

O PROGRAMA LITERÁRIO DE RAUL POMPEIA: ESTILO SUTIL, RITMO ELOQUENTE

THE LITERARY PROGRAM OF RAUL POMPEIA: SUBTLE
STYLE, ELOQUENT RHYTHM

MARCONI SEVERO¹

1 Doutorando em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – PPGCS da Universidade Federal de Santa Maria.

Resumo: O estudo do programa literário e estilístico de Raul Pompeia é o foco deste artigo. Para analisá-lo, foram utilizadas fontes primárias e secundárias, isto é, foram analisadas tanto as interpretações que o próprio escritor possuía de sua obra e de seus críticos como também as análises críticas (atuais e da época). Com foco em suas crônicas e em sua obra-prima *Canções sem metro*, os achados permitem afirmar que a principal característica do legado literário de Pompeia consiste no fato de ter conferido ao texto em prosa o mesmo aspecto rítmico da poesia: o *ritmo* torna-se sinônimo de *eloquência literária*, sendo a sua correta manifestação o objetivo primeiro de uma obra verdadeiramente artística.

Palavras-chave: Canções sem metro, programa literário, Raul Pompeia.

Abstract: The study of Raul Pompeia's literary and stylistic program is the focus of this article. To analyze it, primary and secondary sources were used, that is, both the interpretations that the writer himself had of his work and his critics were analyzed, as well as the critical analyzes (current and at the time). With a focus on his chronicles and his masterpiece *Canções sem metro*, the findings allow us to affirm that the main characteristic of Pompeii's literary legacy consists in the fact that it gave the prose text the same rhythmic aspect of poetry: the *rhythm* becomes synonymous with *literary eloquence*, its correct expression being the first objective of a truly artistic work.

Keywords: Canções sem metro, literary program, Raul Pompeia.

A sua individualidade não se parece com a de escritor algum; o estilo pertence-lhe, é seu, e, em relação à língua, deu-lhe o máximo desenvolvimento que a evolução permite.

Pedreira Franco, *Crônica*, 13 nov. 1888.

1. INTRODUÇÃO

Os bons escritores têm seu próprio estilo, e é através dele que se formam as famosas metonímias: escreve como Machado de Assis, expõe como Lima Barreto, escande como Olavo Bilac. Raul Pompeia é um desses grandes escritores. Sua obra evidencia o domínio de um estilo próprio que o caracteriza pela forma e pelo conteúdo dos temas abordados, estilo esse que foi também a causa de inúmeras controvérsias junto à opinião crítica. Por exemplo, tão logo *O Ateneu* foi publicado – primeiro em folhetins, depois em volume único, ambos em 1888 –, não faltaram comentadores, sejam eles da obra, para regozijo do autor, ou da sua personalidade, para seu desgosto. Em mais de uma ocasião Pompeia reclamou dos críticos de sua época, alegando que estes se atinham mais aos “modelos” que ele teria utilizado para compor suas obras do que estas em si. Não por acaso, um dos grandes debates que tem envolvido o legado de Pompeia concentra-se na hipótese de haver em *O Ateneu* uma possível

autobiografia (o que gerou sua supervalorização em detrimento das demais produções literárias do escritor). Chama a atenção, contudo, que se *as fortunas críticas* assumiram pontos de vista diferentes conforme a época, pouco atentaram para o programa artístico-literário de Pompeia, tão bem esboçado por ele em suas crônicas e obras literárias (e mesmo nas obras políticas, onde a sutileza de seu estilo não capitula frente a assuntos diversos da problemática literária).

Pompeia era conhecido por perscrutar de maneira quase científica os temas que lhe interessavam e as formas como poderia apresentá-los. Isto fez com que ele se inspirasse em uma série de escritores e de movimentos literários que, se na Europa encontravam fronteiras nítidas, em sua obra se amalgamaram. Explorador por natureza, Pompeia foi pioneiro ao introduzir no Brasil o gênero do poema em prosa, pois viu nele um meio artístico em que poderia dar vazão aos seus pensamentos filosoficamente mais elaborados: através de sua forma (a estrutura do poema), Pompeia pôde refletir literariamente acerca de temáticas universais e atemporais, tais como amor, liberdade, religião etc. Embora tenha dedicado grande parte de sua vida às suas *Canções sem metro*, como chamava seus poemas em prosa, nem por isso se prendeu exclusivamente a este gênero (como faria Olavo Bilac com a poesia parnasiana). Pompeia continuou a dedicar-se a outros gêneros, chegando a cogitar a publicação de um novo romance (cujo título seria *Agonia*). Ao

final de sua vida, ganhou grande destaque como cronista: suas últimas crônicas constituem uma lacuna, que está por ser explorada, da história de um Brasil que acabara com a escravidão, vira o fim do Império e que se via envolto nas polêmicas dos dois primeiros governos republicanos.

Neste artigo tomo como objeto de estudo suas crônicas, obras literárias e, especialmente, suas *Canções sem metro*, por encontrar nesta obra o melhor exemplo de como Pompeia pretendeu manifestar aquilo que chamava de *ritmo* “vibrante”, base do seu *estilo*.² O presente texto se subdivide em duas partes, precedendo algumas considerações finais. Na primeira delas são abordados o pensamento crítico e o entendimento que Raul Pompeia tinha de suas obras e da sua recepção; na segunda, suas *Canções* são tomadas como objeto de estudo, o que é feito a fim de analisá-las conforme os apontamentos tanto da crítica como do seu autor, utilizando-as também para exemplificar alguns contrastes interpretativos da crítica recente. Ambas as partes são, porém, complementares.

2 Trata-se da edição original de 1900. Aproveito para agradecer à equipe responsável pela disponibilização do acervo digital da Biblioteca Nacional, cujo material pesquisado foi indispensável para a elaboração deste texto.

2. O ARTISTA E SUA OBRA

Com relação às diferentes manifestações artísticas (pintura, cinema, literatura etc.), Merleau-Ponty (2004, p. 64-65) defende, em suas reflexões acerca da *filosofia da percepção*, que “tanto no poema como na coisa percebida, não podemos separar o conteúdo da forma, aquilo que é representado da maneira como se apresenta ao olhar”, pois é somente assim que “encontramos os meios de contemplar as obras de arte da palavra e da cultura em sua autonomia e em sua riqueza originais” (p. 65-66). Essa clássica dialética forma/conteúdo, retraduzida na preocupação com o estilo artístico, é uma constante nas obras de Pompeia.

A análise da fortuna crítica de sua obra deixa evidente que existem duas perspectivas que variam mais em função da época do que em relação ao objeto: se a crítica contemporânea se atém sobretudo à *classificação da obra de Pompeia, concentrada de forma reducionista* no seu *O Ateneu*, em algum dos mais conhecidos movimentos literários, a crítica coetânea de Pompeia parece estar particularmente preocupada com os aspectos da sua personalidade. A grande diferença entre uma visão e outra é que a primeira toma Pompeia apenas como escritor, ao passo que a segunda o toma como escritor, amigo, intelectual, agitador político, jornalista, cronista etc. De fato, Pompeia parece ter dedicado apenas sua mocidade às letras, já

que após a publicação de *O Ateneu* em 1888, quando contava com vinte e cinco anos, os temas políticos e burocráticos passaram a fazer parte de sua vida, ocupando o espaço que antes era dedicado à literatura (após a publicação do célebre romance, somente as *canções* retiveