



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
Vinicius Santos de Souza

O Ateneu e o naturalismo: convergências e rupturas

CAMPINAS
2016

VINICIUS SANTOS DE SOUZA

O Ateneu e o naturalismo: convergências e rupturas

Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de concentração História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Este arquivo digital corresponde à versão final da dissertação defendida pelo aluno Vinicius Santos de Souza e orientada pelo Prof. Dr. Alfredo Cesar Barbosa de Melo.

**CAMPINAS
2016**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

So89a Souza, Vinicius Santos de, 1989-
O Ateneu e o naturalismo : convergências e rupturas / Vinicius Santos de Souza. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Alfredo Cesar Barbosa de Melo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pompéia, Raul, 1863-1895. O ateneu - Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Naturalismo na literatura. I. Melo, Alfredo Cesar Barbosa de, 1979-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Athenaeum and naturalism : convergences and ruptures

Palavras-chave em inglês:

Pompéia, Raul, 1863-1895. The Athenaeum - Criticism and interpretation

Brazilian fiction - History and criticism

Naturalism in literature

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo [Orientador]

Jefferson Cano

Júlio de Souza Vale Neto

Data de defesa: 27-10-2016

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Jefferson Cano

Julio de Souza Valle Neto

João Paulo Lima e Silva Filho

Felipe Bier Nogueira

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais (Francisco e Silvia) por todo apoio emocional e financeiro, à Gisele pela parceria da vida, à Milka por me ensinar a amar gatos, ao professor Alfredo por ter acreditado em mim e nessa pesquisa quando tudo estava por um triz, à CAPES pelo apoio financeiro que viabilizou esse trabalho e a todos que contribuíram de alguma forma nesse percurso.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a relação do romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, com o naturalismo. Para isso, realizamos uma leitura da fortuna crítica desta obra, considerando os seus principais estudiosos. Existe um dilema na fortuna crítica deste livro em relação a sua classificação estilística, isto é, não há uma concordância no que diz respeito à ligação de *O Ateneu* com o naturalismo. Pretende-se com esse trabalho reavaliar a posição ocupada pelo livro de Raul Pompéia dentro da história literária brasileira, analisando as principais ideias em torno da obra.

ABSTRACT

The objective of this study is to investigate the relationship of the novel *The Athenaeum* (1888), by Raul Pompéia, with naturalism. To do this, we made a reading of the critical fortune of this work, considering its leading scholars. There is a dilemma in the critical fortune of this book in relation to its stylistic classification, i.e., there is no agreement regarding the connection of *The Athenaeum* with naturalism. We intent, with this work, reassess the position occupied by Raul Pompéia book in Brazilian literary history, analyzing the main ideas about the book.

SUMÁRIO

Preâmbulo.....	9
Capítulo I. O que é o naturalismo?.....	30
Capítulo II. José Veríssimo.....	36
Capítulo III. Mário de Andrade.....	53
Capítulo IV. A superação do naturalismo: ruptura e impressionismo.....	64
Conclusão.....	83
Referências.....	100

Preâmbulo

Quando Raul Pompéia publica *O Ateneu*, em 1888¹, o naturalismo é a grande voga intelectual, no Brasil, do final do século XIX, associado, diretamente, ao signo da novidade e da atualidade literária. Nesse período de publicação do livro de Pompéia, surgem obras capitais do naturalismo brasileiro, como, por exemplo, *O Homem* (1887), de Aluísio de Azevedo, *Hortência* (1888), de Marques de Carvalho, *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, e *O Cortiço*, do mesmo Aluísio, em 1890. Talvez por essa proximidade cronológica e contextual, mas não apenas por ela, muitos dos primeiros críticos de *O Ateneu* o classificaram, ainda que com ressalvas, como romance naturalista. De fato, o naturalismo será um tema constante nas primeiras críticas ao romance de Pompéia, o que demonstra, em partes, tanto a importância do naturalismo na vida intelectual brasileira do final do século XIX, como legitima a inevitável ligação de *O Ateneu* com esta escola literária. No entanto, com o passar do tempo os atributos naturalistas de *O Ateneu* foram escamoteados pela crítica e as referidas ressalvas – o que o fazia diferente do naturalismo – transformaram-se, praticamente, na principal característica investigada desse romance, sendo considerada como responsável direta pela inegável qualidade artística da obra.

A relação do naturalismo com *O Ateneu* não é simples e está longe de ser apenas uma questão de classificação historiográfica tradicional. Sua investigação explicita um aspecto decisivo do livro de Pompéia, cuja importância não pode ser ignorada. Investigá-la, portanto, além de servir como base para repensar certos conceitos canônicos da literatura brasileira, nos ajuda investigar a posição real de *O Ateneu* dentro da história da literatura nacional, revelando algo essencial da obra si, que poderia não ser percebido com clareza caso essa relação não fosse levada em consideração.

Na fortuna crítica do romance de Raul Pompéia é evidente um dilema acerca da classificação estilística deste livro, que varia entre estilos muito diferentes entre si, isto é, existe um impasse da crítica em torno da sua relação com o naturalismo e com outros estilos literários. Observando o desenvolvimento diacrônico desse corpus crítico é possível notar um fenômeno muito particular, uma espécie de movimento pendular incompleto, no qual o naturalismo seria o ponto de partida e o

¹ O romance foi publicado em abril de 1888, sob a forma de folhetim, nas colunas da “Gazeta de notícias”. Posteriormente, no mesmo ano, ocorre a publicação em livro de *O Ateneu*.

impressionismo o outro extremo – mas não apenas ele. Consideramos esse movimento incompleto uma vez que ele segue apenas uma direção, saindo de seu ponto de origem, o naturalismo, e se deslocando para o impressionismo, o outro extremo, sem volta ao ponto inicial. A esse respeito Maria Luiza Ramos, em *Psicologia e estética de Raul Pompéia*, afirma, de forma um pouco exagerada, que “nenhum romance provocou tanta controvérsia, na história da literatura brasileira” e que os críticos “partindo de diversos pontos de vista, em consequência da própria instabilidade dos conceitos estéticos, e jogando por vezes mais com a intuição do que com a análise (...), adotam diferentes posições em relação à obra máxima de Raul Pompéia”².

Com efeito, Maria Luiza Ramos, ao afirmar a existência dessas diversas posições, enfoca os problemas conceituais dessa crítica, o seu amadorismo, a sua instabilidade e a sua falta de critérios mais bem definidos. Isso ocorre devido o estudo de Maria Luiza se localizar num ponto chave da fortuna crítica de *O Ateneu*, isto é, num momento de transição, quando os estudiosos começavam a observar outros aspectos literários desse livro, diversos dos que o ligavam à escola de Émile Zola. Dessa forma, antigas ideias estabelecidas foram sendo abandonadas, assim como o tema do naturalismo.

É importante frisar que no período do estudo de Maria Luiza, final dos anos 50 do século XX, a crítica literária no Brasil passa por um verdadeiro processo de renovação, capitaneada por um dos principais críticos da época, Afrânio Coutinho. Esse processo de renovação crítica, certamente, está vinculado ao discurso de Maria Luiza, portanto, nada mais natural que seu discurso assumia, em partes, um caráter combativo. Contudo, o que nos interessa, para além desse processo de desenvolvimento crítico, é o fato do impasse em torno da classificação de *O Ateneu* revelar uma ambivalência da obra em si. Ora, se uma obra possui classificações, por vezes, tão díspares, como possui o romance de Pompéia, não se pode pensar que isso ocorra apenas por causa de um impasse crítico. Não se deve desconsiderar a existência de um amadurecimento da crítica nacional a partir dos anos 50, mas considerá-la como única responsável pelo impasse em torno de *O Ateneu*, seria afirmar que as opiniões realizadas antes desse período são, praticamente, inválidas,

² RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo horizonte, Ed. UFMG, 1957. p. 87

ingênuas e sem maturidade, revelando, nesse caso, muito pouco, ou quase nada, a respeito do seu objeto.

Isso não ocorre, basta lembrarmos-nos do ensaio *Movimento espiritual do Brasil no ano de 1888*, do crítico sergipano Sílvio Romero. Neste ensaio, Romero considera o romance de Pompéia junto com *A Carne*, de Julio Ribeiro, *Cromo*, de Horácio de Carvalho, e *Hortência*, de Marques de Carvalho, como os principais romances daquele ano, por meio dos quais o naturalismo no Brasil esboçava seus primeiros passos. No entanto, Romero enfatiza que o livro de Pompéia, seguindo um caminho diverso dos demais, “como obra de arte, como estilo, é o mais forte” e justifica que o autor de *O Ateneu* “não andava apenas a deglutir as migalhas da literatura francesa”, uma vez que este não se intimidava perante os clássicos latinos e gregos e “os bons autores ingleses e alemães faziam-lhe as delícias”. Por esse motivo Pompéia não estaria preso “ao naturalismo estreito e estéril da escola de Zola”. O crítico sergipano garante ainda que “o naturalismo de Zola, especialmente como o entenderam no Brasil, não é a última palavra em literatura”, pois, paralelo a esse naturalismo, “que se pode chamar a sistematização do mal”, existe outro naturalismo, que seria, assim, “mais vasto, mais correto, mais exato, mais humano e mais científico”³. Os únicos representantes desse outro naturalismo no Brasil seriam Raul Pompéia e Domício Gama.

Sílvio Romero tinha seus próprios motivos para preferir o naturalismo não dogmático em relação ao naturalismo de Zola⁴. No entanto, essa questão não vem ao caso. O importante é que o comentário de Romero deixa subentender a ambivalência do romance de Pompéia, citada anteriormente. É o que se percebe pelo fato do crítico sergipano considerar *O Ateneu* um romance naturalista, mas um naturalismo diverso de Émile Zola. Num primeiro momento, fica claro que o que

³ CANDIDO, Antônio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1978. Pp. 114-115

⁴ Sua crítica enfoca um equívoco metodológico na concepção do romance experimental. Daí decorre que o “zolismo puro, o zolismo extremado” se configure “em desacordo com os fatos científicos provados”. O erro de Zola estaria no fato deste ter se fundamentado no método de experimentação ao invés do método de observação, segundo o livro de Claude Bernard, uma vez que o romancista é incapaz de realizar experimentações na sociedade, cabendo a ele apenas a observação. É interessante observar que, apesar de Romero citar em seu ensaio importantes autores do final do século XIX – tais como Taine, Gottshall, Scherer e Gustavo Freitag –, seu discurso, de certa forma, denuncia o fato de que sua não preferência ao romance de Zola se deva não apenas ao suposto erro na concepção teórica do romance experimental, mas por sua predileção por certo moralismo na prosa de ficção, quando fala, por exemplo, que “os naturalistas da escola francesa preferem estudar o povo na sua bandalheira”. Isso ajuda a explicar, em partes, a preferência de Romero pelo romance de Pompéia, uma vez que nesta obra temas naturalistas recebem um tratamento muito particular.

Romero chama de naturalismo mais fecundo é o realismo enquanto movimento literário, entendido num sentido mais abrangente, e o naturalismo dogmático, isto é, o naturalismo de Zola, uma escola literária. Se atentarmos um pouco mais sobre as considerações de Romero, apesar da questão não ser aprofundada nem formulada, observaremos que o crítico já havia percebido, mesmo que inconscientemente, a existência de uma tensão entre diferentes polos artísticos em *O Ateneu*, por exemplo, entre o texto artístico, de forte construção estilística, e o realismo/naturalismo, ou algo que divergia da composição estilística apurada. A percepção dessa tensão está presente em Romero quando considera que esse romance é o mais forte em termos artísticos dentre as obras citadas, porém, ainda sim um romance do realismo/naturalismo.

Em todo caso, a relação entre o naturalismo e *O Ateneu*, e, conseqüentemente, a ambivalência dessa obra, foi notada pela fortuna crítica do romance de Pompéia. No entanto, em muitos casos não recebeu a devida atenção. Por exemplo, no importante trabalho de Xavier Placer, *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*, a questão não é ignorada – neste estudo Raul Pompéia assume papel fundamental ao ser considerado o primeiro autor, no Brasil, a utilizar, em sua obra, certas características do impressionismo. Xavier Placer inicia o capítulo dedicado a Pompéia refletindo acerca da classificação naturalista atribuída ao autor, segundo o qual “havia no temperamento hipersensível de Raul Pompéia (...) matizes de vibratibilidade que só recursos artísticos mais eficazes do que os daquela escola (naturalismo) podiam plausivelmente expressar”. Placer afirma que a colocação de Pompéia entre os naturalistas deveria ser entendida de maneira muito particular, uma vez que tal classificação representa muitas amarras para esta obra, não ajudando na sua compreensão por completo. Apesar de tais considerações, Xavier Placer encerra a questão do naturalismo e Raul Pompéia de maneira simplista, impondo uma solução muito precária para o problema da posição do autor carioca na história da literatura brasileira, ao afirmar, apenas, que Pompéia era “naturalista, sim, nos temas; no estilo impressionista”⁵.

Como se pode perceber, pelos exemplos utilizados até agora, existe, de fato, uma ambivalência no romance de Pompéia que não se justifica apenas pelo impasse da crítica; essa ambivalência se manifesta na própria obra e é amplificada

⁵ PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro, Ed. São José, 1962. p. 21.

através das ambiguidades críticas em torno da classificação estilística dessa obra, mais especificamente, por meio das ambiguidades acerca da relação de *O Ateneu* com o naturalismo. Para não ficarmos somente nos trabalhos sobre o romance de Pompéia, e objetivando a melhor compreensão do que está sendo exposto, é importante observar como essa ambivalência se manifesta, de fato, nessa obra. Para tanto, precisaremos ter em mente a solução de Xavier Placer acerca da relação entre esse romance e a escola naturalista, segundo o qual Pompéia seria um naturalista nos temas, não na forma.

No final do capítulo III, o narrador de *O Ateneu*, Sergio, discorre acerca da sua relação com o personagem Sanches, que vinha assumindo, até então, no episódio, o papel de protetor e preceptor deste dentro do colégio. Após algumas insinuações do narrador acerca das reais intenções de Sanches em relação a Sergio, ocorre uma espécie de anticlímax entre os dois. Pompéia constrói a cena carregando-a de tintas negras, usando elementos soturnos e de, aparentemente, baixa qualidade poética, isto é, elementos, tradicionalmente, não poéticos. A cena, inclusive, se passa numa lavanderia, localizada no subsolo⁶:

Por uma tarde de aguaceiros errávamos pelo saguão das bacias, escuro, úmido, rescendendo ao cheiro das toalhas mofadas e dos ingredientes dentifrícios, solidão favorável, multiplicada pelos obstáculos à vista que ofereciam enormes pilares quadrados em ordem a sustentar o edifício – quando o companheiro chegou-me a boca ao rosto e falou baixinho⁷

Pompéia encerra o parágrafo criando um clima de suspense, e após esta parada, não nos informa o que foi dito pelo Sanches. O narrador apenas prossegue, no parágrafo seguinte, relatando que “Só a voz, o simples som covarde da voz, rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito um contato de um suplício imundo”. O narrador, apesar de ter sentido “a explosão de todo seu asco por semelhante indivíduo”, se distancia da cena “muito calmo desviando apenas a vista”⁸ com o pretexto de buscar um lenço, fingindo não ter ouvido o que foi dito pela outra personagem, dessa forma, frustrando a expectativa

⁶ Todas as citações de *O Ateneu* foram retiradas das edições da obra completa do autor, organizadas por Afrânio Coutinho, em dez volumes. Esse romance se encontra no volume dois.

⁷ POMPÉIA, RAUL. *Obras*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981. p.89.

⁸ IDEM.

criada em relação ao suspense das palavras de Sanches; este episódio marca a cisão abrupta entre as duas personagens⁹.

Como se sabe, um tema caro ao naturalismo é a homossexualidade. No romance de Pompéia esse tema está presente; é o que se percebe pelo excerto acima, porém, a presença desse tema não é escrita de forma evidente e clara como em outros livros contemporâneos deste, como, por exemplo, no *Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. O tratamento de Pompéia ao tema diverge muito do tratamento dado por Caminha. A sutileza de Raul Pompéia em não tratar o tema da homossexualidade de frente, esgueirando-o, contornando-o a distância, apenas dando pistas de sua existência é uma das características da escrita de Pompéia que mais se destacam¹⁰. No entanto, esse tema é o mesmo de muitos romances naturalistas; o que faz *O Ateneu* divergir desses outros romances é a forma em que o tema é tratado. Essa informação é importante, pois nos faz pensar duas questões cruciais a respeito do assunto que estamos comentando. O fato de Raul Pompéia dar um novo tratamento a um tema naturalista é suficiente para este tema não ser mais encarado como naturalista? Ou ainda, ao contrário, apesar da forma utilizada – que diverge da de outras obras naturalistas –, este tema ainda pode ser considerado um tema naturalista? Aparentemente, a maneira em que um tema está escrito na obra é decisiva para rastrear sua filiação historiográfica. Neste sentido, no que concerne à temática da homossexualidade, devido à forma utilizada e tendo como base a sentença “naturalista nos temas, impressionista na forma”, seria lógico intuir que o romance de Pompéia não seria mais um romance naturalista. Isso não parece muito crível. Como se pode observar, a solução de Xavier Placer recai no ultrapassado esquema binário forma/conteúdo e deixa de explorar nuances importantes de *O Ateneu*, como, por exemplo, a inevitável relação deste com o naturalismo, dizendo, dessa forma, muito pouco acerca da ambivalência da obra, que, afinal, também é uma das suas grandes qualidades.

Se continuarmos explorando essa ambivalência, perceberemos o quanto ela se intensifica em complexidade, ao observar, por exemplo, o seguinte excerto acerca da personagem Emma: “e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne”. Aqui é evidente a presença do tema naturalista da voluptuosidade

⁹ Esta é a primeira separação de Sergio dos três preceptores que este terá durante todo o romance.

¹⁰ Tal informação, inclusive, pode servir como dado importante para um possível estudo psicanalítico acerca de Raul Pompéia e sua obra.

da carne, do desejo carnal e suas variações; essa presença não está expressa de forma tão velada, como ocorre com o tema da homossexualidade. No entanto, esse tema da carne, também, não está explícito diretamente; não está dado de maneira simplória. Para falar do corpo de Emma, Pompéia se concentra no tecido da vestimenta utilizada pela personagem, transforma-o em sujeito da oração, atribuindo-lhe vida e significação. O que poderia ser apenas uma descrição de uma personagem transforma-se em objeto poético, ganhando em originalidade, por meio de um estranhamento que subverte uma cena corriqueira. Novamente, as perguntas formuladas mais acima acerca do estilo e da temática se insurgem. Raul Pompéia, outra vez, foge do tratamento temático utilizado pelos naturalistas. Ainda assim, nesses casos, inegavelmente, são temas naturalistas, num contexto naturalista, que se apresentam na obra.

Ora se, por um lado, Pompéia está num contexto literário naturalista, utilizando temas naturalistas, porém, dando um enfoque literário diferente a esses temas, o que, dependendo do ponto de vista, poderia subtender um afastamento dessa escola, por outro lado, a motivação de alguns de seus personagens denuncia uma maior aproximação de Pompéia ao naturalismo, propriamente, dito. É o que se percebe, por exemplo, na personagem Ângela, desde suas primeiras aparições até o episódio do assassinato, no qual sua participação é fundamental. Nessas passagens, a personagem é associada, diretamente, ao signo da sexualidade e, justamente, no capítulo do assassinato do criado de Aristarco, cuja motivação está ligada à Ângela, o autor se detém mais sobre a personagem. Pompéia concebe-a quase como um animal lascivo, segundo o qual “era um desses exemplares excessivos do sexo que parecem conformados expressamente para esposas da multidão”¹¹, ou ainda, “Não escolhia amores. Era de todos como os elementos; sem remorso das desordens e das depredações. Franqueava-se à concorrência”. Nessas passagens, o naturalismo se encontra, praticamente, explícito, na medida em que a motivação da personagem é clara, suas ações, suas justificativas e sua representação são signos inquestionáveis de paradigmas naturalistas. No entanto, Pompéia, novamente, fugindo do naturalismo, não se furta de sua criatividade poética e constrói, na continuação do excerto, a seguinte imagem acerca da personagem: “Havia lugar para todos à sombra dos cabelos castanhos, que lhe

¹¹ POMPÉIA, Raul. *Op. Cit.* p. 134.

podiam vestir as copiosas formas, fartos, perpetuamente secos, que ele sacudia a correr como uma poeira de feno”¹².

Esses excertos, outra vez, chamam atenção para a ambivalência dessa obra. Para elucidar o que estamos comentando, pode-se afirmar que a ambivalência de *O Ateneu* se materializa por meio das “tensões” e tais “tensões”, por sua vez, são as manifestações concretas da ambivalência dessa obra. Nos casos citados, a tensão ocorre devido à utilização de determinadas temáticas contrastando com a expectativa – fraturada e frustrada – de uso, de tratamento e de escrita dessas temáticas. Mas não apenas nisso, a tensão, em *O Ateneu*, também, está presente na existência de diversas formas de composições artísticas, diferentes entre si, numa mesma obra, por ordem de um mesmo artista. Uma demonstração interessante dessa amálgama estilística é a presença da retórica no livro. A atitude de Pompéia em relação à retórica é de destruição, o que é notado tanto tematicamente como em termos estilísticos¹³. No entanto, concomitante, a essa tendência, e sem excluí-las, o discurso poético de Raul Pompéia, quando observado atentamente, denuncia o apreço do autor por certa grandiloquência, que se manifesta, por exemplo, na escolha dos vocábulos, num preciosismo verbal, e na sua sintaxe, por vezes, rebuscada e empolada, que parece sinalizar um forte vestígio da retórica, da qual o próprio livro critica e rechaça; fazem parte de *O Ateneu*, ao mesmo tempo, a crítica e a destruição da retórica junto do uso da grandiloquência e de certos recursos retóricos, numa espécie de movimento de destruição interna da retórica, de implosão.

Como se pode perceber a tensão e a ambivalência são elementos centrais na poética de Raul Pompéia, em *O Ateneu*. Assim, o livro parece transitar, dependendo do ponto de vista, entre visões e concepções artísticas muito divergentes e opostas. Nesse caso, o que poderiam ser contradições ou defeitos artísticos transforma-se no livro de Pompéia em tensões e ambivalências, funcionando menos como um acusador de falhas de pensamento, ou de uma escrita mal realizada, do que como um ponto de problematização – algo que propõe a indagação, sem perder a complexidade; um provocador de curtos-circuitos. Por sua vez, tais tensões e ambivalências ajudam a revelar, quase que de imediato, a ligação do autor com o seu contexto cultural, isto é, com o seu “contemporâneo”, no qual Pompéia se coloca

¹² IDEM. P. 136.

¹³ Em vários momentos do livro a retórica é alvo da sátira e da caricatura. Observar o capítulo VI.

frontalmente, encarando tanto a tradição (a retórica) e a novidade literária de sua época (o naturalismo e o impressionismo, entre outros estilos). Portanto, devido a sua importância, a relação entre o naturalismo e *O Ateneu* é o nosso ponto de partida para essa investigação acerca dessa obra.

Neste sentido, o objetivo deste trabalho é investigar a relação da obra máxima de Raul Pompéia, *O Ateneu*, com o naturalismo. Os estilos predominantes na fortuna crítica desse livro são o naturalismo e o impressionismo. Demandamos mais atenção ao naturalismo, pois entendemos que o impressionismo surge como uma resposta de determinados estudiosos de Pompéia à relação deste autor com a escola natural – o que não significa que não abordaremos o impressionismo de *O Ateneu*. Trata-se, acima de tudo, de uma leitura da fortuna crítica do romance de Pompéia, por meio da qual buscamos entender o que o impasse da crítica acerca da classificação estilística da obra pode revelar acerca da obra, de fato, assim como a motivação dos críticos em classificar o livro ora como naturalista, ora não. Dessa forma, algumas perguntas são necessárias para prosseguirmos. São elas: o que é o naturalismo, de fato – seus fundamentos, suas características –? O que existe de naturalismo em *O Ateneu*? No que *O Ateneu* diverge do naturalismo? Existe um impressionismo no romance de Raul Pompéia? Se existe, como é esse impressionismo, isto é, quais são suas características e suas especificidades? Todas essas perguntas nos ajudam a compreender melhor o funcionamento do romance de Pompéia enquanto obra artística, assim como nos ajudam a entender a sua relação com o naturalismo, e, por conseguinte, explorar as importantes tensões e ambivalências desse romance.

Com a finalidade de responder esses questionamentos, este trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, chamado “O que é o naturalismo?”, tratamos, especificamente, da escola naturalista e de como a compreendemos neste trabalho. Os dois próximos capítulos trazem a análise de dois importantes autores que em seus estudos entenderam *O Ateneu* com um romance do naturalismo, ou, muito próximo a este. O primeiro autor investigado é o crítico paraense José Veríssimo. Deste estudioso foram escolhidos dois trabalhos para análise. São eles o ensaio *Raul Pompéia e o Ateneu* e o livro *História da literatura brasileira*, nos trechos, especificamente, em que o autor carioca é citado. O segundo autor é Mário de Andrade, com o seu conhecido ensaio sobre o romance de Pompéia, que se encontra no livro *Aspectos da literatura brasileira*. Por sua vez, no último capítulo – A

superação do naturalismo: ruptura e impressionismo – discutimos a ideia do impressionismo em *O Ateneu*. Este capítulo gira em torno de autores como Araripe Jr, Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes e Lêdo Ivo. A importância de Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes e Lêdo Ivo ocorre devido à guinada realizada por estes na fortuna crítica dessa obra. Nesse corpus crítico, ambos são responsáveis pela passagem do naturalismo ao impressionismo, introduzindo, de certa forma, a ideia de ruptura com esta escola. Já Araripe Jr, contemporâneo de Pompéia, foi o primeiro grande analista de *O Ateneu*; sua investigação é bem diversa da maioria dos, também, críticos contemporâneos desse romance, na medida em que busca relacioná-lo menos ao naturalismo, propriamente, dito, do que a outras ideias estéticas e artísticas, como, por exemplo, o pensamento de Edgar Allan Poe e as ideias de Mallarmé.

Optamos por essa organização estrutural na medida em que acreditamos que esta funcione como um mapa que pode nos ajudar a revelar um percurso a ser trilhado dentro das possibilidades oferecidas pelo tema do trabalho. Esse percurso segue o mesmo caminho da fortuna crítica de *O Ateneu*, ou seja, vai do naturalismo ao impressionismo. Especificamente, nosso intuito é compreender como ocorre tal passagem, investigando suas principais facetas e particularidades, por meio da recepção do romance. No entanto, não se pretende traçar, de forma detalhada e exaustiva, o caminho percorrido pela obra junto dos seus mais diversos leitores. Deste modo, nos concentramos na produção crítica mais significativa acerca de *O Ateneu*; textos que foram fundamentais dentro do processo de recepção dessa obra, responsáveis por mudanças significativas nesse processo ou por terem lançado ideias, posteriormente, aproveitadas.

Ao realizar este recorte, certamente, fazemos o uso de generalizações, adotadas, nesse caso, com a finalidade de dar unidade à tese que pretendemos seguir. Tzvetan Todorov, numa discussão a respeito dos gêneros literários, pergunta “se temos o direito de discutir um gênero sem ter estudado (ou ao menos lido) todas as obras que o constituem?”. Todorov, por meio da irônica imagem do estudioso que, concentrado na leitura de três livros por dia, termina por perceber seu total fracasso em ler todos os livros de um determinado gênero, responde que “um dos principais traços do procedimento científico é que ele não exige a observação de todas as instâncias de um fenômeno para descrevê-lo; ele procede antes por dedução”. Tal procedimento funciona pelo levantamento de certa quantidade de

ocorrências, originando uma hipótese posteriormente verificada. Quando realizamos os referidos cortes e generalizações, temos em vista a citação de Todorov, assim, não pretendemos inferir leis absolutas, mas manter “a coerência lógica da teoria”¹⁴.

A obra de arte oferece várias possibilidades de compreensão; nenhuma delas está absolutamente certa, assim como nenhuma está absolutamente errada. Queremos dizer com isso que o que está aqui exposto é nossa visão acerca do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e de sua relação com os estilos artísticos que julgamos mais relevantes para compreender essa obra, ou seja, o naturalismo e a modernidade; e esta visão está longe de ser a única e mais correta.

O Ateneu, publicado em 1888, é a única narrativa de maior extensão escrita por Raul Pompéia¹⁵. Dividida em doze capítulos, com o subtítulo de *Crônica de saudades*, a obra trata das memórias de infância e adolescência da personagem Sergio, durante o período em que este esteve no internato, conhecido como Ateneu. Apesar da narrativa, num primeiro momento, não aparentar uma cronologia linear, devido ao teor memorialístico do relato, concentrado nas lembranças da personagem principal, existe no romance um forte fio condutor que poucas vezes é subvertido, a partir do qual podemos observar o desenvolvimento da história de Sergio.

Assim, percebemos, de forma cronológica, as primeiras impressões da personagem a respeito do colégio, sua adaptação ao ambiente do internato, o desenvolvimento de suas relações com as outras personagens, a construção de suas expectativas e declínio das mesmas, em suma, o seu aprendizado dentro do microcosmo que está encerrado no internato, até o significativo incêndio do ateneu, no último capítulo, encerrando a crônica de lembranças de Sergio. Muito por conta dessas características temáticas, que exploram a evolução e o desenvolvimento da personagem no desenrolar da narrativa – transformando o tema da formação num

¹⁴ TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2007. p. 8.

