica** contra o professor Courroux, da mesa de francês, rimando em u, sempre em u, de cima abaixo, com uma fertilidade pasmosa de epítetos” (p. 233, grifos meus).

Novamente, no texto de Pompéia, aparecem os epigramas visando atingir alguém, satirizar com versos de qualidade e gosto duvidoso, provavelmente de mau gosto, a vítima, que agora é o professor Courroux. Após o incidente, a atenção de Sérgio se volta para outro professor:

“[. . .] ‘O conselheiro Vilela, ou melhor, o conselheiro Tieitch, uma instituição! Vai presidir as matemáticas. Preside a tudo, conforme é preciso. Inocorrível! **Catão e Bruto** somados...’” (p. 234, grifo meu).

Segundo Amaral, o autor faz “referência a Catão, o censor romano, sinônimo de austeridade, e a Bruto, o republicano que participou do assassinato de César, sinônimo de inflexibilidade” (AMARAL, 2005, p. 314).

Sérgio, após o jantar na casa de Aristarco e o conseqüente afastamento de Egbert, passa, novamente, por um período de tédio e idealizações:

“[. . .] Às vezes lia narrativas de **Dumas**, que não distraíam” (p. 236, grifo meu).

Não fica claro, na passagem acima, se o narrador está se referindo a Alexandre Dumas pai ou filho, já que ambos eram escritores, mas é provável que seja o pai, tendo em vista que boa parte das leituras que Sérgio citava eram de aventura, o forte da narrativa de Alexandre Dumas pai. Eis algumas obras do autor: *O Conde de Monte Cristo* (1844), *Os três mosqueteiros* (1844), *A rainha Margot* (1845), entre outros. De Alexandre Duma filho a mais importante obra é *A Dama das Camélias* (1848). De qualquer forma, tais leituras não serviram para distrair Sérgio durante aquele período de tédio.

Ainda no período referido acima, o narrador descreve as conversas no *chalet*, dormitório dos alunos mais velhos:

“Uma das melhores **máximas** do *chalet* era esta, característica: - Fica revogado o diretor” (p. 237, grifo em itálico do autor, grifo em negrito meu).

Como já analisado anteriormente, Sérgio sempre se refere às máximas de forma pejorativa. Na passagem acima ele faz uma inversão irônica: na liberdade dos assuntos do *chalet* a máxima é contra Aristarco (não serve para sua ação disciplinar), o poder do diretor está revogado naquele espaço.

### 7.11 Os discursos do Dr. Cláudio

Nova alusão a Dante Alighieri aparece na página 246, quando Sérgio descreve mais um discurso do Dr. Cláudio:

“[. . .] E o mestre passava a descrever a vida na umidade, na semente, a evolução da floresta, o gosto universal da clorofila na luz. Falava-nos do cerne, o generoso madeiro, o tronco que sangra em **Dante**, que sustenta nos mares o comércio, Netuno inglês do tridente de ouro” (p. 246, grifo meu).

O Dr. Cláudio discursa acerca das intempéries, da força da natureza, a menção a Dante por Sérgio adulto se dá em forma de representação acerca do que está abaixo do solo, as rochas em fogo, a lava, o inferno que Dante Alighieri descreve n’*A Divina Comédia*, mas não só isso: há outros sentidos percebidos por Sérgio no discurso do ilustre professor, a madeira apodrecida que

passa a fazer parte do solo é a mesma ambicionada pelos europeus, é a mesma que sustenta o comércio “Netuno inglês do tridente de ouro”, lembrando a supremacia do comércio e das conquistas neocoloniais inglesas, que na época da escritura d’*O Ateneu* já haviam superado os outros países europeus (lembrando, também, o pós-guerra do Paraguai, quando o Brasil compra grande número de armas inglesas e acaba endividado, deslocando sua dependência de Portugal para a Inglaterra).

Ainda é interessante notar que o “tronco que sangra em Dante” não é só uma artifício metafórico utilizado por Sérgio/Pompéia (lembrando que o discurso do Dr. Cláudio é rememorado e atravessado por impressões e expressões do Sérgio adulto) para descrever os movimentos subterrâneos, no Canto XIII, do Inferno, encontramos a seguinte passagem:

Eu ouvia de todos os lados gritos lamentosos,  
e não via ninguém,  
foi por isso que parei perturbado.

Ele imaginou, suponho, que eu atribuía  
todas estas vozes, saindo destes troncos  
a espíritos que se escondiam a nossa chegada.

Mas o mestre assegurou: “Se quebrares  
um raminho de qualquer destas árvores,  
Os pensamentos que tens mudar-se-ão.”

Então estendendo um pouco a mão,  
colhi um raminho de um grande espinheiro;  
e o tronco gritou: “Por que me partes?”

Depois que o sangue se tornou negro,  
recomeçou a gritar: “Por que me dilaceras?”  
Não tens nenhum sentimento de piedade?

Fomos homens, e agora tornamo-nos plantas silvestres,  
a tua mão devia ser mais piedosa,  
ainda que nós tivéssemos alma de serpentes!”

Como um lenho verde que se queima  
por uma extremidade, e solta pela outra um  
gemido agudo e chia pelo vento que escapa,

assim do lenho ferido saíam ao mesmo tempo  
palavras e sangue; deixei cair o raminho  
e fiquei como um homem aterrado.  
(ALIGHIERI, 19--., p. 102-105).

Pompéia era um ávido leitor de Dante, tanto é que nas *Canções sem metro* ele utiliza partes da *Divina Comédia* em três epígrafes: a primeira para introduzir o texto “A Floresta”, a segunda para introduzir “Deserto” e a terceira “Vulcão Extinto”. Em todos os casos o texto de Pompéia dialoga com as epígrafes, assim como já havíamos comentado sobre o texto “Mefistófeles” em que há, visivelmente, um diálogo entre o texto de Pompéia e o de Goethe, embora Pompéia não utilize no caso de Goethe uma epígrafe, ou seja, no caso de Dante, não satisfeito em dialogar com sua obra, Pompéia a cita, demonstrando o poder e influência do escritor italiano em seu fazer literário.

No conto “Como nasceu, viveu e morreu a minha inspiração”, Pompéia também menciona Dante ao evocá-lo como inspiração poética:

“Espírito de **Dante** eu te evoco! Vem com aquele fogo que em ti acendia a tua celeste Beatriz!” (POMPÉIA, 1981, p. 21, grifo meu).

Na sequência Sérgio fala sobre a “poesia ignorada da vegetação marinha”, chamando a atenção para a escassez de informações sobre o universo marinho que a sociedade tinha na época. Na verdade, não é a poesia literalmente que está em questão, mas o que ele imagina que possa ser belo, mas é desconhecido ou apenas especulado:

“[ . . . ] Falava-nos da **poesia** ignorada da vegetação marinha nos abismos e na giesta, isolada nas altas neves, flor do ermo, a degredada eterna do inacessível” (p. 246, grifo meu).

Outro dado interessante sobre a passagem acima nos é dado pelo estudioso Quintale Neto. Segundo ele, Pompéia era leitor do pensador e poeta italiano Giacomo Leopardi:

Entretanto a influência de Leopardi no romancista brasileiro não é tão fácil de se demonstrar, porque há poucas referências diretas do narrador d’*O Ateneu* ao poeta italiano, entre elas a menção da giesta – flor que dá título ao poema de Leopardi *La ginestra* ou *il fiore del Deserto* – numa das palestras do Dr. Cláudio em que ele *falava da poesia ignorada da vegetação marinha nos abismos e na giesta, isolada nas altas neves, flor do ermo, a degredada eterna do inacessível* (QUINTALE NETO, 2007, p. 55, grifo do autor).

Mais uma evidência do interesse de Pompéia pela obra leopardiana e a influência desta obra em seu fazer literário (a ponto de, indiretamente, referenciá-la n’*O Ateneu* em um dos

discursos do Dr. Cláudio, atravessado por Sérgio que inicia: falava-nos...) é a utilização de um trecho de um poema de Leopardi (justamente o citado por Quintale Neto) como epígrafe do poema em prosa “Ilusão Renitente” da obra *Canções sem metro*:

*E tu, lenta ginestra,  
Chi di selve odorate  
Queste campagne dispogliate adorni  
Anche tu presto, alla crudel passanza [sic]  
Soccomberai...*  
G. Leopardi  
(La ginestra)  
(POMPÉIA, 1963, p. 122, grifo do autor)

E tu, lenta giesta  
Que da selva cheirosa  
Adorna este campo despojado  
Até tu, prestes a cruel potência  
Sucumbirás...  
(Tradução minha)

Há, ainda, mais uma epígrafe de um trecho de um poema de Leopardi nas *Canções sem metro*, o texto introduz o poema em prosa Rumor e Silêncio:

*... Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio,  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.*  
G. Leopardi – L'infinito.  
(POMPÉIA, 1963, p.153, grifo do autor)

... Assim nessa  
Imensidão se afoga meu pensamento,  
E me é doce naufragar nesses mares.  
(Tradução minha)

A obra *Canções sem metro* é posterior a *O Ateneu*, o que leva a crer que Pompéia, já leitor de Leopardi, ao escrever *O Ateneu*, utilizou apenas uma imagem de suas leituras, uma representação que trazia na memória de um dos poemas de Leopardi: o da giesta (planta ornamental ou flor do deserto). Depois, já leitor maduro de Leopardi, ao escrever as *Canções sem metro*, sistematizou as epígrafes conforme seus poemas em prosa e utilizou passagens da obra de Leopardi duas vezes.