¹⁵ Anteriormente, o autor já havia escrito duas outras narrativas, *Uma tragédia no Amazonas* (1880) e *As Joias da coroa* (1882), que são consideradas nas edições das obras completas de Raul Pompéia – organizadas por Afrânio Coutinho, em dez volumes –, como novelas. No entanto, é interessante notar que na seção “cronologia”, do volume um, a obra *As joias da coroa* aparece designada como romance: “Assim é que foi publicado, em folhetim, o romance *As Joias da Coroa*” (p.26). Acreditamos que isso tenha ocorrido por um equívoco, pois em todas as outras menções a essa narrativa a mesma é designada como uma novela.

importante elemento estrutural da obra –, surgiram, recentemente, alguns interessantes estudos ligando o romance de Pompéia ao romance de formação ou Bildungsroman¹⁶. Em todo caso, sendo *O Ateneu* um romance de formação ou não, uma característica importante da obra é a aparente efemeridade dos acontecimentos da narrativa, isto é, os fatos ocorridos com Sergio parecem não se fixarem na memória, parecem escaparem entre os dedos durante a leitura, apesar de sua evidente importância no romance, de tal modo que um breve resumo, como o que realizamos anteriormente, consegue sintetizar satisfatoriamente a essência da narrativa. Logicamente, reduzir a história de *O Ateneu* a poucas linhas, nem de longe consegue expressar as qualidades literárias e a complexidade temática da obra. O importante é notar que a efemeridade dos acontecimentos narrados – o que pode tornar a narrativa difusa – está intimamente ligada à composição da obra, ou seja, a forma que Pompéia utilizou para contar essa história.

O Ateneu é uma narrativa em primeira pessoa, uma crônica de saudades. O personagem principal Sergio relata sua história de um tempo distante ao tempo que a história de fato ocorreu, ou seja, o tempo presente do narrador é diferente do tempo presente da personagem. Sergio escreve sua crônica e esta não se cruza com o seu tempo real; aparentemente, sabemos pouco sobre o Sergio adulto, porém, é importante frisar que a história do Sergio criança passa pelo filtro do Sergio adulto, tanto nas escolhas do que este conta e suprime – enquanto tema da narrativa –, como na forma em que o narrador escreve essas memórias. Silviano Santiago observa muito bem esse detalhe quando afirma que a narrativa de Pompéia “estranhamente recusa a retórica do gênero (memórias) em que se inclui tão voluntariamente”. Pompéia, nessa perspectiva, não possui o tom singelo do referido estilo, não apresentando “à flor da pele as marcas de falta de aprendizado literário por parte do narrador, características das novelas que pretendem oferecer um amálgama ingênuo e verossímil entre narrador e personagem”¹⁷.

A retórica do gênero memórias da qual Santiago fala é exemplificada pelo mesmo, por meio de uma citação de Roland Barthes, no *Grau zero da escritura*,

¹⁶ Entre estes estudos se destacam: Danilo de Oliveira Nascimento, *Dossiê Sergio: O Ateneu como romance de formação*. Campinas, 2000. Dissertação, Universidade Estadual de Campinas. Flávio Quintale Neto, *Ideias estéticas e filosóficas nos romances O Ateneu, de Raul Pompéia, e Die verwirrungen des zöglings Törless, de Robert Musil*. São Paulo, 2007. Tese, Universidade de São Paulo. Marcus Vinícius Mazzari em Representações literárias da escola.

¹⁷ *O Ateneu: contradições e perquirições*. In: SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2000. p. 68.

segundo o qual a característica principal deste gênero seria o caráter falso natural do discurso da confiança. Silviano define o falso natural como “a busca de um estilo que não se adapta ao autor, mas ao narrador-personagem”¹⁸, ou seja, o autor emula um estilo de escrita despojado e ingênuo para funcionar como a voz do narrador-personagem com o intuito de fazer a confiança parecer o mais plausível possível.

No entanto, isso não ocorre em *O Ateneu*. O discurso de Raul Pompéia não é um discurso simples e ingênuo. Ao contrário, a construção estilística de Pompéia está ligada a um alto grau de densidade e complexidade; a sua escrita, sua fatura literária, propriamente dita, constitui um universo particular a partir de si mesma. A respeito disso, a tradutora de *O Ateneu* para o espanhol, Paula Abramo¹⁹, no ensaio introdutório a sua tradução, comenta que podemos entender o ofício de traduzir como um convívio intenso com o autor a ponto de o vermos de pijama. Paula explica que, no caso de Raul Pompéia, devido o distanciamento temporal e, principalmente, pela sofisticação e rebuscamento estilístico, o pijama do autor é de uma elegância ímpar que se torna difícil diferenciá-lo de uma roupa de gala. A metáfora utilizada pela tradutora é pertinente e consegue expressar muito bem a complexidade do estilo do autor carioca; complexidade esta que se encontra intimamente ligada ao texto de Silviano Santiago.

Santiago entende que a principal diferença entre *O Ateneu* e os romances pertencentes ao gênero de memórias é o estilo de Raul Pompéia. Segundo o autor, o tom usual das memórias jamais coincidiria com a forma que o narrador Sergio encara a sua infância. As lembranças da personagem não permitem que se estabeleça uma ligação amistosa e idílica com o leitor; as reminiscências da personagem são muito traumáticas para isso. É o que Silviano afirma ao escrever que “Sergio não podia de modo algum permitir uma aliança amigável e irônica entre o autor e leitor, com o fim de conspirar contra o narrador-personagem, ou seja, contra ele mesmo, com o único intuito de julgá-lo”, pois de nenhuma forma “tem ele por um só momento o sorriso entreaberto e juvenil”²⁰ (p.70). Segundo Santiago, Sergio cria um mecanismo de defesa para se resguardar das críticas. Ele utiliza como escudo o rebuscamento estilístico, que por sua vez é fundamental para a

¹⁸ IDEM. p. 69.

¹⁹ POMPEIA, Raul. *El Ateneo (crónica de nostalgias)*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2012.

²⁰ SANTIAGO, Silviano. *Op. Cit.* p. 70.

separação do Sergio-narrador do Sergio personagem. Assim, Santiago nos informa, que

Se o romance do falso natural apresenta uma simbiose perfeita entre narrador e personagem e uma dissociação entre autor e narrador-personagem, já *O Ateneu* sugere um diferente corte, pois seu criador abre uma vala que vai separar o narrador do personagem e estabelecer uma possível mas necessária pinguela entre narrador e autor-leitor²¹

Santiago ainda afirma que certos trechos do romance, como, por exemplo, as conferências do professor Cláudio, são outro testemunho da separação entre o Sergio-narrador e o Sergio-personagem, uma vez que essas conferências sejam menos uma rememoração da personagem do que uma construção imaginativa do atual momento do narrador. De certo modo, Santiago busca aprofundar²² as ideias de Lúcia Miguel-Pereira sobre *O Ateneu*, no conhecido estudo sobre a prosa de ficção no Brasil. Neste trabalho, a autora fala sobre algumas contradições do romance de Pompéia que poderiam ser graves defeitos, entretanto, não impediram que a obra fosse considerada quase uma obra-prima, contribuindo, inclusive, para tal consideração. “Misto de romance e memórias”, segundo a autora, “*O Ateneu* também na feitura era complexo”, pois “oscilava entre as insinuações de Machado de Assis e as ousadias dos naturalistas, variava no estilo da sobriedade ao rebuscamento”²³. Tratando especificamente da maneira que Pompéia escreveu *O Ateneu*, Lúcia Miguel-Pereira traz uma importante informação acerca da evanescência dos acontecimentos ocorridos no romance, que podem tornar a narrativa um tanto quanto difusa – fato que nos referimos anteriormente.

A autora entende que o brilhantismo de Raul Pompéia foi realizar um romance de interpretação, por meio do uso da descrição; um romance de análise sem análises propriamente ditas. Nada mais natural, devido o uso abundante das descrições, que o caráter de artista plástico de Pompéia se sobressaísse, de forma que a autora nos informa que este romance “pode ser considerado como uma sucessão de quadros”. No entanto, por mais bem nítidos que estes sejam, quando apreciados em sua totalidade “começam a esbater-se, tornam-se meros elementos

²¹ IDEM. p. 72.

²² Silviano Santiago inicia seu estudo como uma citação direta do trabalho de Lúcia Miguel-Pereira, lamentando, posteriormente, o fato da autora não ter desenvolvido as ideias lançadas por ela.

²³ PEREIRA, Lucia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1988. p. 108.

ilustrativos de uma figura única, a de Sergio”. Neste sentido, a sucessão de quadros descritivos suprime a necessidade da análise direta da personalidade de Sergio, cuja reconstituição ocorre por meio da sensação que cada episódio lhe despertou. “De realistas, os quadros se fazem impressionistas, já que seu verdadeiro sentido provém, não de si mesmos, das minúcias que os compõe, mas das reações que provocam no adolescente”²⁴. Devido à falta de análises sobre a personagem principal, esta vai se fixando lentamente, como se para o leitor fosse possível observar o viver da personagem.

Os argumentos de Lúcia Miguel-Pereira se revelam no desfecho do estudo como tentativa de resposta à relação de *O Ateneu* com o naturalismo. A autora não fala categoricamente em impressionismo, mas seus argumentos pressupõem certas ideias que ligam o romance de Pompéia a esse estilo. Em todo caso, suas opiniões a respeito de *O Ateneu* como obra naturalista, por mais interessantes e bem fundamentas que possam ser, não deixam de denunciar sua posição dentro da fortuna crítica dessa obra; o próprio fato de dedicar todo o final do seu estudo a essa questão indica o lugar de onde a autora fala. Originalmente publicado em 1950, no livro *Prosa de ficção*, o estudo sobre Raul Pompéia, de Lúcia Miguel-Pereira, sintetiza bem a forma como os estudiosos do período encaravam a relação do livro de Pompéia com o naturalismo. A posição da autora é evidente, segundo a qual *O Ateneu* não se enquadra no naturalismo, porém, a própria autora destaca, no começo do estudo, o duplo caráter desse romance, sua heterogeneidade. Dessa forma, afirma que Pompéia toma de empréstimo alguns recursos desta escola, utilizando-os de maneira muito particular. Lúcia Miguel nega o naturalismo ao mesmo tempo que não deixa de afirmar sua presença. A existência de certas características naturalistas no romance, ainda que particularmente apropriadas, não deixam de serem características da escola naturalista. Tal atitude crítica revela muito interesse, pois funciona como uma negação que reconhece seu limite; uma negação frustrada que no ato da sua própria construção transparece a impossibilidade de se fazer completa.

Esse é um detalhe importante, pois uma série de críticos do período partiram, se não do mesmo princípio, de pontos de vista muito próximos para chegar a conclusões semelhantes. Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes, Lêdo Ivo, Xavier

²⁴ IDEM. p. 115.

Placer, Sônia Brayner, José Guilherme Merquior, entre outros, têm em comum, em seus trabalhos sobre *O Ateneu*, a característica de tentar negar a ligação de Raul Pompéia com o naturalismo, quase sempre relacionando esse livro com o impressionismo literário e outros estilos como o simbolismo e o expressionismo, contestando, dessa forma, a fortuna crítica anterior aos seus trabalhos. Não deixa de ser significativo que os argumentos de Lúcia Miguel-Pereira falem em técnica impressionista ou sobre a importância da sensação para construção da personagem. A autora não afirma claramente a ligação do romance de Pompéia com o impressionismo, mas seus argumentos subentendem essa ligação, o que é reforçado, de certo modo, pela negação do naturalismo.

A fortuna crítica de *O Ateneu* pode ser dividida basicamente em dois momentos. O primeiro consiste nos estudiosos que entendem esse livro, apesar de algumas ressalvas, como uma obra naturalista. Já o segundo momento, é formado pelos autores que ressaltam as características impressionistas do romance de Pompéia. Logicamente, essa divisão não é tão exata uma vez que, por exemplo, um crítico como Araripe Júnior, num estudo do final do século XIX, entende a figura de Raul Pompéia distante da escola naturalista. Da mesma forma não são todos os estudiosos que se ocuparam da questão do naturalismo ou do impressionismo em *O Ateneu*. O próprio estudo de Silviano Santiago, publicado originalmente dezessete anos depois do estudo de Lúcia Miguel-Pereira, trata do assunto de forma bem diversa. Santiago já consegue lançar um olhar mais distante sobre fortuna crítica de Pompéia a ponto de observar mais claramente algumas linhas de força interpretativas do livro em questão²⁵.

Tendo em vista essas considerações, nada mais natural que a fortuna crítica de *O Ateneu* contenha avaliações críticas muito díspares entre si. Em termos históricos, por exemplo, os três principais críticos literários brasileiros do século XIX, Silvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior se ocuparam desse livro, no entanto, não bastasse o estudo de Araripe divergir significativamente dos outros dois, tanto os trabalhos de Veríssimo e Romero guardam diferenças inquestionáveis entre si.

²⁵ Silviano Santiago entende que as contradições de *O Ateneu* desafiavam o modo costumeiro de pensar dos críticos nacionais, tão acostumados ao positivismo e ao cartesianismo. “De tal modo estávamos pouco dispostos a aceitar a contradição seja como valor positivo, seja como moeda social num projeto humano”. Neste sentido, as contradições são as responsáveis pela divergência crítica. Tendo em vista a crítica de Mário de Andrade, Eloy Pontes e Lúcia Miguel-Pereira, Silviano afirma que estes estudos formam, pelo menos, “três posições-chaves” (SANTIAGO, Silviano. Op. Cit. p. 69) dentro da fortuna crítica de *O Ateneu*.

Se entre contemporâneos a diferença já é notável, ela se acentua quando comparamos dois estudos de épocas diferentes, como o de José Veríssimo e de Clélia Jubran²⁶. Nesse contexto, os dois podem funcionar, simbolicamente, como dois extremos na fortuna crítica de Pompéia, tanto temporalmente – uma vez que o principal estudo de Veríssimo data do começo do século XX e o de Jubran dos anos 80 do mesmo século –, como em termos de distanciamento de ideias. Seus posicionamentos são opostos entre si, o que é justificado pelo fato de ambos partirem de um paroxismo crítico. Se, por um lado, o crítico paraense considera *O Ateneu* a obra mais bem realizada, senão mais perfeita, do naturalismo no Brasil, por outro, Clélia Jubran, partindo de uma fundamentação teórica de cunho estruturalista, por meio da análise minuciosa dos recursos fonoestilísticos – numa atitude que tange a dissecação biológica –, enfatiza o caráter pluri-estilístico do livro, ou seja, o caráter heterodoxo que aceita a existência de um estilo ao mesmo tempo em que o amortece por meio da presença de outros estilos; nega uma classificação restrita, como, por exemplo, o romance naturalista, aceitando outra classificação mais abrangente que supera a primeira. O romance, portanto, deixa de ser apenas naturalista, se transforma em algo que vai além dessa classificação, em síntese, quase um romance de vanguarda.

Num estudo recente, Marciano Lopes inicia sua investigação sobre Raul Pompéia a partir do mapeamento da fortuna crítica do autor carioca. A cartografia realizada por Lopes parte do mesmo princípio do ensaio de Silviano Santiago, porém, Lopes busca desenvolver o tema, aprofundando as principais linhas interpretativas em torno do livro de Pompéia. Lopes define o posicionamento crítico a respeito de *O Ateneu* na seguinte frase “de um lado, é visto como expressão do realismo ou do naturalismo; de outro, como expressão do simbolismo ou dos últimos lamentos do romantismo”, sem esquecer que “em meio, situa-se sua interseção no impressionismo, estilo que oscila entre a objetividade científica do realismo e a subjetividade individualista do romantismo”²⁷ (p. 24). O autor posteriormente divide esse posicionamento em três seções “em defesa do realismo naturalismo”, “em defesa do impressionismo” e “o realce da diversidade”, agrupando em cada grupo os

²⁶ VERÍSSIMO, José. *Últimos estudos de Literatura Brasileira: 7ª série*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979. JUBRAN, Clélia. *Recursos fonoestilísticos em O Ateneu de Raul Pompéia*. In: Revista Alfa. São Paulo, 1983.

²⁷ SILVA, Marciano Lopes. *O mal de D. Quixote: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008. p. 24.

críticos com mais afinidades de ideias entre si. Num balanço dessa divisão, Lopes entende que é possível afirmar que, olhando para além das diferenças entre os vários estudiosos, existem pontos consensuais entre os mesmos; praticamente todos concordam com a existência de certas características em *O Ateneu*. Segundo Lopes, essas características são “a existência de uma diversidade estilística”, “a existência de uma tensão entre elementos estéticos e ideológicos oriundo das teorias científicas que fundamentam a objetividade realista e o estilo fortemente subjetivo, que valoriza a individualidade do criador”, “a existência de uma *écriture* artiste (...) ou impressionista, caracterizada por um estilo colorido recheado de metáforas, analogias, símbolos e sinestesias” e por fim, “a sátira ao Segundo Reinado, motivo pelo qual também se faz presente, em nível estilístico, o uso da paródia, da caricatura e do grotesco”²⁸.

Devido à tentativa de revisão bibliográfica sobre Raul Pompéia, torna-se inevitável para Marciano Lopes não se deparar com o problema historiográfico que o livro impõe. Sua forma de encarar isso é interessante, apesar de algumas vezes beirar um estranho esquematismo didático²⁹. O objetivo principal do autor é apresentar uma visão global da obra de Raul Pompéia, não apenas de *O Ateneu*. No entanto, não deixa de apresentar um ponto de vista específico sobre esse livro. Baseado em Bakhtin, o autor entende que a controvérsia em torno do romance de Pompéia está ligada a incompreensão, por parte dos críticos, da organização da forma romanesca e de seu caráter plurilinguístico. Daí a incapacidade da maioria dos críticos em tratar da pluralidade dessa obra, uma vez que a visão desses estudiosos está ligada a estilística tradicional, que enfrenta dificuldades em reconhecer esse tipo de linguagem baseada na tessitura complexa de estilos, responsável pela formação de outro tipo de unidade, diferente da unidade que a estilística tradicional almeja em suas análises.

Como se pode perceber, Marciano Lopes entende o romance de Pompéia como uma obra que vai além das classificações tradicionais; encarando o sob o signo da pluralidade de estilo, avesso à uniformidade tradicional. Tanto as classificações de cunho realista-naturalista, como as de cunho impressionista são

²⁸ IDEM. p. 39.

²⁹ Além da divisão em seções e de um balanço utilizando tópicos, a leitura que Marciano Lopes realiza de alguns textos da fortuna crítica de *O Ateneu* é superficial, por vezes, se restringe a pouquíssimas linhas, resumindo demasiadamente um posicionamento, com o intuito de apenas encaixá-lo na divisão proposta, o que é responsável por deixar sua leitura com aparência de apostila simplista.

contestadas pelo autor, uma vez que essa crítica insere a obra “em um determinado estilo de época baseado parcialmente em alguns elementos temáticos ou composicionais, tais como a presença do determinismo ou o estilo colorido e vibrante”. Lopes enfatiza que

Um tema assim como um determinado estilo de composição não é propriedade exclusiva de uma escola literária ou uma visão de mundo. Tanto um quanto o outro devem, antes de tudo, ser compreendidos em razão do narrador e/ ou dos personagens aos quais estão associados, assim como em razão do contexto que caracteriza a passagem literária em que se encontram. O Crítico jamais pode perder de vista a relação dialógica que caracteriza a linguagem em ação, por isso deve identificar os diferentes acentos valorativos que as palavras e os estilos composicionais podem assumir conforme os valores que orientam a arquitetura da obra³⁰

Sua conclusão sobre o romance de Pompéia não aceita a classificação realista-naturalista, uma vez que a forte presença da subjetividade, de um estilo musical e colorido, “carregado de metáforas e analogias que remetem o leitor à ideia das correspondências universais presentes da filosofia de Swedenborg, cujo caráter é reconhecidamente místico”³¹, subordina e inibe os aspectos naturalistas do livro. No entanto, Lopes, também, não aceita por completo a classificação impressionista. A hipótese que o autor busca desenvolver é a de uma mundividência romântica na obra de Pompéia. Neste sentido, o romantismo não é entendido em sua classificação tradicional, mas numa transformação que engloba os vários movimentos artísticos do final do século XIX e começo do século XX, entre eles o simbolismo, o expressionismo, entre outros. Assim, Lopes entende que opinião dos críticos sobre a presença do estilo impressionista no romance de Raul Pompéia está de acordo com a sua hipótese, uma vez que as características impressionistas apontadas pelos estudiosos “não remetem à objetividade realista a ao colorido de quem tenta registrar a impressão óptica do momento, mas ao registro das impressões subjetivas e simbólicas do mesmo”³². Dessa distinção entre impressionismos o autor conclui que o impressionismo que existe em Raul Pompéia é um impressionismo romântico, junto com outras tendências estilísticas. A hipótese da mundividência romântica de Raul Pompéia será desenvolvida no restante do trabalho de Lopes; seu processo de revisão da fortuna crítica de Pompéia serve

³⁰ LOPES, Marciano. *Op. Cit.* Pp. 49-50.

³¹ IDEM. p. 50.

³² IDEM. *Ibidem.* p. 55.

tanto para encontrar essa tese como para fundamentá-la – procedimento semelhante ao que Bakhtin realiza no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, nos capítulos iniciais.

Em todo caso, o estudo de Marciano Lopes nos parece muito interessante por tentar elucidar o principal problema que investigamos no presente trabalho, ou seja, a relação do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, com o naturalismo. No entanto, nossos métodos de investigação divergem dos procedimentos utilizados por Lopes em seu estudo. Nossa investigação se concentra na fortuna crítica do romance de Pompéia, na qual buscamos compreender as classificações que o romance recebeu dos principais críticos que o investigaram. Assim, traçamos uma narrativa não só da recepção do livro, mas também um panorama da crítica literária nacional num determinado período (de 1888 até 1960) que pode ser observado quando entendemos melhor a motivação dos críticos em suas considerações acerca de *O Ateneu*. O que está em jogo aqui não é apenas a polarização da crítica, mas, também, da própria obra em si, cuja compatibilidade de extremos é uma de suas mais notáveis características. Naturalismo e impressionismo representam bem essa polarização.

A ideia de um movimento pendular incompleto, que se desloca de um ponto a outro, sem volta a origem, forma uma imagem interessante acerca da fortuna crítica de *O Ateneu*, porém, ela se sustenta numa generalização. Isso ocorre devido o pioneiro ensaio de Araripe Júnior, que quebra a cronologia e interrompe a plenitude do referido movimento. Caso não considerássemos a figura de Araripe poderíamos entender que o movimento pendular se realizaria plenamente, sem maiores problemas. Contudo, esse detalhe não representa um enorme empecilho para nós, ao contrário, por meio da originalidade do crítico cearense podemos perceber que no pensamento cultural, mais especificamente em literatura, os dados da pesquisados não são afeitos a exatidão das ciências dos números; seu caráter é mais maleável, mais escorregadio, o que, de forma alguma, representa uma depreciação.

As discussões em torno da influência da escola naturalista sobre Raul Pompéia implicam numa tentativa de reposicionamento deste escritor na história da literatura brasileira. Essa busca, por sua vez, antes de ser taxativa – pressupondo, desse modo, o desejo de uma classificação precisa e fixa –, revela a vontade de problematizar as posições historiográficas anteriormente atribuídas a essa obra. Mas não apenas isso, na medida em que se propõem como tentativa de uma nova forma

de compreensão e interpretação desse romance. Apesar da aparente não harmonização do impressionismo com o naturalismo e da cisão estabelecida dentro da fortuna crítica de *O Ateneu* entre os referidos tópicos, o romance de Pompéia é quem realmente origina essa questão, comportando em sua forma artística estes modos diversos de literatura.

Capítulo I. O que é o naturalismo?

O naturalismo é a primeira linha interpretativa dominante dentro da fortuna crítica de *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Num sentido geral, ela se inicia com as primeiras críticas ao livro, no final do século XIX, indo até, aproximadamente, aos anos 50 do século posterior. Os paradigmas dessa corrente podem ser encontrados, em sua essência, nos estudos de José Veríssimo e Mário de Andrade. Veríssimo representa o pensamento contemporâneo ao momento da publicação da obra – o início dessa tendência crítica. Já o ensaio de Mário de Andrade, em certo sentido, é o crepúsculo do pensamento naturalista, enquanto estilo predominante, dentro do romance de Pompéia. Não deixa de ser interessante notar que o período de duração dessa corrente se liga diretamente ao desenvolvimento histórico da crítica literária no Brasil, no qual o pensamento naturalista vai perdendo espaço e importância conforme o surgimento de novas tendências críticas no desenrolar do século XX.

Marciano Lopes, no estudo citado anteriormente, entende o polo naturalista junto do realismo, como uma categoria só. Por esse motivo o autor expande o rol de críticos e historiadores ligados a essa corrente, a ponto de incluir nela, por exemplo, João Alexandre Barbosa, num estudo do ano 2000. Olhando atentamente a divisão de Lopes, é possível notar que os autores mais recentes incluídos no polo naturalista-realista, tais como Alfredo Bosi ou Roberto Schwarz, estabelecem poucas, ou nenhuma ligação, do romance de Pompéia com a escola naturalista, relacionando-o apenas com o realismo. Para evitar possíveis confusões geradas pela extensão e heterogeneidade da corrente realista-naturalista proposta por Marciano Lopes, escolhemos estudar apenas a escola naturalista. Para tanto precisamos, primeiramente, diferenciar o naturalismo do realismo, objetivando esclarecer o significado do primeiro.

A proximidade semântica dos termos naturalismo e realismo é um problema nas histórias da literatura, na medida em que são tênues as fronteiras conceituais que as diferem. Para entendermos melhor essa diferença, assim como algumas características do naturalismo nacional nos pautamos no ensaio *O Naturalismo no Brasil*³³, de Paulo Franchetti. Franchetti, no referido texto, busca, inicialmente,

³³ Ensaio inédito em livro, publicado no blog do autor em junho de 2013. No entanto, algumas partes desse ensaio já foram publicadas na introdução ao romance *Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, e *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, ambos publicados pela Ateliê editorial. FRANCHETTI, Paulo. O

demonstrar a fragilidade das fronteiras entre o naturalismo e o realismo, objetivando uma solução para o problema. A partir da exposição das ideias de alguns estudiosos do período, o crítico informa a possibilidade de que “o naturalismo é tanto uma teoria, ou melhor, uma preceptiva, um programa, quanto um tipo de texto, um conjunto de procedimentos literários” e sendo um programa literário, não está errado “pensar que o nome Naturalismo e o nome de Zola designam o mesmo objeto”. Franchetti encerra essa questão mais abrangente – da diferença entre realismo e naturalismo –, por meio de uma citação de Pierre Cogny, considerando que o realismo é um movimento literário e o naturalismo uma escola, ou nas palavras do próprio crítico, “o realismo é uma tendência ampla e o naturalismo uma forma particular de realismo, codificado por Émile Zola”, no qual o naturalismo se resume praticamente por completo.

Dando prosseguimento a sua exposição, Franchetti afirma que estes termos, no Brasil, tendem a ser compreendidos de forma diferente, devido a um episódio em torno da repercussão do *primo Basílio*, de Eça de Queirós. O argumento se centra na oposição de Machado de Assis à literatura naturalista, por meio de sua crítica ao romance de Eça. Nesta crítica, Machado expõe o que para ele existiria de danoso no *primo Basílio* tendo em vista os rumos da literatura brasileira, apresentando, também, um possível caminho “correto” para esta. Apesar das restrições e conselhos, a literatura naturalista se instauraria no Brasil e, dessa forma, Machado precisou buscar um novo modelo narrativo, diverso tanto do novo modelo naturalista como do modelo utilizado em seus primeiros romances. A solução de Machado será o livro *memórias póstumas de Brás Cubas*.

Recusando o modelo naturalista “Machado não prosseguirá, porém, no rumo que vinha definindo para sua obra.” A opção de Machado será uma opção radical “ressuscitando, a partir das *Memórias póstumas*, o velho tipo de narrador romântico intrometido, mas sem recusar o tratamento das próprias ‘coisas mínimas e ignóbeis’”. Devido à opção de Machado pela recusa tanto do naturalismo vigente como das linhas de continuação romântica, a sua figura estará intimamente ligada ao realismo, tal como na França a de Zola estará ligada ao naturalismo. Essa ligação com o realismo é que será problemática, na medida em que Machado de Assis não é realista, tendo em vista suas características formais e literárias:

Não há nada mais distante dos pressupostos realistas do que um romance que se propõe escrito por um morto ou uma narrativa em primeira pessoa, na qual um sujeito expõe a sua miséria no amor e na vida. Nada menos “realista” – no sentido que essa palavra tem para descrever um dado momento da história da literatura – do que o completo ceticismo quanto à capacidade de a ciência explicar o mundo, do que a ausência de determinismo genético como fator central para o desenvolvimento da trama, do que o narrador digressivo, que dialoga incessantemente com o leitor, se refere com frequência ao ato de leitura e da escrita, abandona o fio da história a cada momento não para instruir o leitor sobre algum tópico de interesse para a trama – como faziam os românticos –, mas por mero capricho e graça.

Neste sentido, considerar Machado de Assis um autor realista só é possível se o termo realismo for tomado em um sentido muito amplo, diverso dos pressupostos conceituais do modelo historiográfico realista/naturalista; um realismo preocupado em retratar a sociedade em seus vários aspectos. Franchetti afirma que “ao atribuir a Machado um lugar dentro do realismo no Brasil (...) o quadro histórico e crítico de nossa literatura sofre uma distorção: as obras realistas/naturalistas tendem a ser avaliadas por confronto com uma obra (a de Machado) que se constrói em outro registro, com outros meios e pressupostos”. O resultado dessa distorção é que na maneira em que a história literária é contada no Brasil não existe “a mesma continuidade nem identidade parcial entre o realismo e o naturalismo”, na medida em que este último é compreendido “como o conjunto de pressupostos e objetivos sintetizados por Émile Zola em o *Romance experimental* (1880)”.