Ainda na página 246 encontramos uma bela descrição do que é constituído o homem (segundo Dr. Cláudio);

“O homem, finalmente – ventre, coração e cérebro, política, **poemas**, critério: a alma, universo de universo, imagem de Deus, refletor imenso, antropocêntrico, do dia, das cores, que o sol inflama, que o sol não sente” (p. 246, grifo meu).

Sérgio, no decorrer da narrativa, relembra um discurso de Dr. Cláudio em que ele comparava o internato com a sociedade. Para o professor o colégio é o microcosmo que representa a sociedade; o narrador transcreve as palavras do palestrante:

“Cumpra que se institua, que se desenvolva, que floresça e se multiplique a escola positiva do conflito social com os maus educadores e as companhias perigosas, na comunhão corruptora, no tédio do claustro, de inação, de cárcere; cumpre que os generosos ardores da alma primitiva e ingênua se disciplinem na desilusão crua e prematura, que nunca é cedo para sentir que o futuro importa em mais que flunar facilmente, mãos às costas, frente às nuvens, através das praças desimpedidas da república de **Platão**” (p. 248-249, grifo meu).

Muito se escreveu na crítica ao *Ateneu* sobre esse discurso do Dr. Cláudio, o determinismo evidente que leva o professor a comparar o internato com a sociedade. Assim, a menção a Platão e sua mais importante obra, *A República*, é a demonstração de que a percepção do Dr. Cláudio acerca do internato e da sociedade, por sua vez, se dá através do texto d'*A República*, cujo cerne está bem descrito por Pondé: “Na *República* a escola deveria selecionar os melhores para cuidar da cidade” (PONDÉ, 2012, grifo do autor, p. 38). A observação de Pondé é exatamente o que o Dr. Cláudio preconiza, o internato seleciona os mais fortes, como o faz a sociedade: “os deserdados abatem-se” (p. 247), “Os débeis sacrificam-se; não prevalecem” (p. 248).

Sérgio se refere novamente de forma irônica às “máximas” espalhadas pelo colégio, quando descreve a solenidade de inauguração do busto de Aristarco:

“[. . .] Os convidados que apareciam, depois de cumprimentar o diretor, espalhavam-se a passear em grupos pelo jardim, ou percorriam as salas do estabelecimento examinando os aparelhos escolares, as cartas de parede, **as máximas sábias**, meditando a seriedade do ensino daquela casa” (p. 255-256, grifo meu).

A seriedade do ensino é avaliada, pelos pais e convidados da comunidade que cerca o Ateneu, de forma subjetiva através daquilo que está exposto, instrumentos utilizados (teoricamente) nas aulas, as dependências físicas do colégio e as “máximas sábias”. E é Sérgio quem demonstra a superficialidade da avaliação: só o que é aparente é percebido, o que está sendo exibido, a percepção dos pais é rasa e desinteressada da realidade da vivência dos filhos internos. O narrador segue:

“Foi como se houvera aberto o seio de **Abraão**” (p. 256, grifo meu).

Em nova alusão a Bíblia, Sérgio ironiza as aparências do Ateneu, ao relacioná-lo ao seio de Abraão. Segundo Amaral, trata-se de uma “comparação hiperbólica de extração bíblica, que se refere ao ‘paraíso’” (AMARAL, 2005, p. 317). Para os convidados da festa, o Ateneu é o paraíso.

Quanto ao discurso de Aristarco na inauguração de seu busto, Sérgio comenta:

“[. . .] Falou como nunca, esqueceu o calhamaço sobressalente que trouxera, improvisou como **Demóstenes**, inundou a arena, os degraus do trono [. . .]” (p. 259, grifo meu).

O narrador compara a inspiração que levou à improvisação de Aristarco (em seu discurso) à do célebre orador e político grego Demóstenes.

Sérgio continua, com suas palavras, transcrevendo o discurso de Aristarco:

“[. . .] Quanto ao seu passado, nem falemos! não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a **mulher de Loth**” (p. 259, grifo meu).

A vaidade de Aristarco o leva a fingir-se de modesto evitando falar de seus feitos passados (provavelmente inexistentes) para não virar monumento como a mulher de Loth, alusão à parábola bíblica, segundo Amaral (2005, p. 317): “a mulher de Loth, desobedecendo às ordens de Deus, olhou para trás a fim de ver a destruição de Sodoma e Gomorra, razão pela qual foi imediatamente transformada numa estátua de sal.”

Segue a premiação dos melhores alunos do Ateneu. Sérgio descreve o prêmio:

“No estrado, a pouca distância, rufas de **livros luxuosamente encadernados**. O premiado recebia três, dois, um, daqueles volumes, a medalha, a menção honrosa, um sermãozinho amável do ministro, e saía com tudo, zozzo” (p. 261, grifo meu).

Os livros são parte da premiação aos melhores, no entanto, os volumes só valem, aparentemente, enquanto suporte físico, como ostentação de sabedoria através da imponência do volume “luxuosamente encadernado”, mas não são citados os títulos das obras, os conteúdos, se são de botânica ou literatura não interessa, o que interessa é ostentá-los enquanto suporte que representa conhecimento.

Parece deslocado no texto d’*O Ateneu* uma referência, a primeira não totalmente irônica a um poeta que está na festa do colégio, embora a referência ao Parnaso demonstre certo preconceito de Pompéia, uma vez que sabemos que ele não era um entusiasta do movimento parnasiano:

“Nada disso era o grande atrativo, nada conseguia altear-se para nós um palmo na perspectiva geral da multidão; o nosso grande cuidado era **o poeta, “o poeta!”** murmurava o colégio, uns à procura, outros indicando. Era aquele de pé, mão no quadril, vistosamente, no palanque do professorado, entornando para as duas bandas, sobre as pessoas mais próximas, uma profusão assombrosa de suíças.

Dentre as suíças, como um gorjeio do bosque, saía um belo nariz alexandrino de dois hemistíquios, artisticamente longo, disfarçando o cavalete da cesura, tal qual os da última moda no **Parnaso**. À raiz do poético apêndice brilhavam dois olhos vivíssimos, redondos, de coruja, como os de Minerva. Tão vivos ao fundo das órbitas cavas, que bem se percebia ali como deve brilhar o fundo na fisionomia da estrofe. **O grande Dr. Ícaro de Nascimento!** Vinha ao Ateneu exclusivamente para declamar uma poesia famosa, que havia algum tempo era o sucesso obrigatório das festas escolares do Rio: *O mestre*. Logo depois dos prêmios, teve a palavra.

Durante meia hora houve uma coisa estranha: uma convulsão angustiosa de barbas no espaço.

Crescente. Desapareceu o poeta, desapareceu o palanque, encheu-se o anfiteatro, foi-se o trono com a Alteza Regente, a longa mesa com Aristarco e o Exm.o do Império, enovelaram-se as arquibancadas, desapareceu tudo numa expansão incalculável de suíças, jubileu de queixos. Ninguém mais se via, nada mais, no caos tormentoso de pêlos, onde uma voz passava atrojada, carga tremenda de esquadrões pela noite espessa, calcando versos como patadas, esmagando, rompendo avante.

Até que tornamos a ver o nariz. Acalmaram pouco a pouco as barbas. Recolheram-se como uma inundação que se retira. Estava acabada a poesia. Ninguém percebeu palavra do berreiro, porém a impressão foi formidável” (p. 262-264, grifo em itálico do autor, grifos em negrito meus).

Embora, aparentemente, Sérgio estivesse, como os outros presentes, ansioso pela declamação do poeta convidado, nota-se a descrença do narrador/autor no poder de envolvimento/sedução da poesia parnasiana: durante a leitura do poeta Dr. Ícaro Nascimento há um tumulto que demonstra a desatenção das pessoas, que ao longo da leitura ficaram, provavelmente, enfadadas e não conseguiram mais se concentrar no texto declamado pelo poeta.

Tal sátira à poesia parnasiana da época, poesia obsesionada com o metro alexandrino e a cesura de rigor a parti-lo, equanimemente, em dois hemistíquios, ganha particular relevo se lembrarmos que, no próprio O Ateneu, há uma passagem de índole metalinguística onde, pela voz do Dr. Cláudio, um dos professores, presidente do grêmio literário do colégio, Pompéia formula a sua teoria materialista e darwinista da arte, da estesia como educação do instinto sexual, para deter-se no exame da eloquência ou arte literária, quando então sustenta que “dentro de alguns anos o metro convencional e postigo terá desaparecido das oficinas de literatura”, porque, “o estilo derrubou o verso” (PAES, 1985, p. 53).

## 7.12 O incêndio

No último capítulo do livro (capítulo 12) Sérgio descreve sua enfermidade e comenta acerca de seus delírios febris:

“[. . .] 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 *almanak*, valha a verdade, e que lhe fora entregue, sangrento escárnio! Pelo próprio noivo; [. . .]” (p. 268, grifo do autor).

Interessante passagem em que Sérgio comenta um “amor” de infância. Aos sete anos ele escreve versos (correspondentes a uma estrofe), parodiando algo que havia sido publicado em um almanaque (publicação periódica que traz informações sobre efemérides, textos curtos e curiosidades, hoje englobam assuntos gerais, mas na época eles tinham como principal característica as efemérides astronômicas, traziam informações sobre as fases da lua, os solstícios etc), destinados à menina. Curiosamente, “sangrento escárnio” ele comenta ao final da passagem, o mensageiro (provavelmente também seu amigo de infância) se tornou, mais tarde, noivo da jovem. A passagem é lembrada pelo Sérgio adulto, só assim seria possível notificar o noivado da menina.

De qualquer forma é importante notar que esta é a terceira passagem em que Sérgio comenta que elaborou algo “literário”, primeiro ele “fabricava documentos autobiográficos” (p. 77) depois o romance criado em parceria com Egbert e, agora, a confissão de que escreveu versos para uma menina.

Sobre os cuidados e o zelo de Ema, a esposa de Aristarco, Sérgio comenta que mesmo quando ela não está presente ao seu lado na enfermaria ele a “sente” quando ouve o som do piano tocado por ela:

“[. . .] efeitos comoventes da música de **Schopenhauer**; forma sem matéria, turba de espíritos aéreos” (p. 273, grifo meu).

Sérgio menciona, na passagem acima, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), já citado aqui em outras circunstâncias (em função de seus estudos sobre Representação). Schopenhauer era um pensador realista que tinha uma visão pessimista do amor e das pessoas. Entre seus estudos está o da concepção artística da música (na terceira parte do livro *O Mundo como Vontade e Representação*, publicado em 1819). Segundo Oliveira (2003, p. 85): “Como, para Schopenhauer, “viver é sofrer”, é necessário que exista uma via de suspensão da dor. O filósofo aponta a contemplação artística como sendo essa via.” Quintale Neto observa:

Além disso, é quando Sérgio está doente, - recebendo os cuidados de Ema, “a amável senhora” (anagrama de mãe, e a personagem que mais tem o carinho de Sérgio), e escutando a melodia que vem do piano, instrumento predileto da música romântica – que ele tem momentos de exaltação; e, neste momento, o tom do romance, sempre pessimista e negativista em relação à vida e aos seres humanos, é esquecido, e Sérgio aproxima-se do êxtase (QUINTALE NETO, 2007, p. 73).

Encaminhando-se para o fim d’*O Ateneu*, Sérgio de forma ambígua narra:

“E tudo acabou com um fim brusco de mau **romance**...” (p. 277, grifo meu)

A história que conta acaba de forma repentina com o incêndio do colégio, seu romance (o que propõe contar) também acabará assim, bruscamente. Entretanto, há um juízo, uma impressão acerca de certos textos: romances com o fim brusco, normalmente, são ruins, trata-se de um **mau** romance (acaba de forma incoerente, pouco criativa...) e não de um romance **mau** (no sentido de triste, trágico). Para Amaral (2005, p. 319) trata-se de uma “introdução retórica ao desfecho do romance, com uso de metalinguagem, anunciando a destruição do Ateneu.”

Sérgio descreve o comportamento de Aristarco diante do incêndio, a princípio mostrou-se desesperado (no início do incêndio), depois acalmou-se tentando demonstrar dignidade. Mesmo

diante da destruição de sua grande obra, Aristarco mantém-se calculista e dissimulado aos olhos de Sérgio, que arremata:

“Aristarco, que se desesperava a princípio, refletiu que o desespero não convinha à dignidade. Recebia com toda a calma as pessoas importantes que o procuravam, autoridades, amigos, esforçados em minorar-lhe a mágoa com o lenitivo profícuo dos oferecimentos. Afrontava a desgraça soberanamente, contemplando o aniquilamento de sua fortuna com a tranquilidade das grandes vítimas.

Aceitava o rigor da sorte.

**Et comme il voit em nous des âmes peu communes**

**Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes”** (p. 282, grifo meu).

A passagem acima significa: “E como vê em nós almas pouco comuns / Fora da ordem comum traça-nos os destinos.” (traduzido por Amaral na página 320 das notas d’*O Ateneu*). O trecho não é de Pompéia, foi retirado da obra *Horácio* de Pierre Corneille, autor já citado pelo narrador/autor anteriormente. As palavras são ditas por Horácio a Curiácio no início da terceira cena, quando ele tenta justificar o motivo que o leva a guerrear com seu cunhado (irmão de sua esposa) e noivo de sua irmã.

Ainda sobre Aristarco, o narrador conclui:

“[. . .] O Ateneu devastado! O seu trabalho perdido, a conquista inapreciável dos seus esforços!... Em paz!... Não era um homem aquilo; era um *de profundis*” (p. 284, grifo do autor).

Segundo Amaral, a expressão latina *de profundis* significa “‘das profundezas do abismo’; primeiras palavras de um salmo de penitência, que se recita no ofício dos mortos” (AMARAL, 2005, p. 320). A autora se refere ao Salmo 129: “Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor; [. . .].”

Por fim, a descrição da visão desoladora do colégio após o incêndio, que em muito lembra descrições de materiais encontrados anos depois dos grandes incêndios que marcaram a história, principalmente o da Biblioteca de Alexandria (cujo incêndio no templo de Serapis compreendeu a Biblioteca e o Museu).

“Lá estava; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, vísceras dispersas das lições

de anatomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamusco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados...” (p. 284).

Sérgio não fala em livros destruídos na passagem acima, não diretamente, embora na ilustração final d’*O Ateneu* apareça a imagem de Aristarco em meio a instrumentos de aula e livros destruídos.

Encerrando o romance, Sérgio reflete sobre o subtítulo que deu a obra, “crônica de saudades”, questiona se são saudades verdadeiramente, se não seriam recordações apenas, mas pondera que podem ser saudades levando em consideração “que o tempo é a ocasião passageira dos fatos”. Pompéia expõe sua crônica em um romance, nomeia seu romance como crônica, em praticamente todo texto temos uma impressão polissêmica. Por fim, sendo o tempo “o funeral para sempre das horas”, o narrador representa seu romance: uma crônica de saudades.

## 8 A FORMAÇÃO LITERÁRIA DE SÉRGIO/POMPÉIA

A imagem de Sérgio se tornou, nos estudos literários acerca d'*O Ateneu*, praticamente inseparável da figura de Raul Pompéia. Talvez porque Pompéia tenha, nesta obra, se consagrado, entretanto, por tudo que analisei anteriormente, creio que não foi Pompéia que deu vida a Sérgio contando sua própria história, mas que Sérgio deu vida a Pompéia, ele o representa. *O Ateneu* imortalizou Pompéia, não o contrário.

Pasta (1991) observa que para o leitor d'*O Ateneu* o sentido do texto não está dado, ofertado, ao contrário, está em cifras, enigmas, que apenas a atividade paciente de decifração pode conduzir ao sentido. Acredito que alguns desses enigmas foram desvendados, como, por exemplo, a composição do personagem Aristarco. No sétimo capítulo fiz um levantamento de todas as leituras e referências a textos e livros feitos por Sérgio: não há dúvida, levando em consideração o contexto e os comentários do personagem e as representações apresentadas, que tais obras foram lidas por Pompéia. Sendo assim, é possível construir, através de Sérgio, o leitor Pompéia.

As leituras feitas por Sérgio, na infância, memoradas e atravessadas de impressões pelo narrador (que escreve na vida adulta) eram, em sua maioria, religiosas, moralistas ou textos de aventura. É, em suma, possível notar que há uma espécie de evolução nas leituras do menino (no caso da obra *Os Lusíadas*, como vimos, provavelmente não foi uma leitura, feita na integralidade, por Pompéia no internato, mas que pela menção em *As joias da coroa*, novela de 1882, foi uma leitura feita pelo autor com idade inferior a 19 anos).

Sérgio, antes do ingresso no internato, só fazia leituras dos livros elementares escritos por Aristarco; após sua matrícula no Ateneu, logo no primeiro dia, ele encontra um folheto (provavelmente com literatura de cordel) que o escandaliza, vê-se, então, que o menino (então com onze anos) ainda não possui estrutura emocional para tal leitura e ilustrações. Com Sanches, além da leitura de *Os Lusíadas*, Sérgio fará leituras de disciplinas básicas, sua tarefa de leitura é decorar partes de texto de história, geografia etc. As leituras religiosas (salmos, cânticos, poesia cristã) e outras, carregadas de misticismo, influenciadas pelo colega Barreto, também ocupam o tempo do personagem. O primeiro contato com as obras de referência (dicionários e compêndios) se dá também neste contexto escolar de reconhecimento (das primeiras vivências no colégio). Mas é com seu ingresso no Grêmio Literário *Amor ao Saber* e a possibilidade de acesso à

biblioteca (fechado aos não sócios) que Sérgio começa a citar obras diversificadas, best-sellers da época, livros de aventura, romances morais (o menino ainda não tinha condições de julgar a qualidade literária de tais obras) entre outras, é a biblioteca que facilita a sua evolução de leitura. Egbert também se mostra um excelente companheiro de leituras, aliás, de boa qualidade literária: peças dramáticas de autores franceses, Robinson Crusoé, entre outras de mesmo teor.