Tendo em vista essas considerações sobre realismo-naturalismo e sobre o naturalismo no Brasil é necessário, nesse momento, especificar os fundamentos do naturalismo de Zola³⁴, que se encontram no trabalho *O romance experimental*. Para não estendermos demasiadamente o assunto, continuaremos usando como base o texto de Paulo Franchetti, no qual o autor realiza uma síntese eficaz do pensamento do romancista francês. Franchetti afirma que o objetivo principal do texto de Zola “é afirmar a necessidade e a viabilidade do tratamento científico da matéria narrada”. A base da teoria de Zola é o livro *Introdução ao estudo da medicina experimental* (1865), de Claude Bernard. A partir dessa fundamentação, Zola formula sua pergunta principal, que diz respeito à viabilidade do método experimental na

³⁴ Nossa investigação sobre o naturalismo está pautada na figura de Émile Zola, portanto, não estamos considerando as recentes pesquisas sobre esse assunto de autores como Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, no ensaio intitulado *Estética naturalista e configurações da modernidade*, no qual o autor busca expandir a ideia de naturalismo para além dos preceitos do romance experimental.

literatura. O romancista francês difere, com base ainda em Claude Bernard, dois tipos de ciência, ou métodos, a da observação e o da experimentação. Num primeiro momento, a literatura estaria mais próxima da observação do que da experimentação, porém,

Zola vai propor que o romance constitui um exercício de experimentação. Sua explicação para isso é que o romance é como uma experiência de laboratório: colocam-se em um dado ambiente umas tantas personagens, estabelecem-se as determinações biológicas de cada uma delas e se obtém um desenvolvimento lógico, uma série de ações e/ou temperamentos que obedecem a essas determinações.

Naturalmente, existe uma dissociação entre Zola e Bernard acerca do significado do termo experimental. O principal problema consiste na impossibilidade da repetição da experiência de um método científico por parte do romancista, assim como da sua livre licença à fabulação, que o impossibilitam de formular teorias ou leis. Haja vista essa impossibilidade, Segundo Zola,

o romancista experimentador é, portanto, aquele que aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder este sentimento pessoal, esta ideia *a priori*, pela observação e pela experiência³⁵

Neste sentido, Zola inverte a relação dos termos “observador” e “observado”, uma vez que, segundo nos informa Franchetti, “na observação e na experiência científica, trata-se de abstrair constantes, leis, da consideração objetiva do objeto”, já no romance experimental “o conhecimento das leis e dos princípios antecede a construção do enredo, que é desenvolvido de forma a não infringi-los, de forma a adequar-se o mais possível a eles”. Passa a existir claramente uma subserviência da literatura em relação à ciência, como uma forma de legitimar a importância do papel do escritor dentro da sociedade³⁶. Como bem observa Franchetti, a questão

³⁵ ZOLA, Emile. O romance experimental e o naturalismo no teatro. São Paulo, ed. Perspectiva, 1982. p. 75.

³⁶ É interessante reparar que essa atitude não “beneficiou” apenas a literatura, legitimando-a enquanto agente social, mas também serviu para a ciência daquele momento tomar de empréstimo o prestígio da literatura. Ou seja, o movimento entre ambas as partes não foi unilateral. O próprio Zola acena para isso quando fala que “costuma-se dizer que os escritores devem abrir caminhos aos cientistas. (...) O homem começou por arriscar certas explicações dos fenômenos; os poetas disseram sua maneira de sentir e os cientistas vieram em seguida a controlar as hipóteses e fixar a verdade. Trata-se sempre do papel de pioneiros que Claude Bernard atribui aos filósofos. Há nisso

gira em torno da possibilidade do escritor em obter um discurso ficcional verossímil a partir dos pressupostos científicos, excluindo a existência de outros eventos ficcionais, cuja explicação ocorra por meio de outros pressupostos. Fica evidente a importância da verossimilhança para Zola, assim como do termo atualidade, que, nessa perspectiva, podem ser entendidas como sinônimos. Assim, o naturalismo de Zola entende “que a arte baseada na ciência será sempre mais moderna e mais verdadeira do que a que constrói sua verossimilhança sobre outros pressupostos e convenções, cujo valor científico não é reconhecido”.

O que é importante notar, para além dos objetivos de Zola, são as características ficcionais do romance experimental. No entanto, antes de falarmos delas, é necessário ressaltar primeiro a ambição do romancista francês em fundar um novo tipo de psicologia, por meio da tentativa de promover o romance como objeto de valor científico. O romance experimental seria responsável por fundar uma psicologia romântica, “centrada nos movimentos anímicos do herói em contraposição ao meio” sucedendo, dessa forma, a psicologia científica tradicional, “que Zola entendia como uma derivação da fisiologia e das condições objetivas do ambiente”. Aqui chegamos num ponto importante, pois a partir dessas considerações derivam alguns traços estilísticos essenciais do naturalismo. Franchetti se concentra em dois desses traços, o primeiro é “a base fisiológica das metáforas e comparações, pois o homem é compreendido principalmente como um organismo determinado pela herança genética e pelo meio em que se move” e o segundo é o “pendor descritivo, que constitui, mais do que um traço de gosto, uma questão central de método”. Franchetti mesmo adverte que o uso das metáforas biológicas não é uma exclusividade do naturalismo. Segundo o crítico a grande novidade do romance naturalista é “a intensificação da recorrência dessas metáforas e, principalmente, o emprego da linguagem crua e direta para representar a motivação biológica dos atos humanos”. Nesse sentido, tendo em vista a grande preocupação com a explicação biológica, surge a outra característica do estilo, isto é, o predomínio e detalhamento das descrições do espaço ficcional.

papel nobre, e os escritores ainda têm o dever de preenchê-lo hoje. Mas, fica bem entendido que, todas as vezes que uma verdade é fixada pelos cientistas, os escritores devem abandonar imediatamente sua hipótese para adotar essa verdade; em caso contrário, eles permaneceriam por *parti pris* no erro, sem benefício para ninguém. É assim que, à medida que avança, a ciência nos fornece, a nós escritores, um terreno sólido no qual devemos nos apoiar para lançar novas hipóteses. (...) Tomo um exemplo muito simples, para melhor me fazer compreender: está provado que a terra gira em torno do sol; o que se pensaria de um poeta que adotasse a antiga crença, o sol girando em torno da terra?” (IDEM, p 73).

Franchetti ainda informa que da reunião desses pressupostos haverá a preferência por um tipo específico de narrador, oriundo da ciência, especificamente da medicina. Tal modelo é “o clássico tipo do narrador em terceira pessoa, objetivo e neutro”, cuja vantagem em relação ao cientista, propriamente dito, é “de ter sobre o seu objeto um ponto de vista onisciente, isto é, de ser capaz de expor com autoridade não apenas as cenas observáveis de fora, mas também os pensamentos e movimento interiores das personagens”³⁷. O crítico conclui suas considerações sobre o naturalismo afirmando a indiscutível influência do naturalismo de Zola³⁸, em quase todo ocidente, a ponto de que “ser realista passou a significar cada vez mais o que hoje denominamos “naturalista”³⁹, isto é, ser um adepto de suas teorias e seus métodos”. Nada mais natural, dessa forma, que o naturalismo esteja condicionado por inteiro à imagem de Zola, assim como a determinação do que é naturalista ou não estar condicionada ao afastamento ou aproximação desse paradigma.

³⁷ Nesse momento do ensaio o crítico volta a enfatizar, oportunamente, a questão da verossimilhança do naturalismo de Zola. Dos preceitos do autor francês “resulta, sobretudo, a afirmação reiterada de uma nova verossimilhança, com base agora não mais na reflexão filosófica ou religiosa sobre a natureza humana, ou no exame psicológico, no estudo das paixões, mas nas teses biológicas que a ciência do tempo sustentava contra os antigos paradigmas científicos”.

³⁸ Um panorama dessa influência pode ser encontrado na gigantesca história da literatura ocidental, de Otto Maria Carpeaux.

³⁹ Fato que não ocorre na literatura brasileira devido ao episódio da recepção do *Primo Basílio* e da influente figura de Machado de Assis, como já registrado anteriormente.

Capítulo II. José Veríssimo

Dois textos de José Veríssimo são importantes dentro da fortuna crítica do romance de Raul Pompéia. São eles um artigo intitulado *Raul Pompéia e O Ateneu*⁴⁰ e os excertos em que o autor carioca é estudado no livro *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*⁴¹. A importância desses textos, como já observado anteriormente, está ligada ao seu poder de representação e síntese de uma tendência crítica dominante, do pensamento brasileiro, numa determinada época; um modo específico de pensar a literatura, assim como o que estava em torno dela – uma época em que a ciência se tornava um conversor de todas as outras áreas, agregando campos bem diversos entre si como religião, sociologia, literatura, entre outros. Especificamente, o naturalismo é a forma de pensar a literatura nesse contexto do final do século XIX, em que a ciência se torna um verdadeiro objeto de culto religioso⁴². Como se pode perceber, essa forma de pensamento é contemporânea de Raul Pompéia e, por isso mesmo, é muito importante para a compreensão de seu livro. Nosso objetivo aqui é buscar nos textos de Veríssimo a contemporaneidade que este enxergou em *O Ateneu*, mais especificamente, o naturalismo de Pompéia. No entanto, antes de entrarmos diretamente em contato com os textos do crítico paraense, precisamos nos confrontar, primeiramente, com algumas questões acerca da historicidade em literatura.

Na introdução a uma coletânea de textos de José Veríssimo, João Alexandre Barbosa começa por uma pergunta simples, mas de crucial relevância. O crítico indaga acerca da real importância do pensamento de Veríssimo dentro da literatura brasileira. Historicamente, Veríssimo é conhecido por ser um dos primeiros críticos a se afastar de um sociologismo puro, se concentrando numa forma de pensar a literatura a partir de suas próprias características, ou ainda, talvez com algum exagero, pela percepção, propriamente dita, da fatura literária dos textos. Essa ideia acerca do crítico paraense se encontra, por exemplo, na *História concisa da*

⁴⁰ Publicado originalmente no Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, em 11/02/1907. Atualmente no livro *Últimos estudos de literatura brasileira* (7ª série). Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

⁴¹ Primeira edição de 1916, pela editora Francisco Alves. Edição consultada: Veríssimo, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998. Publicado no ano da morte do autor.

⁴² Um contraponto lógico a corrente naturalista é o simbolismo ou de forma geral o decadentismo.

literatura brasileira, de Alfredo Bosi⁴³. De certa maneira é uma definição corrente. Independente de João Alexandre Barbosa fugir dela ou não, o que sua pergunta pressupõe, ou pretende instigar, tem a ver não apenas como a importância histórica de Veríssimo tendo em vista sua posição específica dentro da literatura brasileira, mas, de uma maneira geral, acena para a própria relevância da leitura de textos históricos. O que está em jogo para Barbosa, portanto, é a relação do leitor com o texto do passado, haja vista a distância temporal entre ambos. É o que observamos quando o crítico escreve a respeito do papel do leitor e do texto nesse processo

situado, num certo ponto da evolução literária, o leitor procura estabelecer com o texto do passado uma relação de delicada duplicidade em que, por um lado, a consciência do passado força a compreensão dos limites e possibilidades de época e, por outro, a contemporaneidade do leitor exige do texto uma resistência capaz de suportar a releitura⁴⁴

Tendo em vista esse movimento tensivo entre ambas as partes, o crítico entende que é possível escapar de dois equívocos frequentes na leitura de textos históricos, “o anacronismo da imposição de modelos de leitura de cegos para as circunstâncias de cultura que marcaram o aparecimento da obra num determinado momento da evolução da série literária” e o posicionamento emoliente “que consiste em considerar o texto de uma perspectiva, por assim dizer, arqueológica”. Barbosa entende que a atitude do leitor, caminhando entre a arqueologia e o anacronismo, deve ser a da busca pelo sentido “da relação que, no texto, funde sincronia e diacronia na configuração” do que o crítico chama de historicidade, segundo o qual seria “a condição do texto literário enquanto ser de linguagem necessariamente inserto no tempo”, ou ainda “a historicidade é, para mim, o processo de formalização da história que é sempre possível ler no texto literário”⁴⁵.

As considerações de João Alexandre Barbosa nos são de grande utilidade na medida em que nos possibilitam expandir a forma em que encaramos os textos de José Veríssimo. Ao invés de olhar estes textos de forma muito específica, buscando apenas nosso objetivo, isto é, o naturalismo em *O Ateneu*, procedemos de uma

⁴³ Bosi finaliza seu comentário sobre Veríssimo da seguinte forma, “Seja como for, evitando o puro sociologismo de Sílvio Romero, (Veríssimo) mostrou-se sensível àquele *quid* peculiar à literatura, mérito que ainda hoje lhe creditamos” (BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 255).

⁴⁴ BARBOSA, João Alexandre. José Veríssimo: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977. p. 9.

⁴⁵ IDEM. p. 10.

tentativa de investigação um pouco mais abrangente em relação ao crítico paraense, em que se leva em conta não apenas as respostas do mesmo ao romance de Pompéia, mas o fundamento dessas respostas, ou seja, seu contexto cultural. Por outras palavras, buscamos seguir o caminho tensivo de leitura estabelecido entre a arqueologia e o anacronismo do qual fala João Alexandre Barbosa, ou ainda, a busca pela fusão da diacronia e sincronia dentro do texto, resultando, dessa forma, na sua historicidade.

Cronologicamente a *História da literatura brasileira* (1916) de José Veríssimo procede à publicação original do artigo *Raul Pompéia e O Ateneu* de 1907. Por um lado, na *História...*, as considerações de Veríssimo acerca de Pompéia são mais lapidares e curtas, por isso mesmo, menos profundadas; se resumem em apenas lançar uma ideia ou uma breve consideração sobre o autor. Por sua vez, o artigo de 1907 se propõe, de fato, como um texto analítico, inclusive em extensão; o crítico faz considerações, demonstra, problematiza certos aspectos do romance segundo seu ponto de vista. Fugindo da ordem cronológica dos textos, analisaremos primeiro os excertos da *História...* e posteriormente o artigo de 1907. Procedemos dessa forma, pois acreditamos que a forma concisa dos trechos da *História...* possam ser melhor discutidas e aprofundadas por meio da análise posterior do texto específico sobre Pompéia.

Na *História...*, Raul Pompéia é citado diretamente três vezes por José Veríssimo. A primeira citação é no *Capítulo XII – a segunda geração romântica: os prosadores*. Nesse capítulo, Veríssimo, ao tratar de José de Alencar, mais especificamente sobre a estreia desse com o *Guarani*, cita Pompéia e mais alguns outros autores – entre eles Joaquim Manuel de Macedo e o visconde de Taunay –, para exemplificar um conceito que, segundo seu ponto de vista, é constante na literatura brasileira, isto é, o fato de vários escritores estrearem na literatura brasileira com uma obra-prima, não conseguindo posteriormente superá-la, quando delas não retrocedem. A segunda citação, no *Capítulo XVI – naturalismo e o parnasianismo*, se refere ao naturalismo brasileiro, dando conta, resumidamente, de sua origem, suas particularidades e seus autores mais notáveis. Essas informações estão expressas em um longo parágrafo que por sua relevância achamos necessário transcrevê-lo por completo. Segundo o crítico paraense:

O nosso naturalismo, que foi uma das resultantes do modernismo, nada inovou ou sequer modificou no naturalismo francês seu protótipo. Ao naturalismo inglês, anterior a este, e ao mesmo tempo tão sombrio e distinto, ficou de todo alheio. Apenas se lhe vislumbra o contágio na ficção de Machado de Assis. Mas estreitamente ainda que o nosso Romantismo seguira o francês, arremedou o naturalismo indígena o naturalismo da mesma procedência modelando-se quase exclusivamente por Émile Zola e o seu discípulo português Eça de Queirós. De novelas, contos, curtas e ligeiras ficções e ainda romances, segundo a fórmula pessoal desses dois escritores, houve aqui fartura deste 1883 até o rápido esgotamento dessa fórmula pelos anos de 90, quando ela se não procrastinou em exemplares inferiores que importunamente ainda a empregavam. Obras realmente notáveis e vivedouras, ou sequer estimáveis, bem poucas produziu, e nomes que a mereçam historiados são, acaso, apenas três: Aluísio de Azavedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompéia⁴⁶.

O que chama atenção, inicialmente, no excerto é o uso do termo “modernismo” e sua relação com a escola naturalista. Veríssimo entende por modernismo ou “pensamento moderno” toda manifestação de ideias ligada a sua contemporaneidade, ou seja, ao final do século XIX, o período imediatamente posterior ao movimento romântico. O próprio crítico assiná-la que o movimento espiritual que sucede o romantismo é definido essencialmente pelo predomínio do pensamento científico e filosófico da segunda metade do século XIX. Como se observa, a concepção de moderno de Veríssimo está ligada a ideia da novidade. E dessa ideia de atualidade, do novo, o crítico ainda destaca o mosto de influências e ideias que cercaram esse período da história intelectual brasileira, cuja homogeneidade e coerência foram comprometidas pela massiva presença de ideias por vezes divergentes entre si⁴⁷. De certa maneira, Veríssimo ao falar da existência de vários naturalismos não esconde a forma em que encara os termos realismo e naturalismo, isto é, sua proximidade e semelhança. Ainda que cite Zola e Eça, como autores que equivalem à mesma coisa, o crítico não chega a diferir claramente esse naturalismo, de origem francesa, do naturalismo inglês; a ponto de pressupormos, sem muitos problemas, que o que Veríssimo tem em mente quando cita o

⁴⁶ VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 368.

⁴⁷ É interessante notar como Veríssimo se comporta perante o seu contemporâneo. Por mais que a *História...* tenha sido publicada já no século XX, ou seja, com algum distanciamento temporal, a forma de Veríssimo enxergar o período em que viveu ativamente (intelectualmente falando) não deixa de esconder sua “perplexidade” perante aquele momento histórico. Segundo Veríssimo, “Destas várias influências contraditórias, e até disparatadas, que todas, porém, simultaneamente atuaram o nosso pensamento, não saiu, nem podia sair, um composto único e ainda menos coerente, como até certo ponto fora no período romântico o espiritualismo cristão ou o puro sentimentalismo dos nossos românticos, sem exceção”. O resultado da “mistura” de influências acarretou na ruptura lógica e, de certa forma, intencional com o romantismo. É o que se percebe quando o crítico afirma que “Sob o aspecto literário o que delas resultou foi o rompimento, mais ou menos intencional, mais ou menos estrepitoso, mais ou menos peremptório, com o romantismo (IDEM. p. 21)”.

naturalismo de língua inglesa é o realismo, propriamente dito, ou seja, um movimento literário. O que acarreta, por sua vez, numa definição um tanto quanto imprecisa dos termos. Em todo caso, outro aspecto importante dessa segunda citação é a escolha dos escritores Aluísio de Azevedo, Julio Ribeiro e Raul Pompéia como as figuras mais representativas do naturalismo no Brasil.

É sintomática a escolha desses autores, na medida em que cada um representa uma particularidade essencial do entendimento de Veríssimo acerca do naturalismo na literatura brasileira – três partes que observadas em conjunto formam uma imagem uma da escola em questão. Neste contexto, Aluísio de Azevedo representa o iniciador do naturalismo no Brasil, ao mesmo tempo, aquele que melhor soube realizar as ideias naturalistas, segundo o modelo francês e português (Zola e Eça)⁴⁸. Por sua vez, Julio Ribeiro está ligado à imagem do escritor apaixonado pela novidade e pela moda; um fervoroso adepto do “modernismo”. Sua realização mais conhecida, *A carne*, é uma resposta ao imediato, funcionando mais como tentativa de seguir uma tendência do “que por sincera simpatia com ela” (p. 371); em que o autor seguiu “menos acaso e inspiração que por enlevo da novidade” (p. 372). Por fim, o terceiro nome a figurar na lista do crítico paraense é Raul Pompéia. Essa segunda menção nos leva automaticamente a terceira e última citação sobre o escritor carioca no livro de Veríssimo. Tal citação, diferente das outras duas, é específica sobre Pompéia. Neste excerto, o crítico inicia seu discurso falando sobre a juventude de Pompéia e da forte impressão do mesmo a respeito “das novas ideias e pressentimentos que alvoroçaram a mocidade do tempo”. Posteriormente, Veríssimo afirma que “Raul Pompéia deu no Ateneu a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil”. A esta frase lapidar, acrescenta que se, por um lado, os dois “principais êmulos nessa moda literária, Aluísio de Azevedo e Julio Ribeiro, que, achegando-se demasiado ao seu figurino francês, sacrificaram-lhe a originalidade que acaso tinham”; por outro, Pompéia, “com dotes de pensador e de artista superior”, não perdeu tal originalidade. Como se pode perceber a posição de Veríssimo em relação ao livro de Pompéia está ligada ao signo da originalidade, ou seja, sua importância na história do naturalismo no Brasil se dá menos pela ortodoxia ao estilo do que pela sua fuga ao modelo de Zola – por uma

⁴⁸ Assim escreve Veríssimo acerca de Aluísio de Azevedo: “os romances *A casa de pensão* (1884), *O homem* (1887), *O cortiço* (1890), confirmaram o talento afirmado no *Mulato* e asseguraram-lhe na nossa literatura o título de iniciador do naturalismo e do seu mais notável escritor” (IDEM. Ibidem. p. 370).

reinterpretação da novidade estrangeira, evitando a adaptação fiel dos preceitos, tal como fizera Aluísio. Isso fica claro quando o crítico afirma que “o seu romance é mais original e o mais distinto produto da escola aqui, sem ser tão bem composto como os melhores de Aluísio de Azevedo”⁴⁹.

A tríade de autores escolhidos por Veríssimo acaba por revelar seu pensamento sobre o naturalismo. Assim, Aluísio é o melhor realizador da escola no Brasil, tendo em vista a obediência aos preceitos da mesma; Julio Ribeiro, o escritor que busca seguir a tendência, pelo gosto da novidade; e Raul Pompéia como o que melhor soube traduzir o que vinha do estrangeiro para o território nacional, por meio do signo da originalidade. Obediência, moda e originalidade, neste sentido, constroem a visão sobre o naturalismo do crítico paraense. Entre esses três termos Veríssimo dará preferência à originalidade e, conseqüentemente, a Raul Pompéia. O crítico justifica a fama de Aluísio de Azevedo como o principal representante do naturalismo no Brasil pelo desenvolvimento, volume e a qualidade de sua obra⁵⁰, em que podemos acrescentar, sem maiores dificuldades, o cumprimento dos preceitos de Zola, sem acréscimos ou modificações a estes. Assim, devido a tal obediência, Aluísio é considerado uma espécie de Zola brasileiro, o que, obviamente, representa muito melhor a escola naturalista do que Raul Pompéia, que promoveu mais a subversão do naturalismo do que a obediência. Veríssimo termina essa última citação ao escritor carioca com os seguintes períodos:

No que decididamente os sobreleva a todos Raul Pompéia é, não só na maior originalidade nativa e na distinção, sob o aspecto artístico, do seu único romance, mas ainda no talento superior revelado na abundância, roçando acaso pela demasia de ideias e sensações não raro esquisitas e sempre curiosas, que dão ao seu livro singular sainete e pico. Nesse livro, porém, que tantas promessas trazia e tantas esperanças despertou, parece se esgotou todo o engenho do malogrado escritor e espírito brilhantíssimo⁵¹.

É importante ressaltar o porquê do termo “originalidade” ser tão relevante, nesse contexto, para Veríssimo. Apesar de destacar o impulso original do romance de Pompéia, o crítico não se furta de demonstrar sua opinião sobre o naturalismo, especificamente o brasileiro, denominando-o, por exemplo, como “mofino

⁴⁹ VERÍSSIMO, José. Op. Cit. Pp. 371-373.

⁵⁰ Conforme o original: “Pelo desenvolvimento, volume e ainda qualidade de sua obra, este (Aluísio de Azevedo) ficaria, entretanto, e como é tal considerado, o principal representante indígena da escola” (IDEM. p. 373).

⁵¹ IDEM. Ibidem. p. 373.

naturalismo sectário”⁵²; ou ainda, quando pontua a principal característica negativa do naturalismo de Zola – complementado sem maiores novidades por Eça, em Portugal, e no Brasil por Aluísio de Azevedo –, que seria a vulgarização da arte⁵³. O naturalismo representa, de certa maneira, uma importação de ideias, assim como uma moda literária. Logicamente, Veríssimo percebe os benefícios que a escola trouxe à literatura brasileira⁵⁴. No entanto, um ponto chave da sua *História...* é a questão da independência literária do Brasil, que perpassará por todo o livro e está resumida na sua introdução. A preocupação de Veríssimo se evidencia já na primeira linha da obra: “a literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português”. Conforme o seu discurso se desenvolve a questão da independência vai se tornando mais clara. Assim o crítico falará da importância fundamental do romantismo nesse processo de emancipação artística, relacionando-o com a independência política; ressaltará o espírito nativista, e posteriormente o nacionalista, formado nas primeiras manifestações nacionais; destacará o papel da literatura brasileira perante a literatura portuguesa, tendo em vista a relação entre colonizado e colonizador; até chegar à divisão lógica entre um período colonial e um período nacional, tal como proposto na história do Brasil, propriamente dita.

É notável a preocupação de Veríssimo com a questão da emancipação literária brasileira, ainda mais quando se repara a importância que o problema assume dentro do seu livro. Essa preocupação, além de revelar o posicionamento do crítico acerca do processo de formação da identidade nacional, tendo em vista o desligamento sócio/cultural/político/econômico da colônia em relação à metrópole, antecipa um pensamento constante dos intelectuais latino americanos da segunda metade do século XX, isto é, a tentativa de repensar o lugar da América latina – sua

⁵² IDEM. Ibidem. p. 372.

⁵³ O crítico deixa evidente seu moralismo na sua apreciação da escola naturalista ao afirmar que “os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França quando aqui nascia” (IDEM. Ibidem. p. 370).

⁵⁴ Assim Veríssimo destaca o espólio do naturalismo: “não seria, porém, justo contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui (Brasil) como lá (França), às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento da realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir” (IDEM. Ibidem. p. 370).

cultura, sua identidade, etc. –, no contexto global⁵⁵. Tal preocupação, ainda que embrionária, parece clara no discurso do autor paraense, que pode ser comprovada tanto pelo que já foi dito anteriormente, como nessa próxima citação, na qual o crítico, com tom de reprovação, explica a quantidade de tendências presentes naquele momento do pensamento nacional, anotando, inclusive, algumas características do mesmo:

A dificuldade geralmente verificada desta discriminação (distinção de uma ideia dominante) sobe de ponto aqui (o momento intelectual brasileiro no final do século XIX), onde por inófia da tradição intelectual o nosso pensamento, de si mofo e incerto obedece servil e canhestramente a todos os ventos que nele vêm soprar, e não assume jamais modalidade formal e distinta. Sob o aspecto filosófico o que é possível notar no pensamento brasileiro, quanto é lícito deste falar, é, mais talvez que a sua pobreza, a sua infirmitade. Esta é também a mais saliente feição da nossa literatura dos anos de 70 para cá. Disfarça-as a ambas, ou as atenua, o íntimo sentimento comum do nosso lirismo, ainda em a nossa prosa manifesto, a sensibilidade fácil, a carência, não obstante o seu ar de melancolia, de profundidade e seriedade, a sensualidade levada até a lascívia, o gosto da retórica e do reluzente. Acrescentem-se como característicos mentais a petulância intelectual substituindo o estudo e a meditação pela improvisação e invencionice, a leviandade em aceitar inspirações desconhecidas e a facilidade de entusiasmos irrefletidos por novidades estéticas, filosóficas ou literárias. A falta de outras qualidades, estas emprestam ao nosso pensamento e à sua expressão literária a forma de que, por minguia de melhores virtudes, se reveste⁵⁶.

Veríssimo destaca a subserviência do pensamento nacional em relação ao pensamento estrangeiro, assim como os danos que essa atitude servil, responsável pela formação de uma tradição submissa, trouxe para a cultura do Brasil – fato acentuado no período posterior ao romantismo. Como já ressaltado anteriormente, o crítico enxerga o período contemporâneo a sua escrita abarrotado de tendências. E entre elas está o naturalismo. O que Veríssimo busca é uma identidade própria para o pensamento brasileiro, uma forma nacional de se pensar a literatura e a cultura⁵⁷. Nada mais natural, então, que o naturalismo seja visto de forma negativa, uma vez que esta escola é claramente um modelo importado. No entanto, é importante ressaltar que o naturalismo sendo uma realidade, Veríssimo, num movimento duplo, chamará a atenção para a composição bem realizada dos romances de Aluísio de Azevedo – o que, de certa forma, comprova sua fama posterior de leitor atento à

⁵⁵ Bastaria pensar, por exemplo, no conhecido boom da literatura latino americana.

⁵⁶ VERÍSSIMO, José. Op. Cit. p. 25.

⁵⁷ Esse intuito nacionalista será uma constante no pensamento posterior ao crítico paraense, por exemplo, no discurso dos modernistas, ou ainda, em estudiosos como Antonio Candido (*Formação da literatura brasileira*) e Afrânio Coutinho (*A tradição afortunada* e *A Literatura no Brasil*).

fatura do texto literário –, destacando, ao mesmo tempo, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, justamente, por sua originalidade – termo muito importante no pensamento do crítico paraense⁵⁸.