As representações sociais de Sérgio vão se alterando conforme suas leituras e as suas vivências como interno. Sobre religião, por exemplo, ele chega a representações opostas num curto período de tempo, ocasionadas por suas leituras. Em princípio considera a religião a redenção, torna-se um frequentador assíduo da capela, reza muito e se apega a imagens cristãs como a da Santa Rosália. Afirma: “O catecismo começou a infundir-me o temor apavorado dos oráculos obscuros” (p. 18), demonstrando uma crença quase cega. O temor não era pré-existente, surgiu em função das leituras dos livros católicos e dos estudos de religião. O narrador acaba se aproximando de um dos colegas, Barreto, que segundo o próprio narrador era “um personagem duplo que representava, nas horas de recreio, a folgança em pessoa, e tinha momentos de meditação trevosa com esgares de terror e falava da morte, da outra vida, rezava muito, tinha figas de pau, bentinhos, medalhazinhas em cordões, que saltavam fora do seio ao brinqueado” (p. 32).

O narrador, que até então estava totalmente voltado aos interesses religiosos e sentia-se absorvido pela crença divina, após o contato com o colega de Ateneu, Barreto, e, através da leitura de livros que esse lhe apresentou, passa a ter representações sociais negativas do poder divino. O que para ele era “puro”, “santo”, “belo”, se torna “melancólico”, “incerto”, “insuportável”. Essas novas representações sociais o fazem rejeitar os estudos religiosos, evitar a capela e, quando obrigado a comparecer à missa, se distrair pensando em outros assuntos. Então, abandona a Santa Rosália, que até então tinha até um altar em seu armário, e passa a se deter em assuntos terrenos.

A diversificação literária trazida para a vida de Sérgio através do acervo da biblioteca do colégio o torna, provavelmente, mais crítico, capaz de representações diferenciadas que com certeza influenciaram a escolha de leituras no externato. Então podemos dizer que Sérgio evoluiu da leitura de textos elementares (como qualquer criança) a obras que demonstram a maturidade do leitor, representadas por leituras de Zola, Victor Hugo, Balzac, Dante, entre outros.

Conforme já discutido anteriormente, este passado que não passa da situação testemunhal se mostra nas referências literárias apresentadas pelo narrador, embora muitas das leituras citadas por ele tenham sido feitas na infância como interno do Ateneu, quase tudo é atravessado por impressões, representações que ecoam na memória do indivíduo adulto, ele revive o passado, descreve os acontecimentos demonstrando um “excesso de memória” como Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Algumas citações preenchem lacunas como quando o narrador, adulto, utiliza personagens de uma obra para representar colegas em uma situação de humilhação cujo constrangimento é indescritível se não pela forma como o narrador escolheu para representá-lo: Cândido e Tourinho eram como Francesca e Paolo no inferno. Dante vem em socorro do narrador que não encontra outra maneira de descrever o acontecido.

O narrador revive o passado, mas coloca suas impressões em cada passagem, ironiza, representa, desmascara (conforme Schwarz já analisara), demonstra um sofrimento que perdura. Mesmo os discursos do Dr. Cláudio não são transcritos simplesmente, o narrador se atravessa, compara, reescreve os discursos com suas impressões e eloquência que são próprias dele (narrador).

A seguir segue quadro ilustrativo das referências literárias feitas pelo personagem narrador em *O Ateneu* na ordem em que aparecem na obra (com exceção de Shakespeare e Júlio Verne que resolvi agrupar), junto aos títulos se encontram as páginas em que as obras e/ou autores são citados em *O Ateneu*:

AUTOR	TÍTULO	NACIONALIDADE DO AUTOR	PROCEDIMENTO DE CITAÇÃO
Vários	Bíblia (p. 43, 86, 95, 96, 105, 110, 120, 131, 162, 181, 213, 256)	Latim	Majoria das menções servem para representar percepções do narrador.
Charles Perrot	Cendrillon (p. 45)	Francês	Narrador referencia a obra para representar os meninos do Ateneu em apresentação pública numa das festas do colégio.
Juvenal	Sátira X (p. 49)	Greco-latina	Narrador referencia a obra para representar as aulas

			de Ginástica no Ateneu.
Honoré de Balzac	A mulher de trinta anos (p. 55)	Francês	Narrador referencia a obra para representar Ema.
Allonso de Villegas / Pedro Ribadaneira	Flos Sanctorum (p. 73)	Espanhol/Português	Narrador referencia a obra para representar determinado comportamento de Franco.
François de Salignac de La Mothe Fénelon	As aventuras de Telêmaco: filho de Ulisses (p. 83)	Francês	Narrador referencia a obra para representar, ironicamente, determinado comportamento de Sanches.
Padre Anchieta	História do Brasil (p. 84-85)	Português	Leitura de Sérgio no internato.
Tomás de Kempis / José Inácio Roquette	Imitação de Cristo (p. 85-86)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Luis de Camões	Os Lusíadas (p. 91, 149, 232)	Português	Leitura de Sérgio no internato.
Abreu	Compêndio de Abreu (p. 95)	Português	Leitura de Sérgio no internato.
José Joaquim Rodrigues Bastos (Conselheiro Bastos)	Os dois artistas ou Albano e Virgínia (p. 102)	Português	Narrador referencia a obra para representar o colega Ribas.
Theóphile Gautier	Sem referência a título (p. 108)	Francês	O narrador referencia a poesia do autor para representar o manto que vestia Aristarco.
Manuel Bernardes (Padre)	Nova Floresta (p. 124)	Português	Leitura de Sérgio no internato.
Alexandre Herculano	A Harpa do Crente (p. 145)	Português	O narrador referencia a obra para representar os textos que Barreto escrevia para um periódico do internato.
José de Alencar	O Guarani (p. 145)	Brasileiro	O narrador

			referencia a obra para representar um romance de rodapé assinado por um tal <i>Aimbiré</i> no periódico do colégio.
Plutarco	Sem referência a título (p. 193)	Greco-latino	O autor seria tema de um debate no Grêmio Literário Amor ao Saber.
Cícero	Sem referência a título (p. 145-147)	Greco-latino	O narrador referencia o autor com o interesse de representar, ironicamente, Nearco.
Júlio Verne	A volta ao mundo em oitenta dias (p. 148)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Júlio Verne	Vinte mil léguas submarinas (p. 148, 149)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Júlio Verne	As viagens e aventuras do Capitão Hatteras (p. 149)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Júlio Verne	Os filhos do Capitão Grant. v. 3 (p. 148)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Júlio Verne	Viagem ao centro da terra (p. 149)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Júlio Verne	Cinco semanas em balão (p. 148, 149)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Christoph Von Schmid	Contos de Schmid (p. 149)	Alemão	Leitura de Sérgio no internato.
Pedro Blanchard	Tesouro de meninos (p. 149)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Laurent Pierre de Jussieu	Simão de Nântua ou O Mercador de Feiras (p. 149)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Jonathan Swift	As viagens de Gulliver (p. 149)	Irlandês	Leitura de Sérgio no internato.
Blaise Pascal	Sem referência a título (p. 149)	Francês	O narrador referencia o autor ao representar o

			personagem Gulliver de Swift como uma espécie de “Pascal de mamadeira”.
Rudolf Erich Raspe	As aventuras do Barão de Munchausen (p. 149)	Alemão	Leitura de Sérgio no internato.
Giulio Cesare Croce	As aventuras de Bertoldo (p. 149)	Italiano	Leitura de Sérgio no internato.
Shakespeare	O Rei Lear (p. 149)	Inglês	O narrador referencia a obra para representar a “odiosidade das sucessões” assim como no “Testamento do Galo”
Shakespeare	Hamlet (p. 154)	Inglês	O narrador referencia tragédia, utilizando a imagem de um crânio o que, leva a crer, seja uma alusão a Hamlet.
Gregório de Matos	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.
Antônio José	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.
Santa Rita Durão	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.
Sousa Caldas	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.
Francisco de São Carlos (Frei)	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.
Gonçalves de Magalhães	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.
Gonçalves Dias	Sem referência a título (p. 153)	Brasileiro	Discurso do Dr. Cláudio sobre Literatura Brasileira.

Victor Hugo	Os Miseráveis (p. 155)	Francês	O narrador referencia a obra do autor que teria tornado épica a palavra <i>merde!</i> representando o que um Senador disse ao advogado Zé Lobo.
Emile Zola	A Taberna (p. 155)	Francês	O narrador referencia a obra do autor que teria tornado clássica a palavra <i>merde!</i> representando o que um Senador disse ao advogado Zé Lobo.
Miguel Ângelo	Sem referência a título (p. 165)	Italiano	Discurso do Dr. Cláudio em que ele demonstra (e o narrador também) seu repúdio a forma em detrimento ao conteúdo.
Goethe	Fausto (p. 183)	Alemão	O narrador referencia o diabo Mefistófeles para representar os olhos de Melica.
Homero	Sem referência a título (p. 174)	Greco-latino	O narrador cita Homero para representar as imagens dos deuses em selos que eram “negociados” no internato.
Epicuro	Sem referência a título (p. 183)	Greco-latino	O narrador referencia o autor para representar o comportamento interesseiro de Rômulo.
François Rabelais	Pantagruel (p. 200)	Francês	O narrador referencia o autor para representar a quantidade de comida

			“rabelaisiana” levada ao passeio no Jardim Botânico.
Dante Alighieri	A Divina Comédia (p. 212, 246)	Italiano	O narrador referencia os personagens Francesca e Paolo para representar Cândido e Tourinho. A obra também é citada em função de um discurso do Dr. Cláudio.
Giacomo Leopardi	Sem referência a título (p. 246)	Italiano	Discurso do Dr. Cláudio.
Daniel Defoe	Robinson Crusoe (p. 220)	Inglês	Leitura de Sérgio no internato.
Bernardin de Saint- Pierre	Paulo e Virgínia (p. 220)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Jacques Delille	Sem referência a título (p. 223)	Francês	O nome do professor de Francês é igual ao do poeta.
Chateaubriand	Sem referência a título (p. 224-225)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Pierre Corneille	Cina ou a Clemência de Augusto (p. 224- 225) – Poliúto (p. 224-225) – Horácio (p. 224-225) – Cid (p. 224-225)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Jean Racine	Atalia (p. 224-225) – Britânico (p. 224- 225)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Molière	Misanthropo (p. 224- 225) – Tartufo (p. 224-225)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Alexandre Dumas (pai)	Sem referência a título (p. 236)	Francês	Leitura de Sérgio no internato.
Platão	A República (p. 248-249)	Greco-latino	Discurso do Dr. Cláudio. Representação da seleção dos melhores pela escola.
Schopenhauer	Sem referência a	Alemão	O narrador

	título (p. 273)		referencia o autor quando se refere à música que Ema toca no piano.
--	-----------------	--	---

Ao todo Sérgio faz quatorze menções à bíblia, dez do antigo testamento e quatro do novo testamento. Algumas menções são de leituras do menino, mas a maioria é utilizada para representar percepções do narrador.