Desse destaque ao romance de Pompéia, pressupõe-se, sem maiores dificuldades, a preferência de Veríssimo ao mesmo, o que pode ser notado em algumas citações anteriores do crítico⁵⁹. De qualquer forma, isso é o menos relevante neste momento. O que nos interessa agora é entender, de fato, o naturalismo de escritor carioca, segundo a visão de José Veríssimo. Neste sentido, o que se observa nos três excertos da *História...*, em que Pompéia está presente, é que estes são apenas indicações, conceitos genéricos, nos quais o naturalismo de Pompéia e, por consequência, sua originalidade, é apenas esboçada, sem ser aprofundada. As respostas para essa questão serão encontradas no artigo de 1907.

O artigo *Raul Pompéia e o Ateneu*, publicado em 1907, foi escrito por ocasião da publicação da segunda edição de *O Ateneu*, em 1905⁶⁰. É interessante notar que já no começo do texto essa condição imediata de escrita se torna evidente, de tal maneira que a crítica em si funciona como uma resposta de Veríssimo à provocação que a republicação do romance lhe causou, como se esse acontecimento editorial tivesse reascendido no crítico paraense questões importantes, porém mal resolvidas, ligadas à figura de Pompéia e seu romance. Portanto, o texto se propõe tanto como uma leitura de certos aspectos da obra – sendo, neste sentido, um estudo mais aprofundado e específico –, assim como uma tentativa de reavaliação da mesma no contexto da literatura brasileira, tendo em vista sua segunda edição.

Veríssimo inicia o artigo, justamente, enfocando alguns aspectos da recepção de *O Ateneu*. Assim, a respeito da primeira edição, que considera editorialmente ruim e sem a publicidade que Pompéia realmente merecia, falará que este foi “lido e

⁵⁸ Nesse balanço, Júlio Ribeiro é quem sai mais prejudicado por causa de sua tendência desenfreada à novidade. Veríssimo definirá o romance *A carne* como “o parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo”, que ainda assim “no nosso mofino naturalismo sectário, será um livro que merece ser lembrado e que, com todos os seus defeitos, seguramente revela talento” (VERÍSSIMO, José. Op. Cit. p.372).

⁵⁹ Repetindo a citação do crítico Paraense: “Raul Pompéia deu no *Ateneu* a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil” (IDEM. p. 373).

⁶⁰ Pela editora Francisco Alves & Cia. Rio de Janeiro. 1905. É importante frisar que, por mais que na capa dessa segunda edição esteja registrada a data de 1906, encaramos a data de sua publicação como sendo de 1905, por nos basearmos num argumento de Afrânio Coutinho, na edição definitiva de *O Ateneu*, de 1981. O crítico afirma que “a impressão da data no frontispício é que tem valor bibliográfico; além disso, era muito comum, naqueles tempos, a aparição de data na capa diferente da do frontispício, pois havia editoras que o faziam para republicar edições ou tiragens mais antigas” (POMPÉIA, Raul. Op. Cit. p. 11).

apreciado por um número mais seletivo talvez que avultado de leitores”. Daí resulta a impressão de Veríssimo de que *O Ateneu* foi muito mais reconhecido (apreciado) do que lido⁶¹, no sentido de possuir mais fama do que leitores. Por consequência dessa fama e da dificuldade em obter a obra, a segunda edição trará um aspecto de novidade para o romance de Pompéia, mesmo não sendo uma publicação nova, propriamente dita. No entanto, Veríssimo buscará amenizar esse impacto do lançamento da segunda edição ao afirmar que “se a sua publicação não passou despercebida, também não foi um acontecimento literário notável”⁶². Em todo caso, o crítico esclarece que a fama de Pompéia não era em vão⁶³ e que esta edição se constitui para ele como um livro novo, propondo-se, dessa forma, avaliá-lo como tal⁶⁴.

⁶¹ A essa informação o crítico acrescenta que até então os interessados em literatura pouco tinham a oportunidade de ler o romance de Pompéia, que apesar da fama, havia se tornado de difícil acesso. “E com exatidão se pode dizer que os que se interessam pela literatura geralmente sentiam a necessidade de uma nova edição desse livro, do qual ouviam maravilhas o que havia se tornado raro” (VERÍSSIMO, José. *Últimos estudos de literatura brasileira: 7ª série*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 1979. p. 133).

⁶² IDEM. p. 133.

⁶³ Veríssimo se refere à figura de Raul Pompéia da seguinte forma: “Entretanto, digo-o já, aquela fama não era usurpada e imerecida, o autor teve em torno de si um crescido número de amigos e admiradores quicá clientes literários, fora um centro para onde, num dado momentos, convergiam muitas novéis ou já feitas aspirações e vocações em letras, dera mesmo o tom a certas ideias, opiniões, tendências estéticas, e ainda políticas, quando a política – uma política que só se lhe perdoava por ser a idealização de um artista – o desvairou e se fez nele, alma elevada e pura, a paixão que talvez prematuramente o matou” (IDEM. Ibidem. Pp. 133-134)

⁶⁴ A questão da segunda edição de *O Ateneu* se configurar como um livro novo é muito interessante, pois, além da leitura de que poucos haviam lido a obra, portanto, sendo para a grande maioria um livro inédito, apesar da sua fama, podemos pensar, também, que a nova publicação fez Veríssimo perceber o quanto o romance continuava novo, por isso ainda digno de nota. A isso se deve acrescentar a interessante informação que Afrânio Coutinho traz na edição crítica de *O Ateneu*, de 1981. Coutinho entende que a segunda edição não é confiável devido a um problema editorial. Tal problema consiste na existência de um revisor português na gráfica em que a obra foi impressa, estabelecida tanto em Paris como em Lisboa. Esse revisor ficou responsável pelo texto da edição de 1905. Segundo Coutinho, “o revisor fez o que quis com o texto. Não somente desobedeceu a muitas indicações do Autor (então falecido), como também introduziu inúmeras modificações de toda a sorte na escrita de Pompéia”. O Crítico prossegue afirmando que “grave, porém, - e por isso é de aceitar a hipótese de ter sido um português o revisor – é que grande parte das suas emendas não se limitaram a correções tipográficas, mas visam a modificar o texto, subordinando-o às normas portuguesas, como colocações de pronomes átonos, crase, pontuação, paragrafação etc.”. Segundo Coutinho, os defeitos dessa segunda edição não são resultado de uma revisão ruim, mas sim de “alterações propositadas, deliberadas, intencionais, de quem reviu o texto, certamente com a ideia de consertar os erros de redação do escritor brasileiro. E isso tem que ser considerado um crime aos direitos de um Autor, pelo respeito que é devido à sua escrita, à sua obra”. Dessa forma, o crítico considera “o texto da segunda edição (1905) da Alves, *post mortem auctoris*, como não merecedor de confiança, devendo ser repudiado energeticamente” (POMPÉIA, Raul. *Op. Cit.* Pp. 12 -14). É engraçado notar que a questão da novidade da qual fala Veríssimo também pode ser lida sob a ótica do argumento de Coutinho. Nesse caso, sendo 355 modificações que a segunda edição trouxe ao texto, não é de se estranhar que Veríssimo tenha realmente lido um novo livro, muito diferente da primeira edição.

O principal problema, ou defeito, de *O Ateneu*, segundo a crítica de Veríssimo, é insignificância do assunto do livro, tendo em vista a existência de “algum exagero do ponto de vista e das proporções das coisas vistas e escritas que acaso se lhe pode notar”, isto é, uma discrepância entre o estilo e o tema da obra. O crítico credits esse defeito à juventude de Pompéia, afirmando a futilidade do assunto geral de *O Ateneu*, que são apenas episódios da vida de um rapaz no colégio. Da irrelevância desse tema ocorre outro defeito do livro, “é que sendo a história contada em primeira pessoa, pelo mesmo herói do romance, que fingidamente é o narrador”, quem a conta, de fato é “o autor, homem feito, com sua filosofia, o seu sentimento, a sua língua, o seu estilo”. Como se pode perceber, Veríssimo fala especificamente da diferença entre o Sergio-narrador e o Sergio-personagem; a distância que os afasta, segundo o crítico, é “uma disparidade, uma desconformidade chocante”⁶⁵. É importante notar que a “disparidade” entre narrador e personagem não deixa de ser também uma ramificação da questão do estilo e do tema do livro.

Pode se perceber esse argumento de Veríssimo na seguinte passagem, na qual o crítico também especifica um pouco melhor suas ideias:

O assunto do “Ateneu” é a vida de um colegial dos onze aos quinze anos num internato daquele nome e a vida que se vivia num estabelecimento, ou generalizando – e esta generalização está sem dúvida no pensamento do autor – em estabelecimentos congêneres. Deste assunto resultam dois inconvenientes, se não defeitos, é o primeiro que apontando a ser um estudo ou representação de um caráter, a descrição do colegial que é o protagonista do livro, esse estudo se faz de personagem que não tem ainda, nem pode ainda ter um caráter, pois na sua idade o caráter ainda não está formado; o segundo que a ficção resulta em tese preconcebida, e todo o seu desenvolvimento obedece a esse preceito. E constantemente, em todos os passos do livro, sem discrepância, o autor, homem feito, com a sua ciência da vida e o seu saber dos livros, a sua experiência de adulto, se substitui ao narrador apenas no começo da puberdade, qual ele o fingiu⁶⁶.

É evidente a preocupação do crítico com a questão da verossimilhança, não apenas como elemento de avaliação do livro de Pompéia, mas também como uma diretriz do seu pensamento acerca da prosa de ficção, ou mais especificamente, do gênero romance. Esse apego ao verossímil se faz notar tanto no primeiro “inconveniente” de *O Ateneu*, quando o crítico justifica a impossibilidade de representação do caráter infantil, como na sua explicação, durante todo ensaio,

⁶⁵ VERÍSSIMO, José. Op. Cit. p. 134.

⁶⁶ IDEM. p. 135.

sobre a relação problemática do Sergio-narrador com o Sergio-personagem⁶⁷. Em todo caso, a citação acima traz uma nova informação que está expressa no segundo “inconveniente” citado. Segundo Veríssimo, o desenvolvimento do romance está fadado a uma tese preconcebida, ou seja, o aspecto ficcional do livro é refém de uma teoria preconcebida, que condiciona todo desenvolvimento da história contada. Essa informação é muito importante, embora o crítico não a especifique claramente. Por um lado, podemos pensar que Veríssimo está se referindo a presença ou ausência de um plano romanesco preconcebido anteriormente à escrita. O que parece muito estranho, pois entra num terreno incerto, tendo em vista a dificuldade de sabermos se o autor possuía ou não tal plano – além de ser uma questão claramente exterior à obra em si⁶⁸. Por outro, muito mais plausível, podemos entender que Veríssimo está pensando, de fato, no naturalismo quando cita a expressão “tese preconcebida”. Não por acaso o crítico abordará logo após esta passagem a questão do naturalismo no livro, mesmo que de forma breve.

Após se referir ao pensamento e a filosofia de Pompéia, tratando do caráter nostálgico, ao mesmo tempo, irônico, melancólico e amargo deste, Veríssimo destacará a superioridade de *O Ateneu*, em comparação com as obras do mesmo período, mencionando, diretamente, o naturalismo, tal como se percebe neste excerto:

Porém distinto, superiormente distinto, na produção literária do tempo. Certo é evidente nele a influência do naturalismo francês que os romances de Eça de Queiroz vulgarizaram na nossa língua, e que começava então a atuar na nossa literatura. Mas, ao invés do Sr. Aluizio Azevedo, e de outros seguidores aqui dessa corrente literária, Raul Pompéia apenas lhe recebeu a essência, o íntimo do pensamento filosófico ou estético que o determinou, sem lhe adotar, se não com grande independência, os processos e cacoetes⁶⁹.

Aqui fica muito nítida a forma como o elemento da originalidade assume um papel importantíssimo na valoração do romance de Pompéia, segundo a visão do crítico. A própria influência do naturalismo em *O Ateneu*, que, num primeiro

⁶⁷ Veríssimo não está se contradizendo no final da citação quando utiliza a expressão “sem discrepância”. O sentido dessa expressão não se refere à relação específica entre narrador e personagem. Seu objetivo é reforçar a ideia de que o Sergio-narrador está todos os momentos no lugar do Sergio-personagem.

⁶⁸ Podemos supor que Veríssimo está se referindo à distância do Sergio-narrador para o Sergio-personagem, ou seja, o primeiro (o narrador) sabe todas as informações do segundo (personagem) e conta a história do seu jeito; logo já se sabe tanto as intenções por trás da escrita, como o fim da história.

⁶⁹ VERÍSSIMO, José. Op. Cit. p. 135.

momento, poderia ser entendida como prejudicial ao romance, é escamoteada pela independência com que Pompéia trabalha os preceitos da escola naturalista. Fugindo da cópia e da repetição, cujo maior exemplo seria o autor de *O cortiço*, Pompéia não seguirá o modelo francês de forma fiel, mas o reinterpretará por meio da sua personalidade, sua filosofia e seu pensamento estético, mantendo apenas a essência desta escola, ou seja, convertendo-o num naturalismo próprio e original. Assim, Veríssimo destacará as qualidades de Pompéia, afirmando que

É nesta autonomia de um espírito que sobrepuja as influências legítimas e ainda consentidas do seu momento e prevalece contra elas que se há de ver o maior testemunho da personalidade de um escritor. A personalidade de Raul Pompéia é intensa no *Ateneu*, que mais que um romance de escasso interesse dramático, é um compêndio de todas as inúmeras sensações e ideias que fervilhavam àquele tempo no cérebro em ebulição de um moço genial⁷⁰.

No segundo período dessa citação, Veríssimo novamente trata do tema de *O Ateneu*, a partir do qual reafirma a futilidade do mesmo em oposição ao mosaico estético e filosófico presente na obra. O crítico prossegue dando algumas informações sobre a história contada, informando que “o romance de Raul Pompéia é a narração da luta da vida daquele pequeno mundo do Ateneu em torno de Sergio”; no qual o autor possuiu muita habilidade em capturar esse universo, praticamente, em todas suas facetas, expressando-o por meio de uma “vibração de dor e de imaginação, profundamente sentida e sincera, comovidamente eloquente e ironicamente simpática”, responsável pela vida do livro. Segundo o crítico paraense,

o entrecho, como é tão frequente no romance moderno, é nenhum; e somente a vida e o calor do estilo, a nervosidade da narrativa, a profusão de ideias e sugestões, o imprevisto, a novidade das imagens e das expressões impediram que o livro saísse enfadonho, como sem dúvida o seu tema, sem estas qualidades, o faria⁷¹.

O desinteresse de Veríssimo ao tema de *O Ateneu* ocorre devido à falta de um conflito dramático central no livro. De fato, o romance de Pompéia não possui uma linha narrativa muito clara. O que se nota durante a leitura é a existência de conflitos dramáticos pequenos que se sucedem sem muitas ligações aparentes uns com os outros, mas que no fim passam uma impressão geral da vida de Sergio no

⁷⁰ IDEM. p. 135.

⁷¹ IDEM. Ibidem. p. 136.

internato, como se fosse uma trama esvoaçante, por vezes turvada por neblina. O crítico paraense consegue perceber tal característica, porém, não avalia seu uso de forma positiva, na medida em que foge do seu padrão de valoração, muito ligado à questão da verossimilhança e do realismo. Nesse sentido, a Posição de Veríssimo em relação ao assunto de *O Ateneu* é no mínimo curiosa. O crítico parte de uma clara separação entre forma e conteúdo, valorizando o primeiro em detrimento do segundo. No entanto, ao fazer isso deixa de perceber a ligação evidente entre ambos. A escolha da temática infantil aliada ao relato de um narrador distante temporalmente funcionam, de fato, como uma rememoração, não no sentido lógico discursivo de um livro de memórias tradicional, mas como símile do mecanismo interno das lembranças. Queremos dizer com isso que a forma em que esta história é contada, ou seja, a maneira que Pompéia trata e dispõe os episódios no livro, está intimamente ligada ao seu assunto e, de certa forma, muito próxima de algumas experiências da literatura do século XX.

Se lembrarmos da tríade, estabelecida por Veríssimo, dos autores relevantes do naturalismo no Brasil (Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompéia), notaremos que o crítico valorizara os romances de Aluísio por sua construção bem acertada, apesar da pouca originalidade. Por seu turno, Raul Pompéia se destaca por sua singularidade. Ora, se o enredo de *O Ateneu* carece de uma dramaticidade tradicional e lógica, o que, por sua vez, funciona como mais um exemplo de sua originalidade, parece um contrassenso do crítico não valorizar tal característica antidramática, preferindo a construção e os desenvolvimentos dramáticos das obras de Aluísio de Azevedo. Ou seja, Veríssimo estima a originalidade de Pompéia em partes. Sua apreciação vai até o ponto em que esta esbarra nos seus paradigmas literários.

A insistência na dissociação entre forma e conteúdo fará Veríssimo, na parte final do artigo, especificar a originalidade de Pompéia, tratando especificamente do estilo do escritor. Uma das grandes qualidades do crítico é sem dúvida amenizar a força que a biografia assume na obra, enfatizando, em vez disso, seus aspectos artísticos. Veríssimo comentará, inclusive, os desenhos de Pompéia impressos na referida edição, chamando atenção para a tendência do escritor à caricatura, ou mais especificamente, ao exagero, tanto de alguns desenhos como de algumas

descrições literárias⁷². Aqui a questão do exagero é muito importante, pois será a tônica da crítica a *O Ateneu*.

O crítico oscila entre a admiração e a ressalva. A respeito de uma descrição da personagem Aristarco falará que esta é uma caricatura magistral, digna de praticamente um mestre, “uma água forte, em que o traço firme do buril se grava, seguro, incisivo, espirotuoso como em certos retratos de Granach”, porém, adverte que é uma caricatura, “um exagero propositado e malévolu da realidade, e a falseando, ainda como pura criação, por amor da literatura”. Segundo Veríssimo, o referido excerto “dá a medida do estilo imaginoso, metafórico, pinturesco (...) do autor”, assim como explicita “o estilo dominante, às vezes cansativo na sua rebusca e repetição de metáforas, de todo o livro”. Permanecendo no movimento de apreciação/restricção, Veríssimo dirá que mesmo trechos inferiores demonstram uma singular habilidade de Pompéia, isto é, “o de descobrir aspectos novos nas coisas, de senti-las diversamente, mas pessoalmente, e de exprimi-las com uma peregrina segurança de traço e um vivo e quase sempre exato colorido”, concomitantemente, afirmando que tais qualidades ainda sim não escondem “a exageração (...) e a hipérbole, que é do nosso caráter nacional e da nossa tradição literária”⁷³.

Veríssimo relaciona a tendência à hipérbole e ao exagero de Raul Pompéia a sua juventude – a um ímpeto juvenil, uma potência adolescente quase impossível de se frear. Ao mesmo tempo, afirma a necessidade de reconhecer a superioridade desta arte, mesmo com os referidos problemas, em relação à arte de outros jovens autores. O movimento de apreciação/restricção é constante na parte final do artigo. Ainda sobre os exageros do estilo de Pompéia, destaca a idealização do autor que se concretiza em imagens “como em todos os grandes imaginosos”, entretanto,

⁷² Sobre esse aspecto Veríssimo informa que “independente de quaisquer comparações ou aproximações que os íntimos do poeta possam com mais ou menos fundamento fazer entre as suas criaturas e personagens reais, não se pode senão admirar o talento posto nessas criações ou representações. Em Raul Pompéia havia, com outras manifestações partes de artista, qualidades de desenhistas e pintor. Os seus desenhos originais que ilustram esta nova edição do seu romance, se bem estejam longe de ser um primor, revelam aos que os observarem atentamente o traço gráfico do caricaturista, traço que é sinal de que no artista há um psicólogo. Com efeito não há caricatura onde não há psicologia, nem se pode fazer caricatura sem esta. Ora esse traço que assinala indelevelmente uma feição e do mesmo passo mas a linha de um espírito ou de uma alma existe no estilo de Raul Pompéia e é evidente na representação das suas criaturas. O diretor do colégio o Dr. Aristarco é a este respeito soberbo. E só lhe não poderia notar falta alguma se não fosse a afeição demasiado caricatural que, com prejuízo da justa medida, lhe deu o poeta” (IDEM. Ibidem. Pp. 136-137).

⁷³ IDEM. Ibidem. p. 137.

adverte que se os trechos utilizados para exemplificar a referida idealização e o talento imagético

são puro e ruim gongorismo, as demais têm na sua novidade e exuberância um tal cunho da responsabilidade do autor, do seu sincero e íntimo modo de sentir, e casam-se tão bem com a feição geral do seu estilo que nos pesaria condená-las, sem apelação. E ao cabo o que há nesse estilo de mais notável, por mais pessoal, por mais próprio ao autor, é com as suas qualidades evidentes de desenho e colorido, a ironia às vezes melancólica, porém mais frequentemente amarga, o imprevisível, o ressaltado destas notações ou de sensações iguais em que a fina, mas não sei se inteiramente sadia, sensibilidade do autor se expande à vontade⁷⁴.

Como se pode perceber, para Veríssimo, o exagero de Pompéia está ligado ao gongorismo e ambas são consideradas características negativas, sinônimo de uma literatura de pouca qualidade⁷⁵. Não obstante, o exagero é ressaltado pelo crítico como um aspecto essencial desse estilo, como uma forma muito própria de ver e de sentir o mundo; no fim das contas, uma característica própria e admirável, mesmo com as devidas ressalvas. No final do artigo, Veríssimo tratará brevemente de dois assuntos. O primeiro deles é a sensualidade da obra. O crítico não chega a especificá-la, apenas a relaciona com a sensibilidade de Pompéia, classificando-a como um elemento precioso, “embora nem sempre refinada, exagerando-se mesmo às vezes”, que “completa a humanidade deste livro de crianças e ironias”. O segundo assunto diz respeito aos discursos da personagem Dr. Cláudio. Veríssimo afirma que nestes discursos pode-se extrair uma “inteira teoria da arte”. Sendo muito atraentes e encantadores, “no fundo a conferência posta na boca do Dr. Cláudio é a repetição, num estilo de um movimento impressionador, e brilhante, das noções mais correntes”. O crítico destaca a frase de Pompéia “Arte, estética, estesia é a educação do instinto sexual” para informar sua aparente novidade e atrevimento que, no entanto, se perde em banalidade devido ao seu complemento, “a obra de arte é a manifestação do sentimento”⁷⁶.

Veríssimo encerra o artigo creditando, de certa forma, a culpa dos defeitos do livro à juventude de Pompeia, inclusive, a repetição das noções correntes naquela

⁷⁴ IDEM. Ibidem. p. 138.

⁷⁵ Na *História da literatura brasileira*, Veríssimo deixa entender que seu problema com a escola gongórica ou espanhola ocorre não pela escola em si, mas pela diluição que esta sofreu no Brasil, “aqui amesquinhada pela imitação, e por ser, na poesia e na prosa, a balbuciente expressão de uma sociedade embrionária, sem feição nem caráter, inculta e grossa” (VERÍSSIMO, José. Op. Cit. p.15). Ou seja, o pensamento do crítico, novamente, segue a lógica da emancipação literária do Brasil, da qual falamos anteriormente.

⁷⁶ VERÍSSIMO, José. Op. Cit. p. 139.

época sob a forma dos discursos da referida personagem. Ainda sim destaca a genialidade e talento do autor, expressos em sua única obra, que “dizem suficientemente o que havia nele de talento real, de imaginação rica, de seriedade profissional, de sinceridade artística, porventura de gênio”⁷⁷. O que chama atenção é o fato do crítico enfatizar esses dois aspectos ao final do texto, a sensualidade e os discursos. Não parece por acaso que esses dois aspectos estejam relacionados ao naturalismo. Ou seja, são de certa forma o resquício desse estilo no romance. Tanto a questão da sensualidade quanto a dos discursos são atenuadas pela originalidade de Pompéia, porém, não deixam de serem indícios da escola de Zola; a sensualidade como tema e os discursos como ideias – nesse caso, não apenas do naturalismo, mas também do mosto intelectual do final do século XIX. Veríssimo parece se ressentir do naturalismo de Pompéia. O movimento oscilatório do seu discurso deixa isso evidente – exaltar para depois advertir. No fim das contas, mesmo *O Ateneu* sendo um produto de uma determinada época, o crítico destaca a sensibilidade do artista⁷⁸. Dessa forma, as ressalvas a originalidade de Pompéia serão de outra ordem, isto é, diversas das advertências ao naturalismo; são problemas com origens e propósitos diferentes. Isso demonstra a importância que a singularidade assume no livro para Veríssimo, assim como sua restrição ao naturalismo.

⁷⁷ IDEM. p. 39.

⁷⁸ É o que Veríssimo informa na seguinte passagem: “essas páginas, porém, são belas, ainda belíssimas e singulares, porque revelam talvez mais uma sensação refinada de que propriamente um produto de cultura” (IDEM. Ibidem. p. 139).

Capítulo III. Mário de Andrade

Dois aspectos, de imediato, se destacam na leitura de Mário de Andrade sobre o romance de Raul Pompéia⁷⁹: o apego ao biografismo e a atenção do crítico à linguagem da obra. É interessante notar que esses dois aspectos parecem moldar o próprio formato do texto, dividindo-o, de certa maneira, em duas partes – uma dedicada ao biografismo e a outra relacionada à linguagem –, apesar de não existir nenhuma divisão, de fato, no estudo, ou seja, a divisão que estamos nos referindo é uma divisão meramente virtual. Isso ocorre devido a aparente distância entre as referidas formas de observação do fato literário e sua presença num mesmo texto. Claramente, a busca do biografismo pelo que está além do texto contrasta com as indagações de ordem estritamente textuais. A importância legada à parte biográfica, no texto de Mário de Andrade, ou mais especificamente, a explicação de certos aspectos de *O Ateneu* pela biografia, é comprovada, de cara, por sua extensão, enquanto que a parte dedicada à linguagem ocupa um menor número de páginas⁸⁰.

Mário inicia o texto destacando a rebeldia (a revolta) de Raul Pompéia, segundo o qual, foi decisiva para a vida conturbada do autor e para a irregularidade do conjunto de sua obra, na qual *O Ateneu* se destaca como obra máxima. Este é um ponto digno de atenção, pois, ao mesmo tempo em que, considera tal livro uma obra prima da literatura brasileira, não deixará de tentar problematizar esse status. Para isso se valerá, em grande parte, do biografismo e de algumas considerações sobre a escrita de Pompéia – considerações estas, que, a nosso ver, tornam, realmente, o ensaio do crítico digno de importância. A primeira parte gira em torno da conhecida ideia de que o romancista quer se vingar⁸¹. Por si só, essa ideia já descarta a hipótese de que *O Ateneu* é uma obra de denúncia social: o romance não funciona como crítica ao sistema escolar da época, nem como sátira alegórica do segundo reinado. O próprio Mário afirma isso quando escreve que “nem se quer se trata dessa denúncia castigadora de causas e realidades, em que se manifesta geralmente o romance de intenção social”. Pompéia, nessa perspectiva, está apenas

⁷⁹ O ensaio simplesmente denominado *O Ateneu* foi escrito 1941 e publicado em 1943, no conhecido livro *Aspectos da literatura brasileira*, dois anos antes da morte do autor.

⁸⁰ Com isso não queremos dizer que essa divisão seja totalmente rigorosa, pois em alguns pontos do texto esses dois aspectos se cruzam.

⁸¹ “... mas quem quer que leia com maior intimidade *O Ateneu*, percebe logo que o romancista se vinga” (ANDRADE, Mário. *Aspectos de literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974. p. 174).

se rebelando “numa incompreensão, numa insensibilidade às vezes absurda e mesmo odiosa dos elementos que formam a difícil máquina da vida”. Curiosamente, Mário se propõe, de fato, a especular sobre a revolta de Pompéia; indigna-se com a atitude deste, como se estivesse, por vezes, dando um sermão⁸². O trecho que se segue deixa isso bem claro:

Raul Pompéia se vinga. Se vinga do colégio com uma generalização tão abusiva e sentimental que chega à ingenuidade. Realmente era preciso que o grande artista tivesse excessiva consciência da sua constituição de tímido e irrealizado, enorme falso respeito dos princípios morais da família, pra botar toda a culpa de sua tragédia pessoal no processo educativo do internato (do seu internato) e, mais que odiá-lo, se vingar dele com tamanha e tão foga exasperação⁸³.

O ensaio se desenvolve misturando biografismo com questionamentos ao enredo e às personagens (em alguns momentos, mais a Raul Pompéia do que à personagem Sergio). A principal questão para Mário, nessa virtual primeira parte, está ligada ao fato de Pompéia não conseguir alcançar determinado ideal humanista em sua obra, uma vez que o livro em questão ainda está muito contaminado pelo o egoísmo do autor – o que nos permite entender que a individualidade do escritor carioca não consegue ser superada, não se tornando, verdadeiramente, universal. O ideal humanista almejado por Mário não conceberá certas soluções, em termos de desenvolvimento e concepção da história, escolhidas por Pompéia para o livro. Em síntese, qualquer fuga desse ideal será condenada. É o que Mário deixa transparecer quando afirma que um dos traços mais trágicos e absurdos do livro é “a insensibilidade de Raul Pompéia ante a idade da adolescência e o sentimento da amizade”. Como afirmamos mais acima, o objetivo de Mário é problematizar o status de obra prima de *O Ateneu*⁸⁴. No entanto, a primeira parte do ensaio acaba revelando mais sobre seu autor (enquanto leitor) do que propriamente sobre a obra estudada. A dependência ao biografismo é o que mais se destaca. Aqui fica evidente o quanto a leitura do livro de Eloy Pontes⁸⁵ foi decisiva para Mário na formação de suas ideias. Nesse sentido, o que foge ao gosto de Mário é justificado com

⁸² Por sua vez, guardando as devidas proporções históricas, a atitude de Mário, de levar tão a sério a biografia de Pompéia para a análise da obra, hoje nos parece pueril e ingênua.

⁸³ Andrade, Mário. Op. Cit. p. 174.

⁸⁴ Não que Mário pretenda deslegitimar o romance de Pompéia. O autor mesmo considera essa obra como uma legítima obra prima “um marco do romance brasileiro” (IDEM. p. 173).

⁸⁵ Importante biografista do começo do século XX, autor da mais conhecida biografia de Raul Pompéia. PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

passagens da biografia de Pompéia, via Eloy Pontes. A biografia é utilizada enquanto justificativa dos “erros” da obra, ou seja, das fugas do modelo romanesco/humanista do crítico. Nesse modelo estará incluso, também, a exigência da verossimilhança, entendida enquanto critério valorativo. Tal necessidade do verossímil (ou ainda do ideal humano buscado pelo crítico), imbricada com a questão do biografismo, é perceptível, por exemplo, na seguinte passagem:

Essa insensibilidade ante a adolescência provinha aliás, no escritor, de uma infelicidade maior: a inexistência do sentimento da amizade. Parece hoje verdade assentada que Raul Pompéia não teve nenhum amigo íntimo, que lhe frequentasse a casa e a alma nua. Só teve “amigos de rua” diz Eloy Pontes. Rodrigo Otávio que morou paredes meias com ele, conta que tinham ambos, de sacada a sacada, conversas longas, que iam noite adiante até muito tarde. Às vezes, quando Pompéia, por alguma ocupação noturna, se via obrigado a faltar esses encontros, deixava um bilhetinho de aviso ao amigo de conversa fiada. E viveram tempos nesse lerolero sem que jamais Pompéia abrisse ao compartilhamento as portas de casa. E muito menos de seu coração⁸⁶.

É significativa a forma como Mário tenta responder a não correspondência de *O Ateneu* ao seu parâmetro crítico. O autor entende que Raul Pompéia “assim guardado, assim escondido em si mesmo, é possível que arrastasse consigo algum segredo mau, uma tara, uma desgraça íntima que jamais teve forças para aceitar lealmente” e converte-la em “elemento de luta e de realização pessoal”. Dessa forma, nada mais natural que a possível falha no caráter de Pompéia se refletisse na sua obra, ou mais especificamente, “na maneira insensível com que ele (Pompéia) trata as relações entre os adolescentes”⁸⁷. Como se pode observar, a exigência de Mário é por certa representação da adolescência, isto é, por um modelo de representação cujo compromisso principal é com a complexidade humana. Obviamente, o romance de Pompéia não segue esse padrão. Por isso as ressalvas do crítico. Ao invés de buscar outros modelos ficcionais ou outras formas de entender o livro em questão, Mário de Andrade abusa da biografia, transformando-a numa muleta e tal atitude de dependência é a que mais causa espanto no texto. Em todo caso, as indagações do crítico, não deixam de ser uma fuga do mesmo ao

⁸⁶ ANDRADE, Mário. Op. Cit. p. 177.

⁸⁷ IDEM. Pp. 177-178.

incomodo que *O Ateneu* lhe gerou, uma vez que este lhe propõe outro modelo romanesco, diverso do seu paradigma crítico⁸⁸.

A parte que mais nos interessa no ensaio de Mário é a que está relacionada à fatura literária do livro, na qual o crítico trata da questão do naturalismo. Após se centrar em especulações biográficas, o crítico aborda a habilidade descritiva de Raul Pompéia, mais especificamente, a maestria deste em relação à descrição do mal. É evidente que Mário, ao fazer tal afirmação, não esconde sua busca pelo verossímil. A “descrição do mal” é exaltada por sua força e por sua naturalidade, ou seja, por sua veracidade⁸⁹. Segundo o próprio crítico, “sempre que se trata da descrição do mal e do mau, do ser moralmente defeituoso, de um caso ruim, a ideia acorda, a imagem se avigora, o toque é nítido, o traço atinge o centro do alvo”. Certamente, essa predileção do mal é explicada por Mário por meio da questão biográfica – pela existência de uma possível patologia em Pompéia, tal como nos referimos numa citação anterior. Tendo em vista este apego ao mal, Mário irá tratar de um dos pontos mais importantes do livro, responsável direto, segundo o crítico, pela caracterização deste enquanto obra fundamental: a construção da personagem Aristarco. O próprio Mário afirma que “não há talvez nenhuma página sobre Aristarco que não seja magistral. A violência é prodigiosa, as imagens saltam inesperadas”, possuindo “um vigor de realismo e de uma beleza de imaginação absolutamente excepcionais”⁹⁰.

⁸⁸ Mário questiona várias vezes a preponderância de uma visão única ou do egoísmo do autor, parecendo esquecer-se que o livro em si está concentrado numa única perspectiva, justamente por se tratar de um livro de memórias. A esse respeito Ivan Teixeira, acertadamente, afirma que *O Ateneu* “foi concebido como memórias de um homem torturado pelo passado, condição que se reflete no subtítulo da obra: *Crônica de Saudades*. Por essa razão, o livro não possui intriga tradicional de romance, posto que na vida real as coisas não apresentam o acabamento que se encontra na ficção. Assim, a quase ausência de trama e o tom digressivo e episódico podem ser entendidos como traço da ficção que imita a condição manuscrita do relato, que não pretende ser uma estória, mas apontamentos pessoais de um solitário dominado pelos fantasmas do ressentimento” in: TEIXEIRA, Ivan. *Raul Pompéia: cadeira 33, patrono*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012. Pp. 6-7.

⁸⁹ Em oposição a outras formas de descrição realizadas por Pompéia, tal como o próprio crítico afirma: “Temperamento de auditivo, consegue no entanto descrições físicas e psicológicas que são de uma visibilidade contundente. É admirável nesse sentido, a página em que Sérgio retrata os colegas de aula, no segundo capítulo, com a mesma energia e mais naturalidade que a descrição da canarina citada atrás” (ANDRADE, Mário. Op. Cit. p. 179). A descrição que Mário se refere diz respeito a uma descrição sensual da personagem Ângela.

⁹⁰ Junto a tal força imagística, pesa o fato de que “a ficção brasileira não cria tipos sociais e Aristarco é um dos únicos que possuímos com a consubstanciação psicológica de um ser de classe”. Assim, “Aristarco ficará como o tipo heroico e sarcástico do diretor de colégio de uma unidade e um poder de convicção como não conheço outro congênere na literatura universal” (IDEM. Pp. 179-180).

Mário resalta a habilidade descritiva de Pompéia, novamente, para advertir que *O Ateneu* é uma obra de vingança e sendo um livro deste tipo não alcança a desejada universalidade. Tal ideia é muito importante, pois influenciará decisivamente na relação do livro com o naturalismo. Dessa forma, Mário afirmará que “se é possível generalizar por vezes e se os casos e dramas psicológicos vividos no *Ateneu* são eternamente os mesmo tratados por um Jules Vallè, um Gabriel Chavelier, um Otávio de Faria” e outros autores que escreveram sobre a mesma temática, “*O Ateneu* se restringe às proporções menos sociais e mais individualistas de um ‘caso’”, de tal forma que o escritor carioca “fechado não conseguiu abrir o seu ‘caso’ para o campo mais fecundo das generalizações: há uma desumanidade vasta no *Ateneu*”. O crítico, então, sentenciará que “o grande artista não realizou essa forma de naturalismo crítico que pouco tempo antes Aluísio de Azevedo alcançara na *Casa de Pensão* e no *Cortiço*”⁹¹. Duas expressões se destacam nessas citações. São elas: a “desumanidade vasta do livro” e o “naturalismo crítico”. No que diz respeito à primeira, ela é importante por sintetizar basicamente toda a ideia do biografismo no texto (a não correspondência ao ideal humanista, tal como a fuga do verossímil, almejado pelo crítico, respondida por meio da biografia) e, justamente, por sintetizar tal imagem, e tendo em vista tudo que já escrevemos sobre isso até então, acreditamos ser de bom grado não nos estendermos mais sobre esse assunto, buscando evitar possíveis repetições. No entanto, é importante perceber que tal questão da “desumanidade” ainda está relacionada à outra expressão utilizada por Mário, a do “naturalismo crítico”. Bom, se Pompéia não transcende seu egoísmo e *O Ateneu*, de fato, não ultrapassa os limites de uma simples vingança pessoal – o livro quase como um sintoma da patologia do autor –, de tal forma que a experiência de Pompéia encerra-se em si mesma, frustrada por sua não universalidade, por sua ineficácia enquanto denúncia social, fica claro entender o motivo de Mário não aproximar este livro do naturalismo crítico – entendendo este naturalismo crítico enquanto romance de denúncia social, dos quais são expoentes os referidos romances de Aluísio de Azevedo⁹², portanto, avessos ao egoísmo de Raul Pompéia.

⁹¹ IDEM. Ibidem. p. 181.

⁹² É interessante pensar que, na primeira citação explícita ao naturalismo, Mário compare Pompéia a Aluísio. O que nos remete imediatamente ao texto de José Veríssimo, que, também, se vale da mesma comparação. Isto explicita, de certa forma, um mecanismo que revela muito sobre o

Podemos perceber o descompasso do romance de Pompéia ao naturalismo crítico não apenas pelo viés da desumanidade do livro, uma vez que este nos oferece apenas em partes respostas à questão da relação de *O Ateneu* com esta escola. Aqui a palavra “descompasso” assume uma grande importância. Talvez seja a palavra que melhor defina a relação citada acima, segundo a visão de Mário, ou seja, uma ausência de regularidade entre ambas as partes, marcada por discordâncias e poucos pontos de contato⁹³. Além da referida desumanidade do livro, tal descompasso ocorre, também, pelo estilo de escrita de Raul Pompéia. Dessa forma, a característica principal dessa obra é o excesso. “Um mundo expressivo” marcado pela “riqueza e o imprevisto” em que “não se desdenha a pompa” e “a eloquência do dizer é largamente usada”, sem esquecer que “o brilho das imagens, a raridade vibrante das comparações e o ritmo opulento atingem o abuso e algumas vezes o mau gosto”. A este estilo de escrita Mário contrapõe o estilo do próprio escritor carioca em outros textos, tais como os artigos jornalísticos e as *Canções sem Metro*, que, segundo Mário, caracterizam-se pela clareza das ideias e da “naturalidade da expressão”⁹⁴. Assim, está ressaltada “a distância inexplicável” entre essas formas de expressão. Por um lado, o excesso. Por outro, a economia e a simplicidade da escrita.

Destacando as qualidades desse estilo, Mário não deixará de fazer restrições ao mesmo. Reconhecerá em Pompéia o pleno domínio de certas características estilísticas, porém, o acusará de utilizar não raramente tais características como “meros cacoetes retóricos”, uma “volúpia da brilhação”. A própria escolha de adjetivos como “o apropositado”, “o raro da invenção”, “a volúpia da brilhação”, entre outros, deixam claro o tom negativo da acusação, demonstrando, dessa maneira, o quanto o “exagero” é entendido como o principal problema do estilo de Pompéia. Assim assevera Mário: “agrada-lhe no tratamento que deu ao seu estilo romanesco a frase berrante de ritmo e número, empregada discricionariamente na descrição

naturalismo de Pompéia, ou seja, um naturalismo à parte, um outro naturalismo, diferente de um naturalismo “canônico”, que terá como exemplo máximo, no caso brasileiro, o autor de *O cortiço*.

⁹³ Uma prova desse descompasso ocorre quando Mário admite a existência de ideias naturalistas e evolucionistas num determinado discurso do Dr. Cláudio, afirmando a voz do autor na personagem, que, no entanto, não serão suficientes para quebrar a individualidade excessiva da obra (ANDRADE, Mário. Op. Cit. Pp. 180-181).

⁹⁴ Mário não ignora o trabalho de depuração estilística das canções sem metro. No entanto, segundo o autor, este trabalho visa a “nitidez da ideia”, conseguindo alguma “naturalidade de expressão”. Características, também, presentes nos artigos de jornal, “mesmo os que mais satirizam qualquer tema, são em geral diretos, simples no dizer, vivos mas despidos de galas de retórica” (IDEM. p. 181).

simples, na análise psicológica, no caricatural ou no dramático”, sintetizando estilisticamente Raul Pompéia na frase, “só o raro o atrai”.

Apesar de tais críticas, algo muito interessante nesse relato é a aproximação de Raul Pompéia à poesia. Mário entende que o escritor carioca foi quem inaugurou a “écriture artiste” na literatura brasileira⁹⁵ a partir da influência dos irmãos Goncourt. Tendo em vista o estilo de escrita dos autores franceses – mas não apenas deles –, Pompéia desenvolve para si a noção da prosa de ficção como um aspecto da poesia, ou mais especificamente, do verso, isto é, a escrita da prosa de ficção realizada de forma tão rigorosa como a feitura de versos. Dessa forma, a construção frasal de Pompéia funciona como um processo de depuração e rebuscamento estilístico intenso, que visa à originalidade artística – a beleza atingida por meio do raro –, ou nas palavras de Mário, “a eloquência ardorosa do verbalismo sonoro, das imagens e das raridades fulgurantes”. Nada mais natural, então, que tal procedimento retórico, utilizado em larga escala em *O Ateneu*, seja idêntico ao processo de composição de certas poéticas, como o barroco, por exemplo:

Raul Pompéia inconscientemente foi a última e derradeiramente legítima expressão do barroco entre nós; e por muitas vezes, no seu grande livro, atingiu com a palavra a beleza estridente dos ouros da Santo Antônio carioca ou da São Francisco baiana⁹⁶.

Se ignorarmos os diversos desdobramentos e possíveis discussões originadas da relação entre prosa e a poesia, que podem gerar certa confusão caso não sejam bem explicitadas, fica claro que Mário, ao comparar a escrita de Pompéia à poesia, está se referindo a uma poética específica, a um jeito particular de construir versos, ou, de forma mais abrangente, de pensar a composição da obra de arte. Aqui a aproximação de Pompéia ao barroco poderia nos fazer pensar na influência direta deste estilo sobre o romance do escritor carioca. No entanto, a relação de ambos não se estabelece de forma tão direta. O próprio Mário cita a não intencionalidade e inconsciência de Pompéia ao realizar a derradeira e legítima expressão do barroco brasileiro. A aproximação ocorre devido ao ideal artístico de ambos e a realização desse ideal serem realmente semelhantes. Todavia, a relação não é direta, mas sim de esguelha, pois, aparentemente, para Mário, o barroco não

⁹⁵ José de Alencar, por sua vez, foi quem inaugurou no romance nacional a linguagem poética. Mário provavelmente está se referindo ao romance *Iracema – Lenda do Ceará*, de 1865.

⁹⁶ ANDRADE, Mário. Op. Cit. p. 183.

é o objetivo de Pompéia, mas uma casualidade, uma coincidência. Assim, o barroco e *O Ateneu* se identificam por sua busca ao raro, por sua tentativa de alcançar a beleza e, em última instância, por seu processo de composição e realização desse processo. Mesmo com muitos questionamentos ao estilo do livro, Mário afirma, praticamente, encerrando o ensaio: “mas de tanta miséria, de tão trágicos suplícios, saiu-se com uma obra de arte esplêndida, filigranada, trabalhada, magnificante de graças e belezas. Não será perfeito. Mas alcançou a obra prima”⁹⁷.

Já no último parágrafo do texto, o autor nos resumirá os argumentos principais do seu ensaio, escrevendo acerca da ligação deste romance com o naturalismo, como se sinalize, dessa maneira, que este é um dos motivos principais do texto; tal motivo permeia o texto, praticamente, por completo, porém, de forma subterrânea – e justamente por isso –, não chega a ser desenvolvido. Porém, receberá nesse último parágrafo a devida atenção do autor⁹⁸. Mário parte para formulação direta de uma resposta para a relação do naturalismo com o romance do escritor carioca. Assim, nesse parágrafo, é possível observar a adequação de *O Ateneu* a um naturalismo tanto de tema como a um naturalismo de escrita (de estilo). Aqui a divisão entre “forma” e “conteúdo” é óbvia. Dessa maneira, o parágrafo inicia-se tratando da parte do “conteúdo”:

Já se disse que *O Ateneu* é o menos naturalista dos nossos romances do naturalismo. Não penso assim. Ele representa exatamente os princípios estéticos-sociológicos, os elementos e processos técnicos do naturalismo. É sempre aquela concepção pessimista do homem-besta, dominado pelo mal, incapaz de vencer seus instintos baixos – reflexo dentro da arte das doutrinas evolucionistas. É sempre aquele enxergar inconsciente e ao sério das manifestações destrutivas do ser, baseado numa psicologia do terror, que concebe os homens como bestas e ignora a “parte do anjo”. É sempre aquela crítica ardosa e deformadora das formas sociais mal ajustadas e infamantes que, contrastando romanticamente com o pessimismo evolucionista, acredita na melhoria do ser e num futuro mundo ideal – novo avatar de romantismo que apenas substitui a imagem lírica e sentimental pelas imagens igualmente sentimentais do abjeto. Se existem ainda visões de delicadeza no livro, elas derivam muito mais do próprio assunto que de uma fuga anti ou extranaturalista do autor. E este transvazou o seu temperamento na obra, e de maneira dolorosíssima, se demonstrando

⁹⁷ IDEM. p. 183.

⁹⁸ O fato de Mário encerrar o ensaio falando da relação do naturalismo com o *Ateneu* reforça a importância dessa relação no contexto do pensamento do autor. Pois, além de sintetizar e encerrar seu texto, tal relação está muito ligada às suas ideias acerca de Raul Pompéia, demonstrando que para o autor não se pode pensar a obra de Raul Pompéia, sem se pensar no naturalismo. A percepção disso nos faz entender que o motivo “Raul Pompéia e o Naturalismo” é essencial no texto de Mário.

incapaz do exercício da amizade e, consequentemente, de uma incompreensão cruel ante a adolescência⁹⁹.

Como tentativa de resposta à relação do naturalismo com o romance de Pompéia, Mário afirma, categoricamente, a existência de uma inexorável filiação do livro à escola, ou seja, do funcionamento quase perfeito, na obra, de todos os princípios básicos do naturalismo – tanto temáticos como retóricos. Essa afirmação deixa claro que o autor minimiza o descompasso do livro com a escola natural, dando margens até para a negação desse descompasso. Ora, tal afirmação parece contradizer o que foi citado mais acima a respeito do descompasso entre o naturalismo crítico e o livro de Pompéia. No entanto, existe uma pequena diferença, no pensamento de Mário, entre um naturalismo crítico e este naturalismo mais geral. Primeiramente, Mário busca embasar seu ponto de vista enumerando algumas das semelhanças entre *O Ateneu* e a referida escola, que dizem respeito aos “princípios estético-sociológicos” de ambas, sem deixar de apontar as características que o desagradam, assim como, repetindo algumas ideias já utilizadas, como o inusitado argumento da incapacidade de Pompéia de fazer amigos e sua incompreensão da adolescência. O parágrafo continua dando conta, brevemente, da questão “formal”:

E quanto à expressão, ecoa no Brasil, e de maneira singularmente brilhante e eficaz, a ‘écriture artiste’ aparecida no naturalismo francês. E português também, pois carece não esquecer que Eça já aparecera, e nos tempos da publicação do *Ateneu*, dava nos folhetins cariocas da *Gazeta de Notícias A Relíquia*. *O Ateneu* não é menos naturalista que seus êmulos brasileiros. E admiravelmente, com hábil consciência técnica, Raul Pompéia soube ajustar a brutalidade da escola ao seu assunto, que era, por natureza, menos brutal. Porém, mesmo assim, não deixou de botar inutilmente no livro um assassinio e um incêndio. *O Ateneu* representa um dos aspectos particulares mais altos do naturalismo brasileiro¹⁰⁰.

Após citar, novamente, a técnica dos irmãos Goncourt e a apropriação dela por Raul Pompéia, como prova inquestionável da filiação de *O Ateneu* ao naturalismo, o final do texto é particularmente interessante, pois demonstra que o descompasso entre obra e escola não chega, de fato, a ser negado, a ser excluído – como o início do parágrafo parece indicar –, apesar deste ser atenuado. Ou seja, a relação entre *O Ateneu* e o naturalismo é muito mais problemática do que afirma Mário de Andrade. É o próprio autor quem indica isso ao encerrar o texto com a

⁹⁹ ANDRADE, Mário. Op. Cit. p. 184.

¹⁰⁰ IDEM. p. 184.

categórica frase que diz que o romance de Pompéia “representa um dos aspectos *particulares* mais altos do naturalismo brasileiro”. Essa frase introduz, novamente, a noção de descompasso na relação do livro com o naturalismo, pois, mesmo que Mário afirme que *O Ateneu* não é menos naturalista que outros romances brasileiros assumidamente naturalistas – portanto, nessa perspectiva, tal romance é tão naturalista quanto estes outros romances –, o naturalismo que Mário está se referindo não é mais um naturalismo de escola, um naturalismo “puro”, isto é, o naturalismo crítico de Aluísio de Azevedo, ou, por outras palavras, o naturalismo de Émile Zola. Na verdade, a forma como Mário usa o termo naturalismo, neste último parágrafo, é muito abrangente – o autor parece estar englobando as obras apenas por seu período de escrita e por certa semelhança de ideias, não por uma comparação aprofundada. Dessa forma, o pessimismo de Pompéia, seu ano de publicação, assim como sua escrita “rebuscada” próxima aos Goncourt, já são suficientes para entender o livro como um romance naturalista¹⁰¹. Por um lado, existe um naturalismo crítico, específico, do qual *O Ateneu* destoa. Por outro, tal livro está intimamente ligado a um naturalismo mais abrangente, por meio de uma aproximação de ideias, datas históricas e por determinadas características de escrita.

Apesar de indicar alguns possíveis ruídos no pensamento de Mário¹⁰², o alargamento conceitual do termo naturalismo, realizado pelo autor – cujo objetivo é a introdução do livro na escola natural –, demonstra como a relação naturalismo/*O Ateneu* é marcada pela ideia do impasse. Mário aparenta estar preso ao pensamento majoritário anterior a escrita do ensaio, que considerava *O Ateneu* um romance naturalista. Mesmo realizando alguns questionamentos a esse pensamento, Mário se mantém fiel a esta ideia, retomando uma atitude nada anormal na fortuna crítica dessa obra, ou, mais especificamente, entre os que consideram a obra pertencente ao naturalismo. Sua percepção aponta muitas distorções entre o livro e a referida escola. O principal ponto do ensaio, neste sentido, está relacionado às particularidades de *O Ateneu*, principalmente, estilísticas. Mário demonstra ser um eficiente analista do livro. Os trechos que utiliza

¹⁰¹ Esse naturalismo generalizante, portanto, engloba elementos e obras díspares entre si, de tal forma que romances que tenham pouquíssimas ou nenhuma característica do naturalismo específico – de Zola –, sejam considerados naturalistas, como ocorre com o livro de Raul Pompéia.

¹⁰² Ao não especificar o que é, de fato, “naturalismo”, Mário cria dois conceitos que parecem se contradizerem tendo em vista sua relação com *O Ateneu*. Ora este romance destoa do naturalismo, ora é um dos seus principais expoentes.

da obra e, inclusive, algumas interpretações de tais trechos deixam isso bem evidente, apesar de existir certos exageros do crítico, utilizados, conscientemente, de maneira irônica. O problema é que a interpretação das características da obra, em sua grande maioria, é de reprovação. Mário reconhecerá a originalidade da obra. Porém, reprova essa originalidade, tendo em vista seu paradigma¹⁰³.

¹⁰³ O paradigma de Mário de Andrade merece um estudo que foge dos limites deste trabalho. No entanto, algumas indicações desse assunto podem ser encontradas no conhecido ensaio *O movimento modernista*, de 1942, no qual podemos entender melhor a recusa do autor à linguagem “exagerada” de Raul Pompéia.

Capítulo IV. A superação do naturalismo: ruptura e impressionismo

A relação do naturalismo com a principal obra de Raul Pompéia, segundo os críticos que defendem a filiação de *O Ateneu* a esta escola, será caracterizada pela persistência. Os defensores desta linha interpretativa sustentam tal filiação mesmo reconhecendo todas as características e particularidades do livro, que mais o afastam da referida escola do que o aproximam – todas as exceções notadas por tais críticos, que poderiam ser consideradas indicações de um possível descolamento da obra em relação ao naturalismo, não são suficientes para a desfiliação propriamente dita. A persistência diz respeito à tentativa de manutenção do status naturalista de *O Ateneu*, mesmo com todos os apontamentos indicando uma possível superação desse status. É curioso perceber que tal linha interpretativa reconhece o afastamento, quase que completo, do naturalismo de Zola. No entanto, afirmam a existência de outro naturalismo, um naturalismo de exceção. Não por acaso, talvez, o principal ponto em comum dos críticos dessa linha interpretativa seja esse naturalismo particular, como podemos observar, por exemplo, nos textos de José Veríssimo e Mário de Andrade. Seja por alguma limitação crítica ou apego à determinada convenção, ou pensamento corrente, a defesa da hipótese que entende este romance enquanto obra naturalista criará um naturalismo de exceção devido às diversas dissonâncias da obra em relação à referida escola.

Curiosamente, a segunda principal linha interpretativa na fortuna crítica de *O Ateneu*, também, perceberá as dissonâncias dessa obra em relação ao naturalismo. No entanto, diferente da primeira, as amplificará, resultando, por sua vez, na tentativa de abafamento voluntário das características naturalistas da obra; não haverá mais a persistência no status naturalista, pelo contrário, tal linha interpretativa pregará agora a negação do naturalismo. Isso quer dizer que a passagem de uma linha interpretativa para outra é a configuração e confirmação do movimento pendular incompleto existente dentro da fortuna crítica deste livro – esse movimento pendular diz respeito à tentativa de superação do naturalismo na obra. O naturalismo será entendido agora como o passado, como um atraso ao livro de Pompéia. Para os novos críticos a superação do naturalismo é mais do que necessária, uma vez que essa classificação não faz justiça as reais qualidades de *O Ateneu*. Dessa necessidade surge a ideia do impressionismo de Raul Pompéia, que será o estilo favorito entre estes novos críticos a partir dos anos 50 do século XX. O

naturalismo, entendido enquanto passado, fará contraponto com o impressionismo, que será entendido como signo de uma novidade literária¹⁰⁴. É importante notar que a divergência entre essas duas linhas interpretativas está ligada à leitura que ambas realizam das particularidades do livro. Por um lado, a primeira afirmará a existência do naturalismo na obra, mesmo com a forte presença de dissonâncias, “criando”, dessa maneira, outra forma de naturalismo. Por outro, as particularidades serão entendidas como negação quase que total do naturalismo, ou, mais especificamente, como características essenciais que ligam o livro a outros estilos e escolas, menos ao naturalismo de Zola.

Pois bem, no final da década de 40 do século XX, inicia-se, dentro da fortuna crítica de *O Ateneu*, o processo de reinterpretação desse romance. Com isso as antigas convenções a respeito do livro parecem deixar de fazer sentido e os problemas e incongruências dessa antiga crítica passam a ser denunciados. Aqui o romance de Raul Pompéia descola-se quase por completo do naturalismo, gerando, inclusive, a tentativa de negação desta escola. A crítica de Mário de Andrade data desse período. Como já escrevemos mais acima, Mário percebe perfeitamente as particularidades e dissonâncias que afastam esta obra do naturalismo de Zola – mesmo não escrevendo isso explicitamente –, porém, insiste em manter o paradigma da escola natural, entendida de maneira generalizante, sobre Raul Pompéia. Mario assume o papel de último representante desse pensamento naturalista – como se sua crítica fosse o último suspiro desse pensamento, uma vez que, nesse período, a percepção acerca das essencialidades do romance de Pompéia não é mais a mesma. A ideia, até então predominante, de *O Ateneu* como um romance naturalista vai perdendo força, ao mesmo tempo em que, surge a noção deste livro como obra impressionista, também, ligada a outros estilos e escolas. Possivelmente, o primeiro a tratar do assunto foi Agrippino Grieco, em *Evolução da prosa brasileira*. Ainda titubeante o autor escreve que “Pompéia é o primeiro talvez dos impressionistas da nossa prosa” e prossegue com informações

¹⁰⁴ Não se deve esquecer que o naturalismo, também, faz parte da “modernidade” histórica do final do século XIX. No entanto, a tentativa de separação do livro em relação a esta escola, além de tratar, obviamente, da desfiliação, nos faz subentender o afastamento do naturalismo em relação à “modernidade”, da qual este também faz parte, uma vez que, no discurso dos novos críticos, outras escolas são mencionadas – por vezes aclamadas –, enquanto que o naturalismo é raramente citado. O naturalismo parece ser tornar um incomodo; algo que não exige tempo de atenção, sendo suficiente ignorá-lo.

que serão constantes nessa segunda linha interpretativa¹⁰⁵: “influenciado possivelmente pelos Goncourt, sente-se-lhe o sistema nervoso à mostra. Uma vulnerabilidade de escorchado e uma trepidação contínua”¹⁰⁶. Mário de Andrade, também, falou da semelhança entre esses escritores¹⁰⁷, todavia, apontou para um caminho diverso de Agrippino e da corrente de pensamento posterior a este.