Os contos de fadas são mencionados duas vezes pelo Sérgio adulto, são utilizados para representar os meninos do Ateneu (Cendrillon malfeito da burguesia) e os contos de maravilha (em contraposição a sombra do livro de notas). A menção a essas obras também ajudam Sérgio a representar o irrepresentável.

Seis escritores Greco-latinos são citados por Sérgio (adulto), Homero, Juvenal (a teoria do mens sana in corpore sano), Cícero (como artifício utilizado pelo narrador para ridicularizar Nearco), Platão (*A República*), Plutarco e Epicuro. Pompéia era um excelente leitor de latim (a bíblia que utilizava e na qual há várias anotações suas estava escrita em latim, também suas anotações pessoais estão em latim). Todos os autores citados, conforme o quadro, foram utilizados para representar algo: ideologia (Juvenal “mente sã em um corpo são), comportamento (Nearco/Cícero e Rômulo “filosofava por Epicuro”) imagem (o rosto, em um selo, de um dos deuses citados na obra de Homero), Platão e seu *A República* foi utilizado para representar, no discurso do Dr. Cláudio, o colégio (e a seleção dos melhores). E o “sábio” Plutarco seria um dos temas de um debate no Grêmio Literário Amor ao Saber.

Quatro escritores italianos são citados pelo narrador: Dante, cujos personagens de *A Divina Comédia* (Francesca e Paolo) são utilizados para representar Cândido e Tourinho. A propósito, a obra de Dante também servirá para Sérgio descrever um discurso do Dr. Cláudio (o tronco que sangra em Dante). O narrador também cita a obra infantil *Aventuras de Bertoldo* lida por ele no internato e cuja autoria é de Giulio Cesare Croce. O pintor e poeta Miguel Ângelo também figura entre os citados em um dos discursos do Dr. Cláudio transcritos por Sérgio, assim como Giacomo Leopardi, cujo nome não é citado diretamente, mas há a menção em um dos discursos do professor acerca da “giesta” que leva a crer que é uma referência ao poema *La Ginestra* de Leopardi.

Dezenove franceses são citados por Sérgio; desses, dez autores foram lidos no internato pelo Sérgio criança (sendo que de Júlio Verne e dos escritores de dramaturgia foram vários livros). Todos os outros citados pelo narrador serviram para representar algo sobre o contexto que era descrito, exemplos: Ema (Balzaquiana), Sanches (a Minerva de Fénelon), a roupa de Aristarco (brisas trançadas de Gautier), a ofensa do senador contra Zé Lobo (merde! em Zola e Victor Hugo) e o professor de Francês do Ateneu, professor Delille (mesmo nome do poeta Jacques Delille).

Três escritores de língua inglesa figuram em *O Ateneu*: Shakespeare, Defoe e Swift. Swift foi lido por Sérgio criança (um dos livros de aventura, mas com representações metafóricas críticas à sociedade inglesa o que ecoará na memória de Sérgio adulto). A obra *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe também lida na infância e *O Rei Lear* de Shakespeare utilizado para descrever o horror das sucessões e relacionado, no texto, com *O Testamento do Galo* (conjunto de quadras que antecedem o jogo do galo de tradição portuguesa).

Quatro autores e obras de literatura alemã são citadas pelo narrador, *As aventuras do Barão de Munchausen* e *Contos de Schmid* ambas lidas por Sérgio no internato. Os “olhos mefistofélicos de Melica” que provavelmente é uma relação com a obra Fausto (de Goethe) conforme já comentado no capítulo 7 e Schopenhauer representando a música tocada por Ema.

Interessante que dos sete autores portugueses citados a maioria escrevia textos sobre religiosidade e moral, quatro deles. Entre os demais figuram Luis de Camões e o Padre Anchieta (cuja obra referenciada trata da História do Brasil), além de um “Abreu” que teria escrito um suposto Compêndio de Abreu (obra que não encontramos maiores informações).

Oito escritores brasileiros são citados, todos pelo narrador, Sérgio criança não leu obras de autores brasileiros. A maioria deles, sete, foi mencionada em um discurso do Dr. Cláudio sobre, justamente, literatura brasileira. O único citado diretamente pelo narrador é José de Alencar e seu *O Guarani*, ele menciona autor e obra para representar um texto “similar” publicado no periódico do colégio. Todos os brasileiros citados são autores do romantismo. Embora critique a poesia parnasiana Pompéia não cita nenhum poeta parnasiano (seus contemporâneos), o único citado “Ítalo do Nascimento” não existe realmente, é utilizado para representar, de forma irônica todos os parnasianos.

A palavra poema foi utilizada de forma pejorativa: o narrador utiliza a palavra para representar o engodo, o artifício sentimental, a hipocrisia. A palavra (poema, poesia ou versos)

foi mencionada sete vezes todas como representação de falsidade, ilusão, engodo, e duas vezes associadas, também, à ironia.

As máximas, aforismos e epigramas, também são vistos com descrédito pelo narrador. As máximas espalhadas pelo colégio assemelham-se com suas leituras da infância, trazem preceitos morais, o menino vai percebendo aos poucos “o veneno” das máximas e aforismos, mas é na vida adulta que ele tratará com ironia tais “recomendações” de bem viver e de conduta.

O narrador também demonstra as suas representações sociais acerca da biblioteca e do bibliotecário, embora de forma rudimentar e secundária, quase como pano de fundo para contar a sua história de amizade e conflito com Bento Alves, o bibliotecário. A biblioteca descrita por Sérgio não faz parte da escola como a concebemos normalmente, ela é responsabilidade do Grêmio Literário Amor ao Saber (uma espécie de clube de leitura e debates que funciona nos espaços do internato), e o bibliotecário não é um professor ou profissional formado para tal (só existia um curso de Biblioteconomia no exterior na época, no Brasil o primeiro foi fundado na Biblioteca Nacional em 1911), mas um aluno – Bento Alves – que, segundo o narrador, havia sido eleito por voto unânime na agremiação.

Ainda sobre os livros (como suporte de leitura) as ilustrações presentes em *O Ateneu*, feitas pelo próprio Raul Pompéia, também são indiciais das representações dos livros para o personagem/narrador e a relação que o narrador percebia entre outros personagens e os livros.

As ilustrações reafirmam representações que constam no texto *d'O Ateneu*: Aristarco só utiliza os livros como ornamento, seu interesse é pelo Livro Financeiro do colégio e o Livro de Notas (para expor os alunos e constrangê-los), os demais livros servem como ornamento (na sua sala), para presente aos vencedores da ginástica ou para ostentar poder. A ilustração da máxima pendurada na parede serve para reafirmar a importância que era dada a esse tipo de preceito moral no colégio (elas estavam espalhadas por toda parte) e serão mencionadas (de forma irônica e pejorativa) diversas vezes por Sérgio. Na ilustração que representa Sérgio e Egbert lendo é possível reafirmar o uso da leitura ou do livro como instrumento de afeto e/ou sedução (Sérgio compartilhará livros com Sanches, Bento Alves e Egbert). Já Franco não gostava de livros, a ilustração que o representa de castigo na cafua sentado em uma posição de reflexão, com livros por perto simboliza, ao extremo, o seu martírio, lembrando que segundo o narrador *d'O Ateneu*: “Franco era silencioso, como arreçado de todos [. . .]. Os livros, causa primeira de seus desgostos, faziam-lhe horror” (p. 112).

Já as imagens onde constam exclusivamente livros, todas, comunicam “movimento” dando a impressão de uso das obras por Sérgio (e outros colegas), aparentemente o ilustrador tentou demonstrar a “vida” que emanava das histórias de aventura de Verne, Swift etc.

Por fim a ilustração que representa o incêndio no colégio e todos os símbolos do ensino escolar, entre eles os livros: caídos, espalhados e chamuscados.

Se é verdade, conforme afirmou Paes (1985), que há descompasso entre o texto e as ilustrações apresentadas ao longo do livro (segundo o próprio Paes, propositalmente), também é verdade que no conjunto da obra as representações do texto e das ilustrações, ao menos no que se refere a livros e leitura (nosso objeto de análise) comunicam-se muito bem, a sintonia é perfeita, conforme demonstramos acima.

Antes de finalizarmos este capítulo, é importante que se faça duas observações, uma delas diz respeito a uma referência feita por Leyla Perrone-Moisés (1988) acerca do uso de Baudelaire por Pompéia na feitura d’*O Ateneu*, embora saibamos, através de outros textos, principalmente das *Canções sem Metro*, que Pompéia era leitor de Baudelaire (há três epígrafes com trechos de poema de Baudelaire na obra citada) em *O Ateneu* não há nenhuma menção direta ao autor ou a qualquer de seus textos, o que há é o uso da palavra “esplim” em um contexto em que a palavra é válida (na composição da frase) sem qualquer relação com Baudelaire. O que talvez tenha levado a estudiosa Perrone-Moisés a acreditar ser uma relação com o autor francês se dá em função de um dos títulos da obra de Baudelaire ser *O Esplim de Paris*.

A outra observação diz respeito à atribuição do nome Ema para a esposa de Aristarco: é lugar comum entre os críticos afirmarem que Pompéia utilizou a denominação Ema porque as letras que compõem a palavra seriam um anagrama de mãe, também seria uma espécie de reverência a Flaubert e sua obra mais importante *Madame Bovary*, cuja personagem principal também é Ema (Ema Bovary). Ora, é possível sim que Pompéia tenha feito tais relações, no entanto, o que nenhum dos estudiosos cujos trabalhos pesquisei percebeu (ou tomou conhecimento) é que Pompéia já havia utilizado para outra de suas personagens o nome Ema, trata-se de um conto de 1886 publicado na *Gazeta da Tarde* cujo título é “Olhos”: é a história de um homem que cuida da neta (Ema). Esta morre aos dezesseis anos: a menina era feia e morreu sorrindo porque, sendo feia, teria uma vida difícil, o avô argumenta que embora feia a menina tinha “uma magia celeste que lhe morava nos olhos” (POMPÉIA, 1981, p.177). Levando em consideração que Pompéia já havia utilizado o nome Ema para uma personagem do sexo

feminino que em nada lembra a esposa de Aristarco e não preocupado (no caso do conto) com o anagrama de mãe ou, ainda, uma semelhança com Madame Bovary, talvez o nome fosse só um entre outros sem uma referência especial, sendo assim, por não haver evidência desta origem representacional da leitura de Madame Bovary optei por não incluir Flaubert entre as referências de Sérgio.

Podemos dizer, por fim, que há um processo cíclico no trabalho de representação do personagem/narrador/autor d'*O Ateneu*, ou seja, menções literárias (a livros, autores, gêneros etc) são utilizadas por ele para representar situações, contextos, sensações, mas também demonstram como ele representa tais livros, autores, gêneros literários, há reciprocidade representacional. Se Rabelais vem “em socorro” do narrador para representar a quantidade de comida levada para o piquenique, a representação que o narrador tem de Rabelais, o que ficou para ele de sua leitura de Pantagruel, é justamente a figura do “comilão”, é isto que se fixou em sua mente.

Em todas as referências literárias feitas pelo narrador (Sérgio adulto) podemos notar esta característica no procedimento de citação, já no caso das leituras feitas na infância o que há é uma lembrança, um eco que perdura e que é resgatado pela memória do adulto, que comentará sobre tais textos: “mimosa entrevista”, “leituras delicadas”, “livro cruel” (a história se confunde com o suporte do texto) etc.

O narrador demonstra que foi um excelente leitor, que além de representar as obras lidas (rememorá-las, refletir acerca delas), também soube usá-las a seu favor, como complemento de suas frases, composição de suas ideias e as utilizando para descrever o indescritível: “Era um manto transparente, da natureza daquele tecido leve de brisas trançadas de Gautier [. . .]” (p. 108).

## 9 CONCLUSÃO

A época da escritura d'*O Ateneu* foi de rupturas sociais e políticas que envolveram, entre outros acontecimentos, o fim da escravatura e a proclamação da República. Raul Pompéia, idealista, jacobino e florianista convicto esteve presente como militante político nesses movimentos sociais revolucionários, militância que contaminou, em certa medida, boa parte de seus textos literários: suas crônicas, contos, novelas e romance estão impregnados dos excessos sectários que compunham sua personalidade.

Considerando o que foi exposto acima, talvez por isso tantas vezes o autor tenha sido confundido com seu principal personagem: Sérgio. Como já havia sido observado por Schwarz (1981), o fato de muitos críticos ficarem presos ao biografismo presente na obra limitou as análises d'*O Ateneu*. É verdade que existe uma relação estreita entre autor e personagem: as leituras de Sérgio, por exemplo, foram as feitas por Pompéia, por outro lado, o autor criou uma intrincada obra de ficção, onde absolutamente nada está fora do lugar, tudo tem uma razão de ser, do nome do diretor à morte de um colega, tudo cuidadosamente planejado, com motivos para estarem onde estão. Preferi, na análise que fiz acerca d'*O Ateneu*, seguir o ensinamento de Lúcia Miguel-Pereira: “[. . .] é no próprio texto que devem ser buscadas as interpretações” (1958, p. 110).

A impressão que *O Ateneu* causa em diferentes estudiosos é variável, mas sempre, mesmo a análise mais superficial, vai chamar a atenção para o exagero linguístico presente na obra, o abuso dos superlativos, o uso da caricatura na construção dos personagens e a dificuldade de classificação do romance; já um estudo mais denso, como o de Pasta Jr., chama a atenção para o excesso que confunde: nitidez que causa ofuscamento. As inúmeras conexões possíveis, a sensação de que algo está por trás do que está escrito, as sugestões, o duplo sentido, são questões que inquietam um leitor crítico d'*O Ateneu*.

O autor Pompéia utilizou seu conhecimento mitológico, artístico e histórico para criar uma obra que, além de todas as características já citadas, ainda possui forte teor testemunhal. Independente da biografia do autor, o seu narrador é uma testemunha, ele foi criado para tal, ainda que toda a criação fosse ficcional e que o autor jamais tivesse passado por um internato, seu personagem representa as vítimas e os resistentes de um sistema autoritário, por isso ele denuncia (conforme observado por Bosi) e desmascara (segundo Schwarz) esse sistema tempos depois.

A análise de Bosi (em estudo citado no capítulo 3) foi interessante na medida em que o crítico enumerou, na sequência dos eventos narrados, o processo de vitimização de Sérgio (personagem), o equívoco da análise, parece-me, está em uma confusa forma de perceber narrador e autor, tomando como verdades o texto narrado, sem levar em consideração o trabalho de lapidação a que o autor sujeitou seu personagem e narrador. Bosi ignora (no estudo) que o autor poderia, previamente, planejar que seu personagem ordenaria suas lembranças difusas conforme suas tendências e exporia os fatos segundo seus interesses.

Schwarz foi mais objetivo que Bosi e, embora não tenha trazido soluções definitivas para pensar *O Ateneu*, percebeu um traço fundamental da obra: o relato na ordem perfeita, com critério realista na seleção dos episódios (1960). Esta “ordem perfeita” que Schwarz menciona coincide com o excesso de memória da testemunha: os traumatizados lembram-se de tudo (SELIGMANN-SILVA, 2009).

Ainda é possível rememorar que os escritores da “Liga Suicida” (expressão cunhada pelo professor Homero Araújo) composta por Raul Pompéia, Aluísio Azevedo, Lima Barreto e Euclides da Cunha tinham perfis literários semelhantes (que culminaram em destinos trágicos), não podemos ignorar que estando à frente de seu tempo já dominassem certas técnicas e tivessem um intercâmbio intelectual que lhes permitisse a criação de personagens complexos e bem planejados. Importante lembrar que Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, também evidenciará o teor testemunhal.

Em *O Ateneu* o autor lança mão de todos os recursos possíveis na tentativa de representar o irrepresentável: referências literárias, representações zoomórficas, ilustrações de próprio punho, inúmeras comparações, hipérboles, metáforas etc. Não é fácil descrever alguns momentos importantes, a memória falha ou excede, as palavras que vêm à mente nem sempre são as mais apropriadas, dizer o indizível com o repertório linguístico que se tem é pouco para um autor exigente. Pompéia, ciente disto, abusa dos superlativos, faz uso da paródia e da caricatura. Seu narrador é um mestre da representação, seu narrador mesmo é representação: Sérgio é Pompéia, mas não o é verdadeiramente.

E é através do testemunho que Sérgio vai tecendo sua história, percepções e leituras daquele e naquele tempo. O autor constrói uma narrativa cujo personagem/narrador/memorialista refaz seu caminho de colegial e leitor. No levantamento apresentado nos capítulos 7 e 8 podemos perceber a evolução nas leituras efetuadas pelo personagem.

Como já comentado anteriormente, tendo como base estudos de Lajolo, Zilbermann e Tambara, Sérgio é representativo enquanto leitor do fim do século XIX. O narrador demonstra o caminho seguido pelos filhos da elite na aquisição do conhecimento.

As representações das leituras de Sérgio criança demonstram o viés moralista e tendencioso dos textos aos quais o menino tinha acesso na primeira infância, essas representações tornam-se outras quando o personagem/narrador passa a frequentar a biblioteca: textos de aventura, comédias e dramas proporcionaram outras formas de percepção da realidade forçando o amadurecimento intelectual do leitor. Este caminho o levará às leituras e livros da vida adulta em que refere: Balzac, Gautier, Victor Hugo, Zola, entre outros.