Agrippino, ao tratar de Raul Pompéia, apenas o engloba no período histórico em que é predominante o naturalismo, praticamente, ignorando alguma presença dessa escola no escritor carioca. É interessante notar como essa “indiferença” se tornará em outros críticos posteriores “refutação”, “recusa”, “contestação”, etc. Nesse sentido, um documento importante é o discurso de Afrânio Coutinho, na sua recepção à academia brasileira de letras, do ano de 1962. Este discurso denomina-se *O impressionismo em literatura*¹⁰⁸. Coutinho traça aqui um rápido panorama acerca deste movimento, concentrando-se majoritariamente na literatura brasileira. A obra de Pompéia assume, nesse contexto, o papel de melhor representante do impressionismo na literatura nacional; obra na qual houve o triunfo do impressionismo. O autor deixa bem claro o seu trabalho de resgate da obra completa de Pompéia¹⁰⁹, conhecido, essencialmente, pelo *O Ateneu*, em que pesava a fama de “autor de uma obra só”. A questão do resgate é muito interessante, pois Coutinho não está tratando apenas do resgate das obras desconhecidas de Pompéia, mas, também, de um resgate crítico dessa obra. Mais do que uma reavaliação crítica, a intenção de Coutinho é a de colocar a obra em um lugar mais condizente com as características essenciais da mesma, exorcizando, dessa maneira, aquilo que é indesejado e que representa atritos ou problemas para compreensão desse novo paradigma crítico, isto é, *O Ateneu* entendido enquanto obra impressionista. A respeito disso Coutinho escreve:

E ainda mais feliz me sinto, e mais que isso, orgulhoso, por ter sabido compreender a sua posição, na história literária que tive a satisfação de

¹⁰⁵ Uma constante nessa segunda linha interpretativa, além da preferência ao impressionismo, é a comparação da “écriture artiste”, dos Gouncourt, com o estilo de Raul Pompéia.

¹⁰⁶ GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1947. p.

80.

¹⁰⁷ Mário considera os Goncourt pertencentes a um naturalismo dissidente do naturalismo de Zola, não como autores impressionistas.

¹⁰⁸ COUTINHO, A. *Recepção de Afrânio Coutinho da Academia brasileira de letras*. Rio de Janeiro: editora ABL, 1962.

¹⁰⁹ Coleção que viria a ser publicada anos mais tarde pela editora civilização brasileira na década de 80 do século XX.

planejar e dirigir, quando foi pela primeira vez devidamente valorado. Até antes, a crítica tradicional, desarmada de métodos e instrumentos adequados à análise do fenômeno literário em si mesmo, na sua qualidade estética intrínseca e no estilo, demonstrava-se incapaz de penetrar casos singulares como o de Raul Pompéia. Por isso viveu a repetir-se, definindo o autor de *O Ateneu*, como um naturalista ou um realista, e ainda em trabalhos recentes se instituiu nessa gratuita interpretação. Afortunadamente, a nova crítica soube trazer a revisão segura da classificação de Pompéia, naquela obra, pela pena de Eugênio Gomes e Xavier Placer¹¹⁰.

O discurso de Coutinho deixa transparecer alguns pontos importantes que ilustram de forma significativa a superação do naturalismo dentro da fortuna crítica do livro de Pompéia. O ponto principal é a posição em que Coutinho se coloca perante a crítica anterior da obra. Denominando-se de “nova crítica”, o autor e seus pares – Eugênio Gomes e Xavier Placer – são aqueles que, por meio de instrumentos intelectuais adequados, souberam compreender o lugar de Pompéia na história literária, assim como as especificidades de sua obra máxima, encontrando, dessa forma, seu verdadeiro ponto de valoração. Tal discurso pressupõe o rebaixamento da crítica anterior da obra, que passa a ser considerada como amadora, impressionista, num sentido pejorativo. A falta de instrumentos críticos essenciais passa a ser a justificativa básica, nesse contexto, da insistência dos primeiros críticos na classificação de *O Ateneu* como obra naturalista. Para Coutinho, o problema do naturalismo no livro é resolvido por meio da ideia de que o naturalismo na obra não pertence à obra propriamente dita, mas de um erro de avaliação da crítica. Aqui é importante ressaltar novamente o lugar em que essa nova crítica se coloca, ou seja, a de libertadora das amarras impostas pela crítica anterior que impedem a compreensão e valoração completa da obra¹¹¹. A questão é evidente: o naturalismo representa o muro que impede a apreciação “completa” e “verdadeira” da obra de Pompéia e essa representação se origina diretamente da falha “absurda” dos primeiros críticos do livro. Nessa perspectiva, o naturalismo não é mais uma característica própria da obra – não está presente nela –, não passando de uma leitura errada realizada por determinados críticos num determinado momento.

¹¹⁰ COUTINHO, A. *Recepção de Afrânio Coutinho da Academia brasileira de letras*. Rio de Janeiro: editora ABL, 1962. p. 9.

¹¹¹ A respeito desse assunto, ver o livro *Euclides, Capistrano e Araripe*, de 1959, no qual o autor, em determinados trabalhos, busca investigar predomínio do naturalismo na crítica literária brasileira do final do século XIX.

Contudo, a solução de Coutinho não consegue excluir a presença do naturalismo na obra. Longe de eliminá-lo o autor apenas o esconde. Nesse mesmo trabalho, Coutinho afirma que

se, para identificação estilística de um autor devemos levar em conta não apenas uma característica, mas uma constelação de elementos ou signos predominantes, Raul Pompéia enquadrou-se perfeitamente no esquema impressionista, sobretudo realizado pelos Goucourt, cuja obra e estética lhe serviram de modelo¹¹².

Ao afirmar que a classificação de uma obra depende da reunião de signos predominantes e não apenas de um elemento ou característica, o autor deixa transparecer o “escamoteamento” de tudo o que não é impressionismo, inclusive do naturalismo, dentro de *O Ateneu*. Seu objetivo com isso é claramente a sustentação da classificação impressionista da obra. Porém, o naturalismo ainda permanece na obra. O próprio Coutinho assume, ainda que indiretamente, essa presença ao reconhecer, num texto da sua *Literatura no Brasil*, a formação do espírito de Pompéia na doutrina do naturalismo¹¹³. Outro ponto importante, que investigaremos posteriormente, está ligado, justamente, a esse escamoteamento do naturalismo, ou em outras palavras, a maneira como a corrente impressionista lidará com a relação do livro com o naturalismo. Pois bem, a atitude de Coutinho trará consequências. Assim, ocorre um processo de deslocamento crítico. O Livro de Pompéia vai sendo descolado da sua primeira grande linha interpretativa, isto é, o naturalismo, para em seguida ser fixado à outra tendência crítica, nesse caso, a do impressionismo literário. Tal fixação passa por uma listagem de características, tanto da obra quanto do estilo, que estão ligadas a um novo método de análise muito mais preocupado com as particularidades intrínsecas da obra – de engajamento com a apreciação do fenômeno literário e com a qualidade estética da obra. Coutinho justifica tal filiação afirmando que *O Ateneu* “obedece à técnica da recuperação do passado, que seria

¹¹² COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. p. 9.

¹¹³ Muito parecido com o texto de 1962, Coutinho afirma que “no Brasil, a primeira grande repercussão do impressionismo é em Raul Pompéia”. O autor prossegue caracterizando Pompéia como “discípulo do Goncourt, adepto da *écriture artiste* e da prosa poética, depois de formar o espírito na doutrina do naturalismo, recebeu a influência da estética simbolista e só encontrou plena e satisfatória expressão dentro dos cânones do Impressionismo” (COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: era realista, era de transição*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002. p.329). Notar que em nenhum momento é citada alguma possível negação do próprio Pompéia em relação ao naturalismo. O que Coutinho afirma é a busca do autor pela plena satisfação expressiva, ou seja, sua inquietação. Mais do que aparentar a exclusão de um estilo, tal busca parece ser uma reinterpretação particular desses estilos – uma forma de aproveitamento de todos.

usada pelo impressionista Proust, em busca do tempo perdido, e como um recurso para encontrar a essência da personalidade”. O autor ainda ressalta que “a análise interior e a introspecção condizem nele com a preocupação da escola quanto ao aspecto psicológico”, por sua vez, a *écriture artiste* está ligada à obsessão de Pompéia pela cor, “que subordina até a solução das metáforas e da sintaxe”. Nesse sentido, o escritor carioca

era um visual, atraído pelos gestos, ritmo, movimento, e pelas diferenças de matizes corados, e inclusive na caracterização dos personagens, graças a técnica da caricatura, em que se mostrou exímio. Mas também um auditivo, sensível à ‘emissão de um som prolongado, a crepitar de consoantes, alteando-se ou baixando, conforme o timbre da vogal’. Dominava-o a caça às sensações, que registrava com volúpia, como bom discípulo dos Goncourt, o que o sensibilizaria para certas impressões fugazes, que ele próprio referiu na sua obra-prima, aquelas ‘reminiscências sonoras que ficam perpétuas’, falando uma linguagem que faria inveja a Marcel Proust¹¹⁴

Tal descrição/caracterização do artista Raul Pompéia não deixa de revelar, ainda que resumidamente, os principais argumentos da nova corrente interpretativa, cujo objetivo é filiar esta obra ao impressionismo. Obviamente, esses argumentos serão mais elaborados ou não, conforme o pensamento específico de cada crítico; o próprio Coutinho retornará em outros trabalhos a esse tema¹¹⁵. Outro aspecto interessante do excerto de Coutinho é a constatação de certa característica da escrita de Pompéia que já havia sido mencionada, por exemplo, no texto de Mário de Andrade, porém, de forma diferente. Estamos falando da aproximação de *O Ateneu* à poesia. Como dissemos anteriormente, Mário não deixa de perceber as particularidades do livro, no entanto, seu julgamento sobre essas particularidades, em sua grande maioria, é de reprovação – grosseiramente, o mesmo pode ser dito sobre a crítica de José Veríssimo. Mário, inclusive, trata dessa questão da aproximação do livro ao poético – entendido como característica essencial da poesia –, no ensaio já investigado, no qual o autor, também, relaciona essa característica à influência dos irmãos Goncourt, sem deixar de criticá-la. Já no caso de Afrânio Coutinho, o que era reprovação torna-se agora exaltação, portanto, as excentricidades da linguagem de Pompéia, antes bizarras, tornam-se as grandes qualidades dessa obra. Se repararmos bem na referida descrição/caracterização de

¹¹⁴ COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. p. 10.

¹¹⁵ Por exemplo, na parte *Simbolismo, impressionismo e modernismo* da coleção organizada pelo mesmo autor, denominada *A literatura no Brasil*.

Pompéia, poderemos notar sua semelhança com a descrição de um objeto lírico, deixando a entender que a aparente distância entre prosa e poesia no autor está se quebrando, que essas fronteiras estão se diluindo.

É curioso notar que a aproximação de Pompéia à poesia não é uma exclusividade da segunda grande linha interpretativa de *O Ateneu*, mesmo parecendo uma interpretação característica dessa corrente. O texto de Mário de Andrade já tratava do assunto, como falamos no parágrafo anterior. Posterior a Mário e anterior ao texto de Afrânio Coutinho, Cassiano Ricardo afirmava, por meio de uma citação de Mário de Andrade, que Raul Pompéia “será, por certo, o nosso primeiro exemplo de lirismo consciente adotado na técnica de expressão romanesca”¹¹⁶. Ou ainda, posterior a esses críticos e com poucas ligações com os mesmos, Haroldo de Campos, num texto de 1981, também, tratou do assunto. Neste texto, o poeta fala de “uma prosa que não quer outra coisa senão ser poesia”, ocorrendo uma “sensível dissolução da narrativa, que perde em ‘conexão épica objetiva’, para fiar-se no prisma deformante de um eu reminiscente, cujas pulsões, empáticas ou dispáticas,” controlam “o ritmo da urdidura romanesca”¹¹⁷. Como se pode perceber, tal característica está longe de ser uma percepção apenas dos críticos pertencentes à segunda grande corrente – a corrente impressionista –, sendo uma característica muito própria do livro, cuja importância não se pode ignorar ou diminuir. Muito da aproximação que essa característica possui com a segunda linha interpretativa está ligado à ideia da influência dos Goncourt sobre o estilo de Raul Pompéia, uma vez que se esteja considerando os escritores franceses como tipicamente impressionistas e que estes sejam, de fato, a principal fonte de inspiração de Pompéia. No entanto, outros críticos não ligados a essa segunda linha interpretativa, também, trataram da influência dos Goncourt sobre Pompéia, porém, sem citar o impressionismo literário, como, por exemplo, no texto, que já analisamos de Mário de Andrade, no qual o autor além de afirmar a referida influência, utiliza-a

¹¹⁶ Cassiano afirma que “no Brasil, todos o sabemos, o romance já nasceu lírico”. No entanto, os romances anteriores ao romance de Raul Pompéia, tais como *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, *A moreninha*, de Macedo, e *Iracema*, de Alencar, estão marcados pelo uso, por vezes, desmedido da poesia na técnica do romance, enquanto que Raul Pompéia utilizara esse recurso conscientemente. RICARDO, Cassiano. *A poesia na técnica do romance*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, 1953. p. 5.

¹¹⁷ *Tópicos (fragmentários) para uma historiografia do COMO*. Publicado originalmente em 1982. Posteriormente, incluído em CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 163.

como justificativa para filiar o romance ao naturalismo – ainda que um naturalismo de exceção –, considerando os escritores franceses expoentes desse naturalismo.

Claramente, existe um ruído acerca dessa ideia da influência dos Goncourt sobre Pompéia e muito desse ruído ocorre em função das inúmeras dificuldades geradas nas tentativas de descrição de movimentos e escolas literárias. Nesse caso, a forma como diferentes críticos (Mário e Afrânio) buscam classificar tais escritores franceses, aliada a suposta influência dos mesmos, é crucial para a classificação da obra de Raul Pompéia, da sua permanência ou ruptura com o naturalismo. O desligamento do naturalismo é uma característica constante na segunda grande linha interpretativa de *O Ateneu* e, justamente, nos trabalhos de Afrânio Coutinho é que tal característica está registrada de maneira mais veemente. O trabalho de Coutinho não se restringe apenas a crítica do texto, seu trabalho está envolvido num processo de revisão histórica, tanto de obras literárias como da própria crítica dessas obras. Pompéia representa um aspecto desse processo – o de resgate da obra. O outro aspecto é o de revisão da crítica dos primeiros críticos nacionais. Nesse contexto, da tríade dos principais críticos brasileiros (Araújo, Veríssimo e Romero) do século XIX, a figura que se destaca é a de Araújo Jr. No texto *A crítica naturalista e positivista*, Coutinho deixa bem evidente a importância de Araújo na literatura brasileira. O autor afirma que “um traço marcante da crítica de Araújo é o seu conhecimento da técnica literária”, assim “sua análise das obras revela-se bem fundamenta por seguro entendimento da teoria dos gêneros, bebida no estudo dos grandes modelos literários de todas as literaturas”, em que servem de exemplo seus estudos sobre Aluísio de Azevedo, Raul Pompéia, Machado de Assis ou Flaubert. Prosseguindo, afirma que na crítica de Araújo, “o próprio processo literário é analisado na intimidade, seja no texto da poesia lírica, seja no de prosa de ficção. Demonstra preocupação com a natureza do fenômeno estético”¹¹⁸. Segundo Coutinho,

trata-se, portanto, de um crítico literário, que, como raramente ocorre no Brasil, possuía uma doutrina coerente acerca do fenômeno estético em geral e do literário em particular, inspirada sem dúvida nas teorias do seu tempo, mas guardando em relação a elas certa independência e certa liberdade. Não era um crítico impressionista, como se afirmou muito tempo. Sua crítica não era uma simples impressão, porém um ato reflexivo,

¹¹⁸ COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. Pp. 37-38.

baseado em doutrina e visando ao julgamento do valor estético à luz de critérios e padrões que não das simples impressões subjetivas¹¹⁹.

Não por acaso Araripe Jr. ocupa um lugar de destaque dentro da fortuna crítica de *O Ateneu*. O pensamento deste autor se coloca como contraponto ao pensamento corrente, na época de sua publicação, em 1888, que consistia em filiar esta obra ao naturalismo. Araripe, por sua vez, refutou tal filiação, buscando estabelecer diversas relações artísticas e filosóficas com a obra de Pompéia, indo além da associação à escola naturalista. No entanto, não iremos nos aprofundar demasiadamente nos textos de Araripe sobre o escritor carioca, uma vez que dentro do nosso recorte, o pensamento deste “quebra” nossa linha cronológica – da passagem do naturalismo para o impressionismo. Tendo em vista a postura de oposição que Araripe assume no contexto da primeira crítica de *O Ateneu*, é imprescindível não pensar na sua influência sobre a segunda grande linha interpretativa da obra. De fato, os trabalhos deste escritor já possuem as bases principais dessa linha de pensamento. Nesta perspectiva, Araripe parece assumir o papel de visionário, de um parente espiritual distante desta linha – o primeiro a entender “corretamente” a obra de Pompéia¹²⁰. Aqui podemos nos deter um pouco no pensamento deste autor. Existem ao menos três textos de Araripe acerca do escritor carioca. O principal deles é *Raul Pompéia: O Ateneu e o romance psicológico*, publicado entre 1888 e 1889. Além deste, existem ainda os textos *Raul Pompéia como esteta*, de 1887, e o depoimento saudoso e melancólico, do ano de 1906, simplesmente, denominado *Raul Pompéia*. Iremos nos concentrar rapidamente no primeiro destes estudos¹²¹. Nele Araripe constrói uma particular rede de relações filosóficas, psicológicas e artísticas, com a finalidade de sondar as particularidades do estilo de Pompéia, assim como seus possíveis significados. Desde o começo, a posição de Araripe, em relação à classificação naturalista de *O Ateneu*, é evidente: Raul Pompéia “pertence a uma classe de temperamentos literários muito diversa da a que se filiam, na França, Balzac e Zola, e no Brasil, A. Azevedo”; o caso de Pompéia “era perfeitamente de um analista fino, sugestivo, e de

¹¹⁹ IDEM. Pp. 37-38.

¹²⁰ Afrânio Coutinho foi também o responsável pela publicação da obra completa de Araripe Jr. Obra crítica de Araripe Júnior. Direção de Afrânio Coutinho, 4 volumes. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, Centro de Pesquisas, 1958-1966.

¹²¹ Em *Semiótica e literatura*, Décio Pignatari afirma acerca da importância deste ensaio: um dos poucos ensaios literários de nível internacional que nos legou o século passado (PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987. p. 102).

um pintor delicado, incisivo, do notador de impressões pessoais mais sobressaltado que era possível imaginar nessa terra”¹²².

Na passagem acima, Araripe, ao mesmo tempo em que dissocia o livro e seu autor do naturalismo, introduz um assunto de extrema importância para seu ensaio: a sondagem psicológica. O autor compreenderá Pompéia como o analista da mente humana (a máquina), o artista original e consciente dos processos artísticos¹²³, incluindo o ao grupo de artistas

que, por falta de energia nos centros de reação e coordenação, assediados pela multiplicidade das impressões do mundo exterior, cansados da catalogação dos fatos, da observação dos fenômenos, muitas vezes extenuados, outras tantas desesperados, refugiam-se no fundo de suas ideias e começam a espreitar os próprios estados de consciência e a estudar os movimentos da máquina produtora¹²⁴.

A partir desta premissa, Araripe desenvolve seus conceitos¹²⁵, demonstrando o lugar de Pompéia nessa rede conceitual, tal como sua importância literária. Assim, Araripe escreve acerca da relação do autor com diversas correntes e movimentos literários, tais como o parnasianismo, o naturalismo, o decadentismo e o simbolismo, entre outros. Também são estabelecidas diversas relações com determinados artistas, entre os quais se destacam Mallarmé, René Ghil, Edgar Allan Poe e os irmãos Goncourt. Realmente, o ensaio de Araripe se destaca em sua abordagem ao romance de Pompéia, muito em função da sensibilidade e da originalidade do crítico no seu embate com a obra. Justamente por isso não podemos deixar de destacar o seguinte excerto que nos será de grande ajuda em nossa linha de pensamento:

Composto de pequenos quadros independentes, de grupos diversos que não reagem uns sobre os outros, que não se ligam por um princípio estrutural, O Ateneu tem, contudo, uma profunda coesão de tons. Por pouco que nos apareça o Ateneu concreto e palpável, o que é certo é que os

¹²² ARARIPE JÚNIOR, T. A. *O Ateneu e o romance psicológico*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013. p. 9.

¹²³ Araripe afirma que “o exame (...) de qualquer trecho do livro (O Ateneu), habilita o menos prático em matéria desta ordem a classificá-lo como produto de uma imaginação de artista valente, ávido de originalidade, exaltado pela reflexão, contido pelo escrúpulo e pela consciência de sua arte” (IDEM.p. 10).

¹²⁴ IDEM. Ibidem. p. 11.

¹²⁵ Entre eles o da obra de arte entendida “como uma máquina de emoções” (p. 7), ou ainda, o da “nostalgia da forma”, que pode ser entendido como “o descer da região 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”(IDEM. Ibidem. p. 11).

fragmentos exteriorizados no livro e agudamente sentidos vivem uma vida de submersão em uma espécie de fotosfera, tão intensa, que suprimidas as figuras que nela se agitam, ainda assim a obra permanece inteira, vibrante e percuciente.

Posto, assim, na linha própria da sua atividade, todo o empenho do escritor converge para a intensificação da luz que se projeta do foco cerebral.

Reduzindo-se tudo a uma fórmula de colorido, isto é, ao colorido peculiar a Raul Pompéia, torna-se relativamente fácil determinar a razão da eliminação de certos aspectos de objetos exibidos e da exaltação de outros mais gratos ao pintor. Uns emergem por comportarem as tintas de que dispõe a palheta do artista, outros apagam-se por lhe faltarem as analogias do pincel¹²⁶.

Como se pode notar, Araripe está tratando de certas características do livro, falando da ligação e disposição dos capítulos, da forma em que Pompéia representa e transfigura a realidade, da falta de um princípio estrutural convencional no livro, ao mesmo tempo, em que existe uma coesão de tons, assim como do colorido particular da escrita de Pompéia. Tais especulações ainda podem ser acrescidas desta citação, na qual o crítico afirma que neste livro “jorra toda essa combinação de luz e sombras, todo esse pânico artista, que fosforizando a imaginação do romancista, permite-lhe criar o traço e a cor, que destacam do nevoeiro da realidade o que na vida lhe é correspondente”¹²⁷. O que podemos notar, ao comparar os excertos de Araripe com os textos de Afrânio Coutinho, é a existência de uma franca semelhança entre ambos os discursos, perceptível na maneira em que ambos buscam descrever o artista Raul Pompéia, sua preferência pelas cores, seu rebuscamento estilístico, sua organização narrativa, entre outros pontos. Não estamos dizendo com isso que o pensamento de Coutinho está de pleno acordo com o pensamento de Araripe, isto é, livre de divergências e pontos discordantes¹²⁸. Logicamente, se, por um lado, o texto de Araripe possui um grande nível de diversidade, detalhamento e extensão que o recorte que realizamos não nos permite investigar, nem aprofundar. Por outro, o pensamento de Afrânio Coutinho acerca do impressionismo – e, conseqüentemente, da sua maneira de encarar *O Ateneu* –, possui, por sua vez, outras influências e fontes, indo além desta possível influência de Araripe. Nosso objetivo é justamente chamar atenção para essa semelhança,

¹²⁶ IDEM. Ibidem. Pp. 61-62.

¹²⁷ IDEM. Ibidem. p. 61.

¹²⁸ Coutinho mesmo exaltando os pontos positivos de Araripe, não deixa de acusar certos problemas na crítica deste autor, mesmo que não acentuadamente. Tal atitude será oposta em relação a José Veríssimo e a Silvio Romero, por exemplo. A respeito deste assunto, ver o texto: *A crítica naturalista e positivista*, no livro *A Literatura no Brasil*, vol. 4, era realista, era de transição.

percebendo como a figura de Araripe foi importante – apesar de única quando proferida –, na formação da segunda grande linha interpretativa deste livro. Nesse caso, Araripe é mais do que o primeiro e distante expoente desta linha de pensamento, ou seja, este não se restringe apenas a ela¹²⁹. Seu pensamento vai além da consideração: *O Ateneu* enquanto obra impressionista.

De um modo geral, podemos considerar que o pensamento de Araripe foi fundamental na formação da ideia de *O Ateneu* como romance impressionista; muito da sua leitura está presente no discurso dos críticos que partilham de tal ideia, como já observamos no caso de Afrânio Coutinho. Agora é necessário passarmos para outra figura importante dentro desta linha interpretativa: Eugênio Gomes. Se compararmos os estudos de Eugênio Gomes com os de Afrânio Coutinho, podemos perceber, sem maiores dificuldades, a importância que Eugênio atribui à pluralidade estilística desta obra. Em seus dois textos de relevância sobre Raul Pompéia, o autor inicia seu discurso justamente tratando da “natural resistência às classificações literárias”¹³⁰, considerando Pompéia um “escritor impermeável às classificações literárias”¹³¹. O autor indaga o que será afinal Raul Pompéia: realista? Naturalista? Impressionista? Ou parnasiano? Ou será todas essas? Tal pluralidade estilística, como o próprio autor afirma, são evidentes indícios da complexidade deste artista. No entanto, o pensamento de Eugênio está ligado ao pensamento de Coutinho. Portanto, é importante saber para que lado pende Raul Pompéia nesta miscelânea de estilos, isto é, qual o estilo mais predominante na obra deste artista¹³². A resposta de Eugênio não está escondida: o impressionismo é o que melhor está configurado na obra. No entanto, diferente de Coutinho, tal afirmação não pressupõe a exclusão da pluralidade estilística – a exclusão do naturalismo, por exemplo. É o que notamos quando Eugênio afirma, em *Aspectos do romance brasileiro*, que “embora o impressionismo seja o que melhor caracteriza sua posição definitiva, (Pompéia) não foi nada insensível as correntes estéticas contemporâneas”¹³³.

¹²⁹ Isto se considerarmos Araripe como expoente desta linha interpretativa, algo bem improvável, uma vez que em nenhum momento Araripe sequer menciona a expressão “impressionismo”, em seus trabalhos acerca de Raul Pompéia.

¹³⁰ GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: livraria progresso, 1958. p. 131.

¹³¹ GOMES, Eugênio. *Raul Pompéia*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista, era de transição*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002. p. 174.

¹³² Numa citação de Afrânio Coutinho, que utilizamos mais acima, o autor afirma que a predominância de um estilo numa obra é o princípio básico para classificação estilística desta obra. Nesse contexto, tal citação pode ser entendida como fundamento desta nova crítica. Assim, por mais que Eugênio exalte a pluralidade de estilos do livro, este afirmará a filiação de *O Ateneu* ao impressionismo.

¹³³ GOMES, Eugênio. Op. Cit. p. 131.

Um exemplo de como Eugênio trata a questão da pluralidade do livro pode ser encontrado no resumo que o mesmo realiza das características principais da obra. Tais características são “a frase pinturesca e vivaz, as imagens ou expressões e adjetivos imprevistos, o senso plástico do desenho caricatural provocado pela mordacidade irônica”¹³⁴; aliadas a estas ainda podemos citar suas análises psicológicas, assim como sua “caça às sensações”¹³⁵. Eugênio entenderá que esta última característica evidencia o comprometimento de Pompéia com a “estética fisiológica”, ou seja, com a estética naturalista, da qual Aluizio de Azevedo, também, estava comprometido, porém, enquanto Aluizio se mantinha numa linha mais tradicional, o escritor carioca seguia num setor mais experimental. Assim, Raul Pompéia, por mais que não seguisse o naturalismo de Zola, não excluiu a influência desta escola em sua obra, ou seja, não escapou do cientificismo próprio do naturalismo. Eugênio afirma que “era inevitável que (Pompéia) viesse a recair nessa concepção mecanicista da vida”¹³⁶, o que resultou numa amálgama de uma visão lírica do estilo com uma visão positivista, cujo exemplo seria a determinada passagem da conferência da personagem dr. Cláudio. Ainda sim, tal amálgama divergiria bastante do naturalismo de Zola, muito em função da importância que “o detalhe, a mímica, os gestos, os tiques, o particular” passaram a ter para o romancista, no lugar “das grandes massas e o geral” – preocupação central do naturalismo de Zola. Ou como informa o autor: “era enfim a subversão de valores da narrativa, em cuja fixação o pincel fino ou o bico da pena do miniaturista se substituíam à brocha gorda do naturalismo à Zola”¹³⁷.

Eugênio, como se pode perceber, busca assumir a pluralidade da obra de forma mais explícita. Por um lado, o crítico, ao assumir essa pluralidade, aceita o naturalismo na obra, ou seja, o naturalismo, de fato, faz parte do livro – mesmo que seja um naturalismo diverso do naturalismo de Zola. Por outro, essa pluralidade, de certa forma, fica em segundo plano tendo em vista o predomínio do impressionismo. O texto de Eugênio, mesmo ressaltando a diversidade estilística e a resistência às classificações do livro, está constantemente afirmando o referido predomínio do impressionismo. O crítico não esconde suas considerações: o estilo impressionista é o que melhor define o lugar dessa obra. Junte-se a isso as comparações com os

¹³⁴ IDEM. p. 140.

¹³⁵ IDEM. Ibidem. p. 142.

¹³⁶ IDEM. Ibidem. p. 138.

¹³⁷ IDEM. Ibidem. p. 143.

irmãos Goncourt – entendidos como expoentes máximos deste estilo –, ou mais especificamente, a influência destes escritores sobre Pompéia¹³⁸. Em todo caso, Eugênio parece entender melhor do que Coutinho a questão do naturalismo no livro, assim como os primeiros críticos do mesmo – os naturalistas. Uma prova disso, por exemplo, é o desenvolvimento do tema da “vingança” de Raul Pompéia; tema que é crucial no texto de Mário de Andrade. Além disso, Eugênio parece não buscar um embate com a crítica anterior. A forma como encara o naturalismo é algo realmente significativo. Sintetizando seu pensamento, pode-se dizer que Eugênio concorda com os primeiros críticos, ou seja, existe um naturalismo na obra – um naturalismo de exceção. No entanto, ao tratar da pluralidade estilística e da inquietação artística de Pompéia¹³⁹, este naturalismo torna-se apenas mais um entre outros estilos presentes na obra, subordinados a um princípio estilístico principal, no caso, segundo Eugênio, o do impressionismo literário.

A semelhança do pensamento de Eugênio Gomes com o de Afrânio Coutinho reside justamente na ideia do predomínio do impressionismo na obra, embora existam diferenças significativas na maneira em que ambos tratam deste assunto. Não é difícil, também, notar certa afinidade de Eugênio com Araripe. Eugênio não esconde a importância, em *O Ateneu*, de certos elementos identificados anteriormente por Araripe, em sua leitura da obra de Raul Pompéia, como o realce da análise psicológica e o enfoque na imaginação do escritor carioca. É o que se pode perceber nesta citação a respeito do estilo de Pompéia, na qual Eugênio afirma que este “estilo é um complexo de sensações e de impressões psicológicas e fisiológicas que acompanha crispadamente todos os movimentos de sua imaginação”¹⁴⁰. Curiosamente, algo muito particular da corrente impressionista¹⁴¹, como se pode observar em Coutinho e Eugênio, é a preocupação com a classificação da obra, assim como com a sua ligação com o naturalismo. Essas duas

¹³⁸ Eugênio cita alguns documentos de Pompéia, nos quais este parece não mensurar a influência dos escritores franceses sobre seu estilo. A respeito disso, o crítico afirma que a arte de Pompéia “deve mais à técnica dos irmãos Goncourt do que se poderia inferir daquele conceito” (IDEM. Ibidem. p. 135).

¹³⁹ Eugênio afirma que “a decomposição desses diferentes estilos de *O Ateneu* será indispensável a quem desejar aprender a técnica de composição do singular romancista que, atraído em sua insaciável curiosidade estética por diferentes direções, parece haver sido tentado a levar o romance por todas elas” (GOMES, Eugênio. Op. Cit. p. 177).

¹⁴⁰ GOMES, Eugênio. Op. Cit. p. 154.

¹⁴¹ Quando denominamos a segunda grande linha interpretativa de *O Ateneu* de impressionista, não queremos dizer com isso que ela é uma crítica impressionista, mas que o ponto de concordância destes novos críticos é a filiação do romance de Pompéia ao impressionismo.

questões são de grande importância para os novos críticos – seus ensaios se concentram bastante sobre estes temas. Já o ensaio de Araripe trata poucas vezes do naturalismo na obra – o autor resolve tal questão de maneira muito simples, ou seja, a discordância de *O Ateneu* com o naturalismo é tão evidente que sua solução é de, praticamente, desconsiderar os possíveis resquícios da escola natural –, além do que a preocupação maior de Araripe não está na tentativa de classificação, mas sim na especulação e associação de Pompéia com diversos artistas e pensadores, numa dinâmica especificamente ensaística.

Com maior proximidade ao pensamento de Afrânio Coutinho, o último crítico da corrente impressionista que comentaremos é o poeta Lêdo Ivo. O livro deste autor *O universo poético de Raul Pompéia*, lançado inicialmente em 1963, é um importante documento na fortuna crítica dessa obra. A síntese deste estudo encontra-se no ensaio *Raul Pompéia: o desastre universal*¹⁴². Por mais que seja evidente a importância do livro *O universo poético de Raul Pompéia*, não nos concentraremos nessa obra devido ao formato que estamos adotando neste capítulo – seria demasiado cansativa a análise dessa obra, tendo em vista sua extensão¹⁴³. Em contrapartida, analisaremos o ensaio *Raul Pompéia: o desastre universal*, uma vez que este consegue reunir e resumir todos os pontos principais do pensamento de Lêdo Ivo acerca do escritor carioca – tais pontos são idênticos em ambos os estudos, o que varia mesmo é a sua extensão.

O pensamento de Lêdo Ivo parte do mesmo princípio de Afrânio Coutinho: Raul Pompéia fora vítima de diversos mal entendidos críticos; de leituras que não conseguiam perceber o verdadeiro valor da obra deste artista, colocando-o num lugar injusto dentro da literatura nacional. A tarefa de Ivo é a de resgatar essa obra deste incomodo lugar¹⁴⁴. Daí sua censura aos primeiros críticos de *O Ateneu*, que o consideraram uma obra naturalista: “mais de um crítico o inclui entre nossos naturalistas, ao lado de Aluísio de Azevedo, Franklin Távora ou Júlio Ribeiro”, tal “equivoco, alastrado através dos anos e dos compêndios e rodapés, está longe de

¹⁴² Publicado in: Ivo, Lêdo. *Teoria e celebração: ensaios críticos*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

¹⁴³ O que não quer dizer que não utilizaremos vez ou outra determinadas citações deste livro objetivando embasar nosso argumento.

¹⁴⁴ Em *O universo poético de Raul Pompéia*, Ivo escreve a respeito da crítica de Mário de Andrade o seguinte: “Com sua tese inaceitável que escamoteia, dengosamente, a verdade e a arte de *O Ateneu* (...)” (IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompéia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia brasileira de letras, 1996. p. 39).

ser definitivamente extirpado”¹⁴⁵. O naturalismo, como se pode perceber, está assumindo, novamente, o papel de limitador da obra, impedindo a observação real de suas propriedades e de seu verdadeiro lugar na história da literatura brasileira, ou seja, o naturalismo, em *O Ateneu*, é um equívoco que deve ser corrigido, ou mesmo, extirpado. O que fica claro é que o naturalismo, tal como em Afrânio Coutinho, não é uma particularidade da obra, mas um equívoco dos primeiros críticos da mesma – a obra parece não possuir nada desta escola. No entanto, é o próprio Ivo que reconhece a presença do naturalismo na obra quando afirma, em *O universo poético de Raul Pompéia*, que

apesar de ter capinado tanto essas canções sem metro, Raul Pompéia já dera o melhor se sua fortuna artística quando, em três meses de intenso trabalho, no qual se valera de escritos e anotações esparsas e anteriores (o que explica os laivos naturalistas de vários trechos de seu romance), produziu *O Ateneu* para a *Gazeta de Notícias*¹⁴⁶.

Os referidos laivos naturalistas, que são citados pelo autor, não chegarão a ser desenvolvidos, muito menos explicitados, no desenrolar dos dois trabalhos de Ivo. É interessante notar que este reconhecimento da real presença do naturalismo no livro é expresso de forma tímida, quase escondida, entre parêntesis, num parágrafo em que este assunto nem é o tema principal. Tal informação é realmente significativa, pois é a única citação direta a referida presença. Deve se acrescentar a isso o fato de que no desenvolvimento de ambos os textos, Ivo buscará provar, justamente, o erro dos primeiros críticos ao afirmar a filiação do romance de Pompéia à escola natural, demonstrando, sobretudo, o quanto este livro estava distante da referida escola¹⁴⁷. Segundo o autor, a comparação de *O Ateneu* com qualquer romance naturalista da literatura brasileira apenas explicita a distância de Pompéia da referida escola, revelando, “claramente, diferenças que implicam admitir serem irrelevantes os vínculos de Pompéia com esse movimento. Ele é de outra estirpe, de outra família espiritual”¹⁴⁸. O crítico realça a sua tentativa de superação

¹⁴⁵ IDEM. p. 35.

¹⁴⁶ IDEM. Ibidem. p. 36.

¹⁴⁷ Um exemplo dos argumentos de Araripe acerca da não ligação do livro com o naturalismo pode ser encontrado na seguinte passagem: “*O Ateneu* proclama, às escâncaras, a hostilidade de Pompéia aos usos estéticos fundamentos na cópia servil da natureza. Ele não copiou a natureza nem os homens, como queriam os naturalistas, e sim os reinventou, com a sua sensibilidade sismográfica que sabia captar as impressões mais fugazes, criando um deslumbrante mundo verbal, num desafio ao mundo natural” (IDEM. Ibidem. p. 71).

¹⁴⁸ IDEM. Ibidem. p. 55.

do naturalismo, principalmente, demonstrando o contraste existente entre obra e escola. É importante notar que o crítico não deixa de admitir a existência do naturalismo – mesmo que timidamente –, no entanto, seu objetivo é reduzir tal presença a algo irrelevante, lhe legando o mínimo de atenção.

A resposta da corrente impressionista à ligação de Pompéia com o naturalismo é bem interessante. Dos três autores, que aqui estamos nos concentrando, podemos extrair certas características da corrente, que vão desde a simples negação do naturalismo, passando pela aceitação não assumida de certas considerações dessa escola – Eugênio Gomes –, ou ainda, pelo reconhecimento tímido que logo tenta desprezar tal presença, assim como, da ideia do naturalismo na obra apenas como um erro da crítica – como se percebe nos textos de Afrânio Coutinho e Lêdo Ivo¹⁴⁹. Em relação a tal questão, Ivo ainda será mais incisivo que os outros dois críticos, declarando que “Pompéia é um dos nossos mais escandalosos exemplos de cegueira crítica”¹⁵⁰. Segundo o crítico, a chave para o entendimento de *O Ateneu* está no impressionismo¹⁵¹. Dessa forma, o livro “desdobra (...) sensações e impressões visuais e sonoras de seu autor que, escrevendo na primeira pessoa, levanta a crônica de um mundo esvaído através de uma visão particular”, tal visão é “extremamente sensível ao predomínio ou sortilégio das cores, às metamorfoses das formas, ao encanto dos reflexos e luzes difusas, à captação gerada pela luz errante”¹⁵². O impressionismo, nesse contexto, soluciona o problema da presença do naturalismo na obra e, justamente, por isso é fundamental na compreensão da pluralidade estilística, ou seja, o impressionismo permite a pluralidade, da qual faz parte, de certa forma, o naturalismo, porém, esse naturalismo é tão irrelevante que não merece ser considerado. Não por acaso Ivo entenderá as relações do estilo de Pompéia com a música, a poesia e a pintura, tendo em vista a abertura de possibilidades que o impressionismo permitiu na construção da obra¹⁵³. Aqui

¹⁴⁹ Por exemplo, José Guilherme Merquior, outro crítico que, também, partilha da ideia do impressionismo, no romance de Pompéia, define da seguinte maneira a questão do naturalismo neste livro: “Em 188, O Ateneu só poderia ter sido acolhido como foi: como um romance naturalista, ainda que pouco ortodoxo” (Merquior, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 261).

¹⁵⁰ IVO, Lêdo. *Teoria e celebração: ensaios*. São Paulo: duas cidades, 1976. p. 39.

¹⁵¹ Lêdo Ivo afirma: “Impressionismo: eis a palavra-chave, ou uma delas, para se compreender o gênio estilístico de Pompéia (...)” (IDEM. p. 39).

¹⁵² IDEM. Ibidem. Pp. 39-40.

¹⁵³ A respeito do estilo de Pompéia, Ivo tem escreve, em *Raul Pompéia: o desastre universal*, a seguinte metáfora: “Enquanto Machado de Assis ou Euclides da cunha são prosadores em preto e

também pesa a tão citada influência dos irmãos Goncourt. No entanto, Ivo demonstra certa ressalva a esta ligação. Por um lado, percebe a afinidade de Pompéia com os escritores franceses e, de certa forma, a influência dos mesmos no estilo deste escritor. Por outro, definira bem as diferenças entre ambos, afirmando que “enquanto os Goncourt se exaurem no anedótico e no documental e na perseguição cerrada dos fatos”, existe em Pompéia “uma dimensão metafísica que o projeta em outro elenco espiritual”. Neste sentido, o escritor carioca “ultrapassa a prisão do pitoresco, do documento e do miniaturismo, e transcende o propósito de bom acabamento da escritura artística”, isso quer dizer que Pompéia está um passo além. Este não utiliza mais a escritura artística, mas sim “a escritura simbólica, com todas as suas implicações estilísticas e psicológicas”¹⁵⁴.

A tentativa de diferenciação dos Goncourt fará Ivo buscar novos pares para Raul Pompéia, o que transparecerá certo exagero e até mesmo algum anacronismo por parte do crítico: “luz matinal e feroz, ela clareia todo esse romance poemático que ainda hoje intriga o leitor atento pela sua intransigente modernidade”. Pompéia será, então, um irmão espiritual de Baudelaire e Mallarmé, assim como um precursor de Marcel Proust, extremamente próximo “do realismo mágico de um Alain Fournier (*Le Grand Meaulnes*), de uma Virgínia Woolf, de um Thomas Wolfe ou de um Jean Giraudoux”¹⁵⁵. Nada mais natural, portanto, que essa super obra, em sua “operação criadora”, se valha “de todos os recursos literários, desde a projeção de uma visão simbólica da existência ao uso do pungente ou do frenético, do caricatural ou eloquente”. Neste cenário, “nenhuma tecla retórica deixa de ser tocada por esse musicista da palavra e da frase” e em sua “rica e filigranada tessitura verbal (...), um vocabulário plástico e encantatório sustenta uma sintaxe tensa e musical”¹⁵⁶. Devido a tais procedimentos literários, as afinidades de Pompéia são reveladas “no plano das leituras, influências e frequentações culturais: Baudelaire, Mallarmé, os irmãos Goncourt, Flaubert, Villiers de L’Isle-Adam, Huysmans, Barbey d’Aurevilly, Gerard de Nerval, Leopardi, Balzac, Victor Hugo”¹⁵⁷.

branco, ou em cores frias, Raul Pompéia revela, decerto como ninguém em nossas letras, o sentimento da cor luminosas e viva adesão à claridade” (IDEM. *Ibidem*. p. 40).

¹⁵⁴ IVO, Lêdo. Op. Cit. p.79. É curioso notar, na fortuna crítica de *O Ateneu*, que a influência dos Goncourt sobre Pompéia é muito citada, porém, pouquíssimas vezes exemplificada.

¹⁵⁵ IVO, Lêdo. Op. Cit. p. 42.

¹⁵⁶ A estas características podemos acrescentar ainda esta: “Analogias, símbolos, alegorias associações, metáforas e correspondências alicerçam o universo poético de Raul Pompéia” (IDEM. p. 44).

¹⁵⁷ IDEM. *Ibidem*. p. 44.

O que está em jogo para Lêdo Ivo é o resgate de Raul Pompéia, assim como para a corrente impressionista como um todo. Isso representa o combate com o principal agente responsável pelo “escamoteamento” da obra deste autor, isto é, o naturalismo. A atitude de combate dessa corrente explicita a tentativa de superação do naturalismo. Além dessa passagem do naturalismo para o impressionismo, o que ocorre é a hipervalorização da obra. As características que antes a tornavam uma obra pertencente a um naturalismo imperfeito, de exceção – portanto, uma obra renegada do naturalismo –, agora servem como principal prova de sua qualidade estética. Busca-se a superação do naturalismo para que a obra possa triunfar não apenas como um livro importante em seu tempo, mas, também, como um precursor de vários escritores e artistas posteriores, cuja semelhança se dá menos com o projeto estético real do artista, do que com conceito de crítica e história literária dos estudiosos da obra¹⁵⁸.

¹⁵⁸ É importante questionar: se, por um lado, os primeiros críticos, ao amarrarem *O Ateneu* ao naturalismo, estão limitando a obra, tal como a corrente impressionista os acusa, por outro, a supervalorização, por vezes anacrônica, da obra, não seria também prejudicial à leitura, tendo em vista, o projeto estético próprio de Raul Pompéia?

Conclusão

A percepção da existência de leituras diversas, que, por vezes, contrastam entre si, dentro da fortuna crítica de *O Ateneu*, explicita um aspecto muito importante para compreensão desse romance. Primeiramente, podemos entender que a discordância dos críticos em relação a esta obra está ligada às diferenças teóricas existentes entre estes mesmos estudiosos, ou seja, a pluralidade de leituras diz respeito aos diversos projetos intelectuais que tiveram como objeto de estudo a obra de Pompéia – sendo os críticos os principais expoentes desses projetos. Nesse caso, para entendermos o problema das múltiplas leituras, tendo em vista o que a crítica pode nos esclarecer acerca da obra de Raul Pompéia, bastaria “tomar partido” de um desses discursos, ou, mais especificamente, de um desses projetos. Tomemos como exemplo o pensamento de Afrânio Coutinho. O compromisso deste crítico em “resgatar” a obra de Pompéia, tanto do esquecimento – por meio da publicação da obra completa do autor, incluindo uma edição de *O Ateneu* mais próxima do projeto original do mesmo –, como de uma visão crítica ultrapassada – que eclipsava o real sentido do romance, impedindo sua classificação como verdadeira obra prima, sendo o naturalismo o principal expoente dessa ideia de atraso –, transparece algumas diretrizes do projeto estético que o crítico faz parte. Se nos comprometermos com essa visão crítica – que entende *O Ateneu* enquanto romance impressionista e busca excluir o naturalismo do livro –, automaticamente, desconsideraremos as outras leituras acerca dessa obra que não partilham desta ideia. Assim, a pluralidade de leituras é descartada, uma vez que uma parte dessas visões está terminantemente errada, ou seja, a existência da discrepância de leituras só existe devido a um erro dos primeiros críticos da obra e a partir do momento em que este romance foi colocado em seu devido lugar – estando livre do naturalismo –, a pluralidade de leituras só serve como atestado da falha destes primeiros estudiosos.

Tal consideração só faz sentido se entendermos o naturalismo como um real problema à obra, como um aspecto realmente limitador, que impede a verdadeira apreciação da mesma, dessa forma, a pluralidade de leituras passa a se tornar, de fato, um atestado de um erro – o erro de considerar o naturalismo como parte de *O Ateneu*. A questão aqui é pensar se o naturalismo é, realmente, um problema para o romance de Pompéia. Nosso primeiro ponto é entender como o conflito de ideias

acerca deste livro revela uma das principais características da obra, isto é, a sua pluralidade estilística, que pressupõe, por sua vez, a alta carga tensiva existente na obra. Aqui estamos considerando o naturalismo como parte desta pluralidade, junto do simbolismo, do impressionismo, entre outros estilos. A tensão surge justamente dessa amálgama de estilos que muitas vezes divergem entre si. Nesse sentido, teremos que nos centrar primeiramente nas motivações dos críticos que já estudados, visando compreender melhor o propósito de suas considerações.

A crítica de Mário de Andrade a Raul Pompéia em seu ponto mais interessante está intimamente ligada à questão da linguagem. Para este crítico o naturalismo é um termo muito abrangente, que engloba diversos autores, por vezes, diversos entre si. Mário está longe de considerar apenas o naturalismo de Zola – o naturalismo puro. Seu naturalismo é inclusivo no que diz respeito a diversos aspectos, com fronteiras não muito delimitadas – cujo principal critério parece ser o recorte temporal. Mário considera a linguagem de Pompéia, ao mesmo tempo, barroca e naturalista. Tal consideração vem da sua compreensão do naturalismo; um naturalismo não ortodoxo. A influência dos Goncourt é decisiva nesse contexto e a escrita artística de Pompéia é o atestado dessa influência. Por um lado, a poética de Pompéia é similar à poética barroca. Por outro, essa forma de escrita parece ser menos uma influência direta do barroco do que a verdadeira prova da influência dos escritores franceses. Naturalmente, Mário aponta outros pontos que ligam Pompéia ao naturalismo. Porém, o ponto que realmente nos interessa está na linguagem. Mário entende os Goncourt como autores naturalistas, tanto por fazerem parte do mesmo período histórico, no qual o naturalismo estava em voga, como por suas relações com Zola. O naturalismo inclusivo de Mário o faz agrupar duas formas distintas de linguagem sob a mesma denominação, como, por exemplo, a de Zola com a dos Goncourt. A influência dos Goncourt é decisiva no julgamento de Mário a respeito de Raul Pompéia na medida em que o processo de classificação do escritor carioca está atrelado à referida influência. Dessa forma, se os Goncourt são naturalistas, Raul Pompéia também é devido a forte influência exercida.

As ressalvas de Mário à linguagem de Pompéia são significativas, tanto por revelarem certos aspectos do escritor carioca como por transparecer o crítico Mário de Andrade. Mário é uma das figuras mais importantes do modernismo brasileiro. Sua importância não se restringe apenas a uma área de atuação. Mário, além de escritor, era um pensador da cultura. Obviamente, muito do seu pensamento pode

ser percebido na sua crítica sobre Raul Pompéia. No conhecido texto *O movimento modernista*, o crítico trata de um assunto muito caro ao seu pensamento: a língua brasileira. Mário fala de uma realidade imposta pelo movimento modernista, caracterizada pela fusão de três princípios fundamentais, “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional”. O autor reconhece que existem diversos exemplos desses três aspectos por toda história artística brasileira e a grande novidade do modernismo foi “a conjugação dessas três formas num todo orgânico da consciência coletiva”¹⁵⁹ (p. 242). É importante notar que todos esses temas perpassam pela questão da língua nacional, ou de forma mais abrangente, da identidade brasileira¹⁶⁰. Essa identidade se traduz tanto na presença de uma realidade brasileira como na expressão dessa mesma realidade. O espírito modernista reconheceu a presença dessa realidade em nossa cultura, porém, era necessário repensar a maneira em que essa realidade era expressa, afim de se chegar a referida identidade nacional. Como se pode perceber, a “língua brasileira” assume um papel muito importante na construção dessa identidade. No entanto, Mário afirma que por uma série de fatores a pesquisa dessa língua foi reduzida a manifestações individuais, o que foi agravado, posteriormente, com a permanência do desconhecimento da língua de Portugal por parte dos escritores, ou seja, tal como os românticos, “não se tratava duma superação da lei portuguesa, mas duma ignorância dela”, a ponto do crítico falar acerca dos escritores contemporâneos à escrita do texto que “em alguns dos nossos mais fortes estilistas surgem a cada passo, dentro duma expressão já inteiramente brasileira, lusitanismos sintáticos ridículos”. Além desses, Mário também criticará os que “empregam anglicismos e galicismos dos mais abusivos, mas repudiam qualquer ‘me parece’ por artificial”¹⁶¹.

A crítica de Mário ao movimento, do qual foi uma das figuras centrais, é muito significativa para compreendermos um pouco melhor seu texto sobre Raul Pompéia. Mário não esconde sua busca pela língua brasileira, porém, não esconde sua preferência à uniformização dessa pesquisa, rejeitando, de certa forma, a individualização dessa busca¹⁶². Além disso, é evidente seu descontentamento em

¹⁵⁹ ANDRADE, Mário. Op. Cit. p. 242.

¹⁶⁰ Mário afirma que “o estandarte mais colorido dessa radicação à pátria foi a pesquisa da ‘língua nacional’” (IDEM. p. 244), se referindo à ligação do Brasil com Portugal.

¹⁶¹ IDEM. Ibidem. p. 245.

¹⁶² Isso ajuda a entender, por exemplo, sua crítica ao poeta Luís Aranha.

relação aos artificialismos e estrangeirismo associados a essa busca. Ora, se entendermos que entre as principais conquistas do movimento modernista estão o uso da linguagem despida e o tom coloquial¹⁶³, não fica difícil perceber que a exigência de Mário aos outros escritores está pautada no paradigma que pode ser encontrado nele mesmo. Tendo em vistas tais percepções, e mesmo não citando em nenhum momento Raul Pompéia neste artigo, não temos grandes dificuldades em notar as motivações das ressalvas acerca do escritor carioca. Para Mário, a questão da identidade brasileira se faz mais presente nos românticos do que em Bilac ou Machado de Assis – entre os quais podemos incluir sem maiores problemas Raul Pompéia. Isso se justifica devido a questão da língua nacional, isto é, da expressão verbal desses escritores, aliada a ausência de um espírito revolucionário romântico, que não se restringe apenas aos românticos propriamente¹⁶⁴. Romantismo e modernismo, neste sentido, são muito semelhantes por suas tentativas de incursão política e luta por uma língua nacional. Além disso, ambas se diferem de outras escolas artísticas brasileiras pelo fato de fugirem do academicismo e da subserviência cultural tão peculiar, segundo Mário, à cultura brasileira. Não que tais escolas e escritores não pensassem “brasileiramente”, mas o estilo “luso” de Machado de Assis, por exemplo, tornava problemática essa identidade almejada por Mário. De outra forma, Raul Pompéia, também, tem sua brasilidade problematizada. Os questionamentos ao seu estilo estão intimamente ligados aos seus “excessos” estilísticos, seu preciosismo sintático e sua busca pelo raro; essas características claramente fogem do padrão de língua que Mário está buscando ao revisar a literatura brasileira. Ou seja, o rebuscamento estilístico de Pompéia, mesmo inventivo e original – diferenciando-se muito de suas fontes –, não contribui para formação de uma língua nacional popular (coloquial e despida de excessos), uma vez que, segundo Mário, este provém de uma subserviência cultural. Portanto, o naturalismo de Raul Pompéia, que define seu estilo e sua visão de mundo, é a prova de tal subserviência, de uma imposição “de cima para baixo, de proprietário a

¹⁶³ João Luiz Lafetá, em *Estética e ideologia: o modernismo em 30*, entende esses dois aspectos (a linguagem despida e o tom coloquial) como processos fundamentais do modernismo, além destes, Lafetá ainda inclui “a presença do popular” (LAFETÁ, Luiz. *Dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 70)

¹⁶⁴ “Me refiro ao ‘espírito’ romântico, ao espírito revolucionário romântico, que está na *Inconfidência*, no Basílio da Gamado ‘Uruguai’, nas líras de Gonzaga como nas ‘*Cartas Chilenas*’ de quem os senhores quiserem” (ANDRADE, Mário. *Op. Cit.* p. 250).

propriedade, sem o menor fundamento nas forças populares”¹⁶⁵. Mário reconhece a originalidade de Pompéia em criar a novidade numa escola de regras rígidas, porém, a valorização desta originalidade é afetada pelo paradigma do crítico – da língua nacional, da linguagem coloquial. Ao realizar este movimento, o crítico está construindo uma tradição, ou mais especificamente, sua tradição – o seu cânone¹⁶⁶. Nada mais natural, então, a exclusão, ou a menor apreciação, de certas obras, que não condizem com este cânone.

O naturalismo de Pompéia, que em José Veríssimo já possuía um caráter de originalidade, mesmo sem o crítico especificar detalhadamente as fronteiras desta escola, se torna em Mário de Andrade um conceito mais detalhado, um pouco mais profundo – a abertura do conceito de naturalismo, deixando de centrar-se apenas em Zola, traz um maior entendimento do termo: mais semelhante a um agrupamento de artistas reunidos devido sua contemporaneidade do que uma escola artística, com regras e uniformidade estilística, por exemplo. No entanto, tal ideia é frágil, tanto por desconsiderar as especificidades das obras e dos escritores agrupados segundo esse conceito, assim como, mais especificamente, por não problematizar de fato o naturalismo de Raul Pompéia, mesmo citando características importantes deste escritor, entre elas, por exemplo, a fusão do barroco com o naturalismo. Obviamente, a não correspondência de *O Ateneu* ao paradigma de Mário justifica a não problematização da obra. Em certo sentido, é interessante continuar entendendo Raul Pompéia como naturalista, enquanto parte do passado, símbolo da subserviência cultural, uma vez que a identidade nacional deste escritor é diversa da identidade nacional do crítico; a reavaliação dessa obra não é importante para o paradigma proposto, portanto, é cômodo a permanência do livro neste status.

Curiosamente, Raul Pompéia será resgatado do passadismo do qual foi condenado, por um grupo de intelectuais cujo objetivo principal é o de renovação da crítica literária nacional. A figura central desses estudiosos, certamente, é Afrânio Coutinho. Não se pode ignorar a importância deste autor na história intelectual brasileira devido à renovação estabelecida pelo mesmo no plano da crítica, da teoria e da história literária¹⁶⁷. Trazendo um arcabouço teórico advindo das mais

¹⁶⁵ IDEM, p. 250.

¹⁶⁶ Um paideuma, nas palavras de Haroldo de Campos, utilizando o termo de Ezra Pound.

¹⁶⁷ Eduardo Coutinho afirma que “nessa campanha, Afrânio advogava veementemente um tipo de crítica intrínseco ao próprio fato literário, que partisse do texto enquanto tal, reconhecendo e respeitando sua autonomia, e que o enfocasse à luz de pressupostos de ordem fundamentalmente

significativas correntes críticas internacionais – sobretudo da Nova crítica americana –, Coutinho, além de primar pela leitura intrínseca das obras, pensava também a respeito da construção da identidade nacional. No entanto, seu entendimento acerca desta identidade é muito mais amplo do que o de Mário. Coutinho reconhece a influência de vários estilos em Pompéia, sobretudo, o impressionismo. Tal reconhecimento não demanda uma apreciação negativa a respeito do escritor carioca. Muito pelo contrário, Coutinho entende que Pompéia soube reconfigurar suas influências de maneira muito particular, não sendo domesticado por elas, ou seja, Pompéia, ao repensar seus modelos, consegue expandir os limites dos mesmos. Essa característica é muito importante para Afrânio Coutinho, uma vez que seu projeto nacional está ligado a esta atitude. Por um lado, o crítico combatia a atitude de adoção cega dos modelos literários europeus, comumente adotados no Brasil com apenas uma pequena contextualização. Por outro, existindo já a importação de um modelo exterior, Coutinho irá valorizar a transgressão desses modelos, já que nesta transgressão é perceptível a busca por uma identidade, por uma voz própria; um desligamento da matriz europeia, que resulta numa característica muito particular. A literatura nacional não está no que é idêntico à literatura europeia, mas sim, na sua diferença, nas suas particularidades. Dessa forma, se o artista deve ter tal atitude em relação às suas influências, o crítico não deve agir de maneira diferente¹⁶⁸. É necessária também a construção de uma crítica nacional. Nos textos de Afrânio Coutinho, que utilizamos neste trabalho, é evidente sua posição em relação ao naturalismo de Pompéia. Este existe apenas por um erro da crítica – Pompéia está longe de ser um autor naturalista. Além disso, Coutinho entende que o naturalismo foi pouco profícuo no Brasil:

estética. Era a derrocada do historicismo em seu sentido tradicional, que abordava a obra literária sempre por um movimento do contexto para o texto, e o abandono ao impressionismo crítico (...) em nome de um labor científico, técnico e metódico, que colocava a crítica brasileira ao lado das grandes correntes que se vinham desenvolvendo, havia já algumas décadas, na Europa e nos Estados Unidos” (COUTINHO, Eduardo. A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil. Disponível em: <http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3coloq.anais.9-20.pdf>. Acessado em 30/04/2016.)