Não se pode ignorar a influência dos livros na vida de Pompéia, seja como leitor, seja como autor e, até, gestor. Pompéia se tornou o mais poderoso bibliotecário do país em 1894, por um ano comandou a maior e mais completa biblioteca brasileira, teve ao alcance das mãos os livros da biblioteca do rei Dom João com o acervo trazido de Portugal praticamente completo (pouca coisa retornou ao país de origem). Consta, nos arquivos da Fundação Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.br/200anos/raulPompéia.html>) que Raul Pompéia conhecia, inclusive, o procedimento arquivístico da biblioteca.

Um de seus contos, *A batalha dos livros*, conta a história de um sábio, Aristóteles de Souza (o nome Aristóteles não é por acaso) que embora conhecedor de diversos assuntos e respeitado como sábio não se conformava por não conseguir resolver “o problema” da classificação do conhecimento, passava dias trancado em sua biblioteca tentando desvendar tal enigma até que, por fim, enlouquece.

A angústia de Aristóteles de Souza é não conseguir continuar a empreitada de seu homônimo, Aristóteles, que foi o primeiro a classificar o conhecimento. Em 1876 Melvil Dewey lança a CDD (Classificação Decimal de Dewey) que partia das divisões básicas de Aristóteles e classificava o conhecimento em dez grandes áreas subdivididas hierarquicamente (dos assuntos mais amplos para os mais específicos). O conto de Pompéia data de 1889, época em que a CDD começava a ser difundida pelo mundo biblioteconômico.

As referências a leituras em *O Ateneu* têm duas funções, para Sérgio criança é o simples descrever de suas aventuras, de sua fuga da realidade do internato, para o Sérgio adulto as referências têm a função de caracterizar outros personagens, representar situações, de dizer o indizível.

O narrador/autor tinha uma espécie de “biblioteca na cabeça” recorrendo a ela sempre que precisava representar algo. Um exemplo, extraído do texto, é a discussão entre um senador e um advogado monarquista – para não escrever a desagradável palavra que o senador pronunciara (a palavra “merda”) – o narrador recorreu a obras de autores que utilizaram a mesma palavra em seus livros: “até que impaciente, pôs remate à polêmica com as **cinco letras** da energia popular que Waterloo fez heróicas, **Victor Hugo fez épicas e Zola fez clássicas**”. (p. 155, grifos meus).

O processo utilizado pelo autor, de recorrer a referências literárias que expressassem o que não era possível com o vocabulário corrente, seria, nos dizeres de Emília Amaral (2005), uma “ação digressiva”, ou seja: a narrativa que remete ao passado é atravessada por comentários e reflexões sobre o vivido. São inúmeros os exemplos em que Sérgio recorre a livros (títulos, personagens, frases e expressões) para completar raciocínios, descrever comportamentos, sensações, características etc.

Acredito ter evidenciado, no capítulo 7, que o leitor Sérgio representa o leitor Raul Pompéia que, por sua vez, representa os leitores intelectualizados do fim do século XIX, entretanto, penso ser necessário chamar a atenção para a obra completa de Raul Pompéia que inclui seus contos, crônicas, ensaios políticos, novelas e poemas em prosa ainda pouco explorados pelos estudos acadêmicos e que aqui serviram, apenas, de apoio. Quanto aos contos (e crônicas, embora não tão profundamente) o professor Marciano Lopes e Silva empreendeu os primeiros esforços de análise no estudo *O mal de D. Quixote – Romantismo e filosofia da história* na obra de Raul Pompéia, entretanto outras iniciativas fazem-se necessárias tendo em vista os diferentes aspectos e pontos de vista a serem explorados.

Esta tese, portanto, poderá ser o início de um trabalho maior, de uma pesquisa exaustiva sobre um autor que se tornou célebre em função de uma única obra, mas que possui inúmeros textos que merecem leituras atentas e que podem desencadear trabalhos acadêmicos relevantes para a compreensão do fazer literário de um dos mais complexos escritores da língua portuguesa.

## REFERÊNCIAS

AILLAUD, J. P.; GUILLARD, E. C. Advertencia dos editores. In: JUSSIEU, Laurent de. **História de Simão de Nantua ou O Mercador de Feiras**. Paris: Livraria de Vva J. P. Aillaud, Guillard E Ca., 1867.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Rio de Janeiro: Editora Fase Ltda, 19--.

ALMEIDA, Marlon de. **Imagens femininas na Literatura de Cordel**. 1996. 157 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

ALMEIDA, Teresa de. Retórica do alimento. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 107-122.

AMARAL, Emília. Apresentação: em meio a esse dilema entre repulsa instintiva e o envolvimento... In: POMPÉIA, R. **O Ateneu**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 4.ed. São Paulo: Martins, 1972.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1978.

ARAÚJO, Homero Vizeu. Modernos e enfurecidos: O Cortiço, O Ateneu, Os Sertões e Triste fim de Policarpo Quaresma. In: \_\_\_\_\_. **Machado de Assis e arredores: Quincas Borba, Moby Dick e outras ideias fixas: ensaios**. Porto Alegre: Movimento, 2011.

ARAÚJO, Regina Lúcia de. **Raul Pompéia: Jornalismo e prosa poética**. 2006. 216 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ARELLANO, Isabel Pérez. Aportes científicos do mundo clássico. **Revista Esfinge**, edição 24, 2009. Disponível em: <http://revistaesfinge.wordpress.com/edicao-24/>. Acesso em: 07 de outubro de 2013.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AURÉLIO. Dicionário on-line Aurélio. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Ateneu.html>. Acesso em: 17 de agosto de 2013.

BALZAC, Honoré de. **A mulher de trinta anos**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

BARBOZA, Jair. **Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997.

BARRETO, Luís Antônio. **Flos Sanctorum**: (sujeição e obras – I). Disponível em: <http://www.infonet.com.br/luisantoniobarreto/ler.asp?id=41760&titulo=Luis Antonio Barreto>. Acesso em: 16 de julho de 2012.

BARROS, Stella Teixeira de. Além de inútil, imoral. In: PERRONE-MOISÉS, L. **O Ateneu**: retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 243-254.

BASTOS, José Joaquim Rodrigues. **Os dois artistas, ou, Albano e Virgínia**. 3. ed. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1857.

BENELLI, Sílvio José. O internato escolar “O Ateneu”: produção de subjetividade na instituição total. Psicologia USP, v. 14, n. 3, 2003, p. 133-170.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. V.1. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.114-119.

BOSI, Alfredo. O Ateneu, opacidade e destruição. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno**: ensaios críticos literários e ideológicos. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2003. p. 51-86.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, Ruth Silviano; OLIVEIRA, José Marcos Resende. **Machado de Assis leitor**: uma viagem à roda de livros. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

BRITO, Tarsilla Couto de. As aventuras de Telêmaco para além da alegoria. Philia&Filia, v. 3, n. 1, jan./jun. 2012, p. 116-131.

BROCA, Brito. **Raul Pompéia**. São Paulo: Melhoramentos, 1960.

\_\_\_\_\_. **A vida literária no Brasil**: 1900. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CABRAL, António. **Jogos populares portugueses**: de jovens e adultos. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1985.

CALMON, Pedro. Aspectos históricos. In: CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército. 1980.

CAMPOS, Daniel Correa Felix de. Nos domínios de Eros, Ânteros e Tântatos, *O Ateneu* de Raul Pompéia e *Querelle de Breust* de Jean Genet. Anuário de Literatura, 10, 2002, p. 109-134.

CAMPOS, Kleber Garcia. **O Ateneu de Charles Dickens**: sociedade e educação em duas obras literárias do século XIX. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. Ciência e Cultura, São Paulo, v. 24, n. 9, set. 1972, p. 77-92.

CANFORA, Luciano. **Livro e liberdade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

CAPAZ, Camil. **Raul Pompéia**: biografia. São Paulo: Gryphus, 2001.

CAPUCHINHOS. **Salmos**. Disponível em: <http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title=Salmos>. Acesso em: 02 de outubro de 2012.

CARNEIRO, Rui. Adolescer agrilhado? Visões do internato n’*O Ateneu* de Raul Pompéia e nas *Memórias* de Pedro Nava. Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas, Porto, II série, v. XXI, 2004, p. 351-370.

CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

\_\_\_\_\_. A “nova” história cultural existe? In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **História e Linguagens: texto, imagem e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **El mundo como representación**: estúdios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa, 1996.

\_\_\_\_\_. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. 2. ed. Brasília, DF: UNB, 1998.

\_\_\_\_\_. Do livro à leitura. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHAVES, Flávio Loureiro. O “Traidor” Raul Pompéia. In: \_\_\_\_\_. **O brinquedo absurdo**. São Paulo: Polis, 1978. p. 51-76.

CORDEIRO, Renato Valois. O conceito kantiano de máxima e a solução da antinomia da faculdade de julgar teleológica na terceira crítica. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 30, n. 2, 2007, p. 135-149.

CORRÊA, Maria de Nazaré Fonseca. Literatura, História e Memória: uma leitura benjaminiana da poesia de Mario Benedetti. **Revista Intercambio dos Congressos de Humanidades**, Brasília, DF, out. 2009. Disponível em: <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/283/239.pdf>. Acesso em: 18 de junho de 2013.

CORREA, Rubens Arantes. **Raul Pompéia**. São Paulo: Ícone, 2010.

CURVELO, Mário. **Raul Pompéia**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

DEIFELT, Wanda. Da cruz à árvore da vida: epistemologia, violência e sexualidade. In: NEUFELDT, Elaine; BERGESCH, Karen; PARLOW, Mara. **Epistemologia, violência, sexualidade**. São Leopoldo: Sinodal, 2008.

DURKHEIM, Émile. Representações individuais e representações coletivas. In: \_\_\_\_\_. **Filosofia e sociologia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975. p.153-175.

FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. Livros e sociedade: a formação dos leitores no século XIX. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.proped.pro.br/index.php/revistateias/issue/view/6>. Acesso em: 29 de julho de 2013.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRANÇA, Vera Regina Veiga. Representações, mediações e práticas comunicativas. In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2004.

GALÉRY, Eunice Dutra. Retórica da guerra. In: PERRONE-MOISÉS, L. **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 93-106.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira; BATISTA, Antônio Augusto G. A leitura na escola primária brasileira: alguns elementos históricos. **Ensaaios**. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaaios/>. Acesso em: 29 de julho de 2013.

GHETTI, Paola. O que é isto A Literatura? Sobre o espaço de abertura ética na representação e narrativas do trauma. **Estação Literária**, v. 5, 2010. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL5Art19.pdf>. Acesso em: 27 de março de 2012.

GOMES, Mônica dos Santos. **Germinal e o Naturalismo no Brasil: Relações entre tradução e formação do sistema literário em país periférico**. Disponível em: [http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/public/papers/2\\_2010/artigo\\_2\\_2010\\_monica\\_dos\\_santos\\_gomes.pdf](http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/public/papers/2_2010/artigo_2_2010_monica_dos_santos_gomes.pdf) . Acesso em: 04 de fevereiro de 2013.

GOMIDE, Bruno. Clóvis Bevilacqua e o romance russo: entre naturalismo superior e emancipação literária. **Revista Inventário**, 4. ed., jul/2005. Disponível em: <http://www.inventario.ufba.br/04/04bgomide.htm#citar>. Acesso em: 09 de outubro de 2012.

GONÇALVES FILHO, Carlos Antônio Pereira. Livrinhos que eram verdadeiros tesouros: leituras para crianças no Brasil Imperial. **Revista HISTEDBR On-line**, Campinas, n. 42, p. 200-216, jun/2011. Disponível em: [http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/42/art13\\_42.pdf](http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/42/art13_42.pdf) . Acesso em: 15 de janeiro de 2013.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

INFOPÉDIA. **Beócia**. Porto: Porto Editora, 2003. Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$beocia](http://www.infopedia.pt/$beocia). Acesso em: 27 de dezembro de 2012.

IVO, Ledo. **O universo poético de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

JUSSIEU, Laurent de. **História de Simão de Nantua ou O Mercador de Feiras**. Paris: Livraria de Vva J. P. Aillaud, Guillard E Ca., 1867.

JUVENAL. Sátira X. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mens\\_sana\\_in\\_corpore\\_sano](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mens_sana_in_corpore_sano). Acesso em: 11 de julho de 2013.

LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LIMA, Luís Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOPES, Cláudia. Quem foi Swift? In: SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. São Paulo: Scipione, 1998.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. O Ateneu: representações da memória e do homoerotismo. *Revista Litteris*, n. 7, mar. 2011.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Raul Pompéia. In: \_\_\_\_\_. **História da Literatura Brasileira XII: Prosa de ficção (De 1870 a 1920)**. 2.ed.rev. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

MISKOLCI, Richard; BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. O drama público de Raul Pompéia: sexualidade e política no Brasil finissecular. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 26, n. 75, fev./2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092011000100004>. Acesso em: 11 de maio de 2012.

MOSCOVICI, Sergei. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NEEDEL, Jeffrey.D. **Belle Époque Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, André Eustáquio Melo de. A importância da música na filosofia de Arthur Schopenhauer. *Revista Eletrônica Print by UFSJ*, São João del-Rei, n. 5, jul./2003, p. 85-94. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/revistalable/numero5/andre.pdf>. Acesso em: 13 de março de 2013.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Cartografia de muitos embates – a ascensão do romance em Portugal. *Floema*, ano VII, n. 09, jan./jun.2011, p. 249-282. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/791/791>. Acesso em: 09 de outubro de 2012.

PAES, José Paulo. Sobre as ilustrações do Ateneu. In: \_\_\_\_\_. **Gregos & baianos: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. **Pompéia (a metafísica ruinosa do Ateneu)**. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991. 396 f.

PEREIRA, Helena Bonito C. As transgressões retóricas no Ateneu. In: PERRONE-MOISÉS, L. **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 163-176.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lautréamont e Raul Pompéia. In: \_\_\_\_\_. **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 15-40.

PESSÔA, Frota. Evolução Literária. O Paiz, Ano XVI, n, 5693, quarta-feira, 9 de maio de 1900, não paginado. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=178691\\_03&pagfis=659&pesq=%22souza+caldas%22+%22s%C3%A3o+carlos%22&url=http://memoria.bn.br/docreader](http://memoria.bn.br/DocReader/hotpage/hotpageBN.aspx?bib=178691_03&pagfis=659&pesq=%22souza+caldas%22+%22s%C3%A3o+carlos%22&url=http://memoria.bn.br/docreader). Acesso em: 02 de fev. de 2012.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 2.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. Canções sem metro. In: IVO, Lêdo. **O Universo poético de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

\_\_\_\_\_. As Jóias da Coroa. In: \_\_\_\_\_. **Obras I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

\_\_\_\_\_. Contos. In: \_\_\_\_\_. **Obras III**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

PONDÉ, Luiz Felipe. **Guia politicamente incorreto da Filosofia**. São Paulo: Leya, 2012.

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

QUINTALE NETO, Flávio. **Idéias estéticas e filosóficas nos romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, de Robert Musil**. 2007. 194f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Camila. L'Assommoir – Émile Zola – Pobreza e alcoolismo em Paris na segunda metade do século XIX. Revista Literária on-line, 2012. Disponível em: <http://www.literaturaemfoco.com/?p=54>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2013.

RIBEIRO, José Alcides. Raul Pompéia e a ficção nos jornais: ironia, humor e visualidade. Revista USP, São Paulo, n.72, fev. 2007. Disponível em: [http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-99892007000100014](http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892007000100014). Acesso em: 22 maio de 2012.

SAID, Edward. **Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Entrelaces**, Fortaleza, Ago. 2007. Disponível em: <http://www.entrelaces.ufc.br/germana.pdf>. Acesso em: 08 outubro de 2013.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. Ateneu: a coragem de olhar. In: **X Encontro de Língua e Literatura do Paraná (CELLIP)**, 1996, Londrina, 1996.

SCHOPENHAUER Arthur. O mundo como vontade e representação. Livro III. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/representacao3.html>.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. O Atheneu. In: \_\_\_\_\_. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1981. p. 25-30.

\_\_\_\_\_. Discutindo com Alfredo Bosi. In: \_\_\_\_\_. **Sequências Brasileiras: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 61-85.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. Psicologia clínica, v. 20, n. 1. 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-56652008000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000100005). Acesso em: 27 de março de 2012.

\_\_\_\_\_. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. Proj. História, São Paulo, n. 30, 2005. p. 71-98 Disponível em: <http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-%28Marcio%29.pdf> Acesso em: 01 de outubro de 2012.

\_\_\_\_\_. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2009000100011&script=sci_arttext). Acesso em 06 de junho de 2013.

\_\_\_\_\_. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SILVA, Marciano Lopes e. **O Mal de Dom Quixote - Romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia**. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.

TAMBARA, Elomar Antônio. Livros de leitura nas escolas de ensino primário no século XIX no Brasil. Reunião da Amped, 26, 2003. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/26/inicio.htm> . Acesso em: 24 de janeiro de 2013.

TEIXEIRA, Ivan. Entre a arte e a política. In: POMPÉIA, R. **O Ateneu**. 15 ed. São Paulo: Ática, 1994.

TORRES, Arthur de Almeida. **Raul Pompéia**: (Estudo Psicoestilístico). 2.ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972.

VALARINI, Elide. Vínculo e ruptura: a carnavalização da linguagem. In: PERRONE-MOISÉS, L. **O Ateneu**: retórica e paixão. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 177-183.

VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, S. J. (Org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

VIDAL, Diana Gonçalves. Júlia Lopes de Almeida e a educação brasileira no fim do século XIX: um estudo sobre o livro escolar Contos Infantis. **Revista Portuguesa de Educação**, ano/vol. 17, n. 1, p. 29-45, Braga/Portugal, 2004. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/374/37417103.pdf> . Acesso em: 24 de janeiro de 2013.

ZILBERMAN, Regina. No começo, a leitura. **Em Aberto**, ano 16, n. 69, Brasília/DF, jan./mar. 1996.

ZOLA, Émile. L'Assommoir. Disponível em: [http://textes.libres.free.fr/francais/emile-zola\\_l-assommoir.htm](http://textes.libres.free.fr/francais/emile-zola_l-assommoir.htm). Acesso em: 05 de fevereiro de 2013.