¹⁶⁸ Eduardo Coutinho afirma: “Para o Autor (Afrânio Coutinho), assim como era preciso procurar em nossa literatura não a semelhança com a europeia, mas a diferença que a caracterizava e lhe conferia singularidade, era mister também que se lutasse, como afirmava assiduamente, ‘por uma crítica brasileira’, pela consolidação de um pensamento, ou de um corpus crítico-teórico, calcado sobre o húmus dessa terra” (IDEM. p. 15).

Não fossem este ou aquele livro realizados por Aluísio de Azevedo, Adolfo Caminha, Domingos Olímpio, um ou outro conto, regional ou não, e páginas esparsas por toda parte, poderia asseverar-se que o naturalismo foi um movimento gorado no Brasil¹⁶⁹.

O naturalismo, nesse contexto, representa num só tempo, uma estética importada que foi pouco transgredida em território nacional, tendo em vista a busca por uma identidade estética (de uma literatura que tenta se diferenciar de seu modelo europeu), assim como a crítica naturalista é a representação contrária do modelo crítico almejado por Afrânio Coutinho. Enquanto, a crítica naturalista priorizava aspectos exteriores à obra, entendendo a como documento de um determinado tempo e sociedade, portanto, reflexo destes, Coutinho buscará na obra literária seus aspectos intrínsecos, referentes à sua autonomia enquanto objeto estético. Para Coutinho, a ideia de um naturalismo em *O Ateneu* não condiz com a verdadeira essência do livro, tal essência é determinada pela superioridade de um estilo sobre os outros, dessa forma, por mais que seja evidente a negação do naturalismo de Pompéia, Coutinho deixa entender que existe uma presença naturalista na obra, no entanto, a opção de negar essa presença está ligada ao seu projeto de literatura nacional, no qual o naturalismo não é tão interessante, justamente, por representar certo atraso – a existência de um naturalismo em Pompéia primeiro é diluída pela constatação da presença de vários outros estilos e, posteriormente, escamoteada pela ideia da essência de uma obra ser fixada apenas pelo predomínio de um só estilo¹⁷⁰. Nessa perspectiva, a essência do livro de Pompéia é impressionista. É interessante notar que Coutinho entende o impressionismo como resultado de um entrelaço de tendências artísticas comum às diversas artes europeias no final do século XIX. A principal consequência desse conceito é a separação do naturalismo de escolas e estilos contemporâneos a ele, tais como o simbolismo, ou mesmo, o impressionismo. Assim, torna-se inevitável não pensar no naturalismo como símbolo do passado e o impressionismo como símbolo da novidade. Por sua vez, a defesa do impressionismo de *O Ateneu* escancara a tentativa de Coutinho de resignificar Pompéia no plano da história literária, não mais como um escritor naturalista/realista, mas agora como um escritor moderno ou modernista. São provas dessa tentativa de resignificação as frequentes

¹⁶⁹ COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. p. 16.

¹⁷⁰ Curiosamente, Coutinho, muito lucidamente, tratou da questão da mescla de estilos em escritores do século XIX, no texto *Realismo, Naturalismo, Parnasianismo*, da sua *Literatura no Brasil* (IDEM. p. 4).

aproximações de Pompéia a escritores como os irmãos Goncourt e Marcel Proust¹⁷¹, considerados artistas impressionistas, segundo Arnold Hauser, em sua *História social da arte e da literatura* – um dos principais trabalhos que fundamentam a visão de Coutinho acerca do Impressionismo literário.

Naturalista, impressionista e simbolista são algumas das principais denominações de *O Ateneu*, segundo sua fortuna crítica. Certamente essa é uma das principais características da obra, isto é, sua miscigenação de estilos. O curioso é notar é que tal característica foi notada pela maioria de seus principais críticos, porém, ficou relegada ao segundo plano, tendo em vista um projeto intelectual específico dos mesmos. O problema se coloca de forma muito evidente: os críticos contemporâneos ao lançamento do livro entendiam *O Ateneu* como naturalista mesmo reconhecendo o distanciamento, por vezes brutal, de Raul Pompéia desse estilo, resultando num naturalismo de exceção – numa forma muito particular de naturalismo, que se encontra muito afastada do naturalismo de Zola. Tal pensamento foi majoritário até o final da década de quarenta do século XX, quando se inicia um processo de revitalização do pensamento cultural brasileiro. Aqui o romance de Pompéia é resgatado de uma denominação errônea de uma crítica que não possuía meios necessários para notar a grandeza dessa obra. Embora muitos críticos desse período reconheçam timidamente a presença do naturalismo em *O Ateneu*, sua opção é a exclusão de tal estilo. A denominação que se torna predominante, dessa forma, é a do impressionismo, entendido como signo de uma atualidade literária da qual Raul Pompéia agora está fazendo parte, junto de Baudelaire e Mallarmé, por exemplo, ao mesmo tempo, em que está antecipando uma nova leva de artistas que, de certa forma, continuam esse processo de renovação, cada um a sua maneira, tais como Marcel Proust, Virgínia Woolf e James Joyce. A pluralidade de estilos de Raul Pompéia, também, é notada por esses críticos, porém, a escolha em priorizar o impressionismo torna menos visível tal característica. Em todo caso, resumindo de maneira grosseira, o livro de Pompéia se encontra numa encruzilhada entre o naturalismo e o impressionismo.

¹⁷¹ Coutinho ao traçar um panorama do impressionismo, além de agrupar Pompéia aos referidos escritores (aos quais podemos agrupar, também, Henry James, Anton Tchecov, Katherine Mansfiel, entre outros), também, comentará a semelhança entre as respectivas técnicas literárias, assim como da consonância entre a concepção de tempo de Pompéia com a do filósofo Bergson. Tal atitude ainda mais marcante em Lêdo Ivo, que aproximará Pompéia, não só, a escritores do final do século XIX, mas, também, de períodos diferentes desse.

A leitura de sua fortuna crítica torna isso muito evidente, porém, tal questão, entendida dessa forma, apaga, justamente, a principal característica da obra, isto é, a pluralidade de estilos de *O Ateneu*. Pompéia está, de fato, nessa encruzilhada, não de forma indecisa, mas voluntariamente. É o próprio escritor quem escreve acerca das características do romance, segundo o qual “o romance é um arcabouço dramático, em que o autor ao mesmo tempo que tem de animar os personagens, deve ser o cenógrafo, o marcador, o ensaiador, o contra-regras e o anotador das atitudes dos figurantes”. Assim como, “às vezes é, ao mesmo tempo, o público e comenta, com observações suas, os gestos, as palavras, as situações de seus fantoches”. Nesse contexto, “para cada um desses deveres do romancista há um gênero especial de estilo”, uma vez que “o romance não pode ser uniforme em estilo”¹⁷². A forma como o conflito entre o naturalismo e impressionismo se apresenta na fortuna crítica de *O Ateneu*, além de ignorar a pluralidade estilística da obra – característica muito almejada pelo autor e claramente presente no livro –, evidencia o interesse crítico em privilegiar certa característica em detrimento de outra, tendo em vista a concepção literária, o projeto intelectual e a visão artística de cada crítico. Por um lado, os críticos do naturalismo, mesmo reconhecendo a importância do livro, estranhavam sua pluralidade, sem esconder as ressalvas e restrições ao mesmo. Por outro, a linha interpretativa do impressionismo, a partir da exclusão do naturalismo, promoveu uma hiperinterpretação e hipervalorização da obra, reconhecendo, também, a pluralidade, mas escamoteando-a por meio da escolha do impressionismo enquanto estilo majoritário assim como pela referida tentativa de exclusão do naturalismo – a pluralidade, nesse caso, está ligada a tudo que representa uma novidade, da qual o naturalismo não faz parte. É interessante notar que na linha interpretativa do impressionismo as justificativas acerca da presença do naturalismo no livro vão de encontro ao próprio pensamento do autor. Afrânio Coutinho fala de um interesse juvenil de Pompéia pelo naturalismo, deixando entender um esquecimento posterior. Já Lêdo Ivo justifica tal presença afirmando que esta é oriunda da reunião de escritos antigos misturados a escritos novos, o que pressupõe e complementa a ideia de Coutinho, de que o naturalismo talvez esteja presente de forma involuntária. No último volume de suas obras completas, numa crítica, de 1883, a Eugênio de Magalhães, Pompéia exalta a tragédia da realidade

¹⁷² POMPÉIA, RAUL. *Miscelânea/Fotobiografia*. v. 10. Rio de Janeiro: Prefeitura municipal de Angra dos reis e OLAC, [1991?]. p. 143.

que aflora no romance naturalista de Zola de forma “palpitante, brutal e formidável”. Pompéia entende que

O vício tem recursos inexplorados, que aí estão como veios perenes para a mineração da análise; a engrenagem cerrada que prende a organização social à influência devastadora do vício reveste a insignificância das misérias de um caráter especial de grandeza¹⁷³.

Para o escritor carioca, a grandeza da obra de Zola consiste na tematização deste aspecto, ou, em outras palavras, na abordagem em literatura da influência negativa do vício na organização social, revestindo a miséria em algo grandioso. Pompéia nos informa que

É esta grandeza que Emílio Zola aprende com a maravilhosa facilidade do seu talento, quando descreve as ninharias trágicas da sociedade. É a grandeza que nos impressiona em *Nana*, em *Therèza Raquin*, no *Assomoir*; é essa grandeza que deve constituir o tema da tragédia moderna¹⁷⁴.

Seria, contudo, incerto pensar agora na total concordância e admiração de Pompéia ao naturalismo de Zola. Mesmo com o elogio ao escritor francês pela “descoberta” do tema da tragédia moderna – a tragédia da realidade –, Pompéia afirma que “o modo por que ele as desenha, rasgado e desenvolvido, despreocupado da seleção utilíssima para a construção artística, é uma questão de modos de executar”¹⁷⁵. Tal informação é muito importante para entendermos o naturalismo de *O Ateneu*. Primeiramente, a escrita de Pompéia possui diferenças estilísticas drásticas em relação ao naturalismo de Zola. Se, por um lado, o autor francês trabalha num registro documental por meio do uso da linguagem científica, por outro, Pompéia está em busca da composição artística da prosa; da construção do romance análoga à construção do poema. Neste sentido, não existe quase nada do naturalismo de Zola em Raul Pompéia – exceto o uso de metáforas biológicas, tão presentes em *O Ateneu*. Fica nítido pela citação de Pompéia que esse é o principal problema do naturalismo de Zola, isto é, o seu estilo. Pompéia, enquanto estilista nato, não esconde sua restrição a este estilo pouco profundo em eloquência; simples e desleixado, sem comprometimento com o ideal artístico do escritor carioca. Obviamente, se o naturalismo de Pompéia não se encontra em sua escrita,

¹⁷³ IDEM. p. 38.

¹⁷⁴ IDEM. Ibidem. p. 138.

¹⁷⁵ IDEM. Ibidem. p. 138.

ele está em sua temática; na escolha dos fatos e ações que ocorrem na história. Os elogios de Pompéia ao escritor francês tornam isso evidente. Não é simplesmente a representação da miséria real, da ignomínia, por si só, que interessa a Pompéia. O que está em jogo é a representação dessa miséria, tendo em vista a abordagem da corrosão social por meio do “vício”. Esse é o aspecto que mais o atrai na obra de Zola: a tragédia moderna. E tal tragédia está muito presente em *O Ateneu*. Pompéia num escrito acerca do livro *A Mão*, de Luiz da Gama, faz a seguinte observação: “ao que me parece, o romance não deve ser uma série desordenada de cenas chocantes”, para ele “não deve haver por parte do escritor a menor intenção de armar ao efeito, maltratando brutalmente a sensibilidade do leitor”¹⁷⁶. Claramente, o escritor carioca está pensando na melhor maneira de retratar a referida “tragédia moderna”, o que subentende a adaptação da temática de Zola. Pompéia não está retratando, essencialmente, em seu romance o proletariado, ou seja, está longe de trabalhar com os mesmos personagens utilizados pelo escritor francês. No entanto, a representação da escola não deixa de funcionar como microcosmo da sociedade, na qual vemos seus mecanismos de funcionamento banhados em “vícios”: os alunos mais velhos oferecendo proteção aos mais novos em troca de favores sexuais, os professores dando tratamento privilegiado aos alunos mais ricos e com pagamento em dia – assim como o tratamento péssimo aos alunos mais pobres –, a personagem Ângela no geral – motivada pelos desejos da carne –, ou ainda a cena do assassinato. Pode-se dizer que o romance como um todo gira em torno dessa tragédia moderna. O internato está afundado na corrupção e o desenvolvimento da história nos mostra esse ambiente ruindo totalmente. Dessa forma, não é de se estranhar que o livro termine com um incêndio que destrói o liceu, como resultado direto da corrosão moral desse microcosmo.

Não são poucas as passagens no livro que comprovam a existência desta “tragédia moderna” oriunda de Zola. O curioso é notar que Mário de Andrade já havia percebido esta característica quando justifica o naturalismo de Pompéia. Já os críticos da linha interpretativa do impressionismo, ao tratarem desta tragicidade, a relacionam menos ao naturalismo do que a outros estilos. O que está em jogo, novamente, é o descolamento da obra de Raul Pompéia do naturalismo, sendo este estilo um sinônimo de atraso para a reavaliação da mesma. Eugênio Gomes,

¹⁷⁶ PONTES, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935. p. 221.

afirmava acerca do escritor carioca que “empolgavam-no as teorias modernas do evolucionismo científico aplicado às ideias estéticas, observando-se em sua obra vários reflexos dessa perigosa impregnação, que lhe desvio ou distraiu um pouco demais o ímpeto criador”¹⁷⁷. Porém, Pompéia acima de tudo era um lírico, um esteta, que teve sua obra não comprometida pela “perigosa impregnação” cientificista de seu tempo graças ao seu impulso poético: “o sentimento poético dominava geralmente Raul Pompéia, mesmo quando sua imaginação esteve mais atizada por algumas frescas aquisições filosóficas ou científicas”¹⁷⁸. Há uma urgência por uma pureza poética, um ímpeto em separar o joio do trigo, isto é, de distinguir o verdadeiro impulso poético da obra – aquilo que a caracteriza como obra atemporal – em contraposição à suas falhas, originadas da vontade do autor em misturar sua poesia pura às teorias filosóficas e científicas contemporâneas, que, por sua vez, significam as amarras temporais desta obra (o elemento que torna o livro de Pompéia preso à determinada época). Nesse contexto, a preocupação do escritor carioca com tais teorias, assim como a mistura das mesmas a sua forma de escrita, são os principais problemas da sua concepção artística. Isso demonstra o quanto o naturalismo é considerado um empecilho na obra do autor, além de evidenciar o escamoteamento da heterogeneidade do livro, considerada importante apenas quando conveniente ao argumento crítico. De toda forma, o naturalismo está presente em *O Ateneu*, seja no estilo – ainda que de forma não tão expressiva, por meio das metáforas biológicas –, ou em sua temática, na maneira em que Pompéia constrói o argumento, o enredo e a trama do romance, tendo em vista as teorias que o autor está se pautando.

Existe um número de páginas deixadas por Pompéia, que apesar de pequeno, não pode ser ignorado, a respeito do gênero romanesco, no qual o escritor trata, mais especificamente, da concepção deste gênero. Nestas páginas, Pompéia fala da necessidade da construção duma prosa análoga à composição do poema, da importância do ritmo e da preocupação com a construção imagística. Talvez esses escritos sejam as declarações mais conhecidas do escritor a respeito de sua visão literária, haja vista sua divulgação no conhecido trabalho de Eloi Pontes¹⁷⁹. Não há dúvidas que estes escritos estão em concordância com as características atribuídas

¹⁷⁷ GOMES, Eugênio. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura e Instituto nacional do livro, 1958. p. 234.

¹⁷⁸ IDEM. p. 234.

¹⁷⁹ A vida inquieta de Raul Pompéia.

ao impressionismo literário. Para percebermos tal semelhança basta compararmos, por exemplo, as características ressaltadas por Afrânio Coutinho acerca do Impressionismo (que destacamos no capítulo anterior) com o escrito de Pompéia, transcrito por Elói Pontes:

Toda composição artística é baseada numa recordação sentimental. O desdobramento, a simultaneidade do sentimento, com a anotação artística não existe. O artista poderoso é o que melhor evoca a recordação o que melhor phonographo mneumonico possui dentro da alma para guardar e reproduzir após a vibração do sentimento, em suma, que melhor corpo cênico possuir para os dramas do coração, estudamos na vida real, ensaiados pela vontade artística e levados ao palco pelo talento no teatro íntimo da memória, em que são atores as células nervosas, onde cada um de nós é espectador único como o rei da Baviera na ópera lírica de Wagner, em Beyruth¹⁸⁰

Se pensarmos na estrutura de *O Ateneu*, isto é, na maneira em que o livro foi organizado, na disposição dos capítulos, na organização da história e até mesmo na escrita de Raul Pompéia, a aproximação ao impressionismo torna-se indubitável, tendo em vista o impressionismo significar um “registro de impressões, emoções, sentimentos, despertados na alma do artista, através dos sentidos, pelas cenas, incidentes, caracteres (...)”, sendo importante “a relação interna evocada na mente do artista”, possuindo “uma lógica diferente, subjetiva, pessoal, vaga e inconsequente”, em suma, “em vez das coisas, a sensação das coisas”, assim como, a “valorização da cor, dos efeitos tonais, da atmosfera, (...) a percepção visual do instante”, na qual está praticamente inerente a “violação da estrutura e convenções tradicionais da técnica da narrativa”¹⁸¹. Todas estas características estão em consonância com o romance de Pompéia e são ótimas maneiras de tentar entender a organização literária do livro, ainda mais se levarmos em conta os escritos do autor acerca do gênero romanesco. Como falamos anteriormente, o problema dos críticos da linha interpretativa do impressionismo é a tentativa de exclusão do naturalismo de *O Ateneu*. Nosso objetivo aqui é demonstrar que um dos traços mais fundamentais do livro de Pompéia é sua heterogeneidade, sua miscigenação de estilos, ou seja, acreditamos tanto na presença de um naturalismo como de um impressionismo¹⁸², haja vista tal heterogeneidade estar presente na concepção artística de Pompéia. O impressionismo não é entendido por nós como signo de uma

¹⁸⁰ PONTES, Eloi. Op. Cit. p. 218.

¹⁸¹ COUTINHO, Afrânio. Op. Cit. p. 326.

¹⁸² E no constante conflito entre estes estilos e outras formas literárias.

atualidade literária máxima, aglutinador de quase todas as tendências¹⁸³, mas como uma tendência de época – o espírito artístico comum a determinados artistas de um período específico. Apesar de acharmos muito plausível a relação das características do impressionismo com o livro, devemos nos centrar um pouco na escrita de Raul Pompéia, na qual perceberemos a forte presença de outras fontes que não apenas os Gouncourt, ou Baudelaire e Mallarmé. A linha interpretativa do impressionismo considera a linguagem de Pompéia participante de toda uma linhagem moderna de escritores, ligados a uma transformação do fenômeno literário. Certamente, Pompéia tinha conhecimento de muitos destes autores. A questão é que talvez sua rede de relações não seja apenas permeada por seus contemporâneos – como deixam a entender os críticos da referida linha –, assim como talvez o projeto estético do escritor seja diverso deste que lhe é atribuído. O fato é que a revitalização proposta por Afrânio Coutinho, muito importante em todos os sentidos, inevitavelmente adicionou um ar de “novidade” muito grande ao romance, o que trouxe certo grau de miopia para crítica posterior da obra, na qual cada vez menos se enxergou o naturalismo ou qualquer coisa que não fosse sua modernidade, de tal modo que apenas o “novo” se tornou interessante. Tal atitude está ligada a um posicionamento crítico que elege determinado critério como fonte de valoração, na qual predomina a observação do fato histórico por meio do destaque daquilo que está antecipando tal critério, excluindo ou ignorando, por sua vez, tudo o que não for de acordo com o mesmo; o que cria uma sensação de linearidade, de progresso histórico.

A imagem do movimento pendular incompleto, que ocorre dentro da fortuna crítica de *O Ateneu*, passa pelo entendimento dessa questão e está, sobretudo, relacionada ao modo como Pompéia foi (re)interpretado pelos críticos do impressionismo, que enfatizaram seu caráter de artista incompreendido para posteriormente lhe colocar no posto de escritor a frente de seu tempo – praticamente, o escritor que antecipou Marcel Proust, por exemplo. A linguagem de Pompéia possui uma “estranheza” muito peculiar. Porém, tal estranheza parece estar menos ligada à antecipação do novo, entendido enquanto futuro, do que a uma retórica anterior ao autor. Sua sintaxe, sua escolha vocabular, a composição de suas metáforas parecem indicar o passado, ou mais, especificamente, uma

¹⁸³ Como o conceito de Afrânio Coutinho parece deixar entender.

reinterpretação desse passado, de modo a gerar um estilo original. Aqui podemos pensar em suas influências de literatura francesa, como, por exemplo, na retórica de Victor Hugo. Porém, nos parece mais interessante tratar de uma hipótese pouco conhecida na fortuna crítica de Pompéia, isto é, a sua possível relação com uma vertente da literatura brasileira subterrânea. Afrânio Coutinho construiu seu próprio cânone nacional, no qual buscava valorizar aquilo que estava de acordo com seus critérios: os aspectos literários intrínsecos ao texto, assim como a exigência de uma nacionalidade – de uma característica única da literatura brasileira, que a diferenciava da sua matriz europeia. No mesmo período, Antonio Candido também estava estabelecendo seu cânone. A busca por uma identidade nacional está presente em ambos os críticos. A diferença é que o projeto de Candido estabelece o modernismo brasileiro como parâmetro crítico, mais especificamente, a linguagem coloquial e a investigação social. Nesse projeto, não por acaso, muito próximo ao de Mário de Andrade, a literatura tem a função de ajudar a estabelecer uma língua nacional, retradando e investigando as especificidades do país. O estabelecimento deste gosto modernista como critério de valoração e de descrição histórica da literatura será responsável pela formação de um cânone nacional muito influente e hegemônico, que deu pouco espaço, durante muito tempo, para outras formas de observação da literatura brasileira. Assim, a formação desse cânone irá excluir ou ignorar tudo o que não estiver de acordo com os critérios estabelecidos; o passado será valorizado somente pelo o que antecipou do modernismo brasileiro, não pelas suas características particulares.

Aqui podemos falar de uma corrente da literatura brasileira que foi escamoteada pelo predomínio do referido vetor teleológico na descrição histórica da literatura brasileira. Tal corrente está relacionada à figura de Odorico Mendes e Sousândrade. No entanto, essa vertente carece de uma descrição mais aprofundada. O que existe sobre ela são pequenas indicações. Antonio Medina Rodrigues, em seus prefácios às traduções de Odorico Mendes, utiliza dois termos para se referir a esta vertente. Primeiramente, Medina denominará esta vertente da literatura brasileira de latinizante, que “deixou marcas até começo do século XX, por exemplo, em Euclides da Cunha”. O crítico parte de uma tentativa de distinção entre Homero e Virgílio. Para ele a diferença reside no uso da retórica, mais especificamente, no uso dos seus recursos. O discurso de Homero, nessa perspectiva crítica, tende a igualar o modo de falar com o que é falado, não havendo

uma discrepância entre ambos. Já no de Virgílio “a tendência entre os dois planos é fazer-se dissonante, e não perfeitamente acoplados”. Além dos recursos da retórica, a diferença residiria, também, no idioma. O latim, diferente do grego, é “uma língua com frequência altíssima de travamento silábico e, portanto, com potencial imenso para o expressionismo fonético”. Nessa língua, nos informa Medina, “não há como ler velozmente, sem desfigurar. Essa lentidão latina se compensa com esse cromatismo fonético, um dos mais ricos que se conhece”¹⁸⁴. Num outro texto, o crítico denominará como poesia da gramática o que chamou antes de “vertente latinizante”, expandindo o número de autores e explicando, sinteticamente, a contribuição de cada um para a corrente – buscará, também, contestar o predomínio da nacionalidade na historiografia tradicional enquanto fator fundamental para a avaliação das obras e da formação da história literária brasileira. Medina entende que a lista de autores e obras mais canônica da literatura brasileira está vinculada às literaturas de inspiração, algo que se confirma “sobretudo na época romântica, orientada para a afirmação de um espírito nacional, antes de ter conhecido uma verdadeira experiência tecnológica”. Tanto a literatura romântica como a do período realista se desenvolveram “sob o impulso de auto identificação, que em relação à Europa pretendia ser ao mesmo tempo imitativo e emulador”. Para o crítico essa seria uma literatura de inspiração, “que, não estranhamente, por sinal, vê-se a braços com a temática da nacionalidade”. Dessa forma, “inspiração, europeísmo e nacionalidade são aí motivos que tendem à unidade e à totalização. À historiografia literária caberia acompanhar e compreender esse processo”. Neste sentido, as obras que fugissem a esses critérios “tenderiam, pois, a serem vistas como embaraço, ou linguagem complicada, ou apoteose do raro, ou como idiossincrasias estilísticas”. Medina sublinha que essas obras “são práticas literárias em que o self quase sempre desaparece debaixo do engenho léxico gramatical”. Por essa opção é inerente à existência dessas obras a criação de um “antigosto mesmo lá onde elas manifestam eventualmente um êxito de leitura e julgamento crítico”. Obviamente, não são obras que contribuíram para a construção de um perfil nacional mais tradicional, entretanto, “são estas manifestações quase sempre esparsas de ‘poesia da gramática’, bem ou mal realizada, o lugar literário em que mais fundas e singulares se mostraram não só as diversas crises particularizadas do Brasil”, assim

¹⁸⁴ VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Cotia: Ateliê editorial, 2005. p. 15.

como “a própria concepção de um nacionalismo não de espírito, mas de interesses”¹⁸⁵.

Ao listar os autores praticantes da “poesia da gramática”, o crítico reunirá Raul Pompéia aos escritores comprometidos “com um projeto retórico de concisão e aspereza”, tais como Gregório de Matos, o Padre Vieira, Odorico Mendes, Franklin Távora, Euclides da Cunha, entre outros. As informações a respeito desta corrente não são muitas e o espaço deste trabalho não nos permite investigar de forma profunda esta questão. No entanto, a possibilidade de leitura da obra de Pompéia, tendo em vista sua ligação com essa poesia da gramática ou vertente latinizante, nos parece muito interessante. Basta uma leitura um pouco mais atenta de sua linguagem para percebermos sua relação com essa retórica concisa e áspera. O que não quer dizer que estamos excluindo o “impressionismo” da obra. Nosso objetivo aqui foi mostrar que um dos traços fundamentais de *O Ateneu* é sua miscigenação de estilos e tal traço foi pouco acentuado, até mesmo ignorado, pela sua fortuna crítica, haja vista o interesse crítico em privilegiar certo estilo em detrimento de outro. Portanto, a crença numa unidade estilística do livro nos parece falha, uma vez que existe um naturalismo em Raul Pompéia, da mesma forma, que existe um impressionismo e outros estilos, perceptíveis tanto na escrita do autor, como na própria organização da obra.

¹⁸⁵ HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poetica: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Pp. 39-40.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Aspectos de literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. *O Ateneu e o romance psicológico*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- BARBOSA, João Alexandre. *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro, Livros técnicos e científicos; São Paulo, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CANDIDO, Antônio. *Sílvia Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1978.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: era realista, era de transição*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.
- _____. *Recepção de Afrânio Coutinho da Academia brasileira de letras*. Rio de Janeiro: editora ABL, 1962.
- COUTINHO, Eduardo. *A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil*. Disponível em: http://www2.uefs.br/dla/romantismoliteratura/coloquiogrupodeestudos2011/anais/3col_oq.anais.9-20.pdf. Acessado em 30/04/2016.
- FRANCHETTI, Paulo. *O Naturalismo no Brasil*. Disponível em: <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2013/06/naturalismo-no-brasil.html> Acessado em 22/07/2014.
- GOMES, Eugênio. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: livraria progresso, 1958.
- _____. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura e Instituto nacional do livro, 1958.

_____. *Raul Pompéia*. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era realista, era de transição*. 6. ed. São Paulo: Global, 2002.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1947.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ars Poetica: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

IVO, Lêdo. *O universo poético de Raul Pompéia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Academia brasileira de letras, 1996.

_____. *Teoria e celebração: ensaios*. São Paulo: duas cidades, 1976.

LAFETÁ, Luiz. *Dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PEREIRA, Lucia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PLACER, Xavier. *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro, Ed. São José, 1962.

POMPÉIA, Raul. *El Ateneo (crónica de nostalgias)*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2012.

_____. *Miscelânea/Fotobiografia*. v. 10. Rio de Janeiro: Prefeitura municipal de Angra dos reis e OLAC, [1991?].

_____. *Obras*. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

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

RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo horizonte, Ed. UFMG, 1957.

RICARDO, Cassiano. *A poesia na técnica do romance*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e cultura, 1953.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 2000.

SILVA, Marciano Lopes. *O mal de D. Quixote: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. *Raul Pompéia: cadeira 33, patrono*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2007.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Últimos estudos de literatura brasileira: 7ª série*. Belo horizonte: Ed. Itatiaia, São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 1979.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas de Odorico Mendes. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1982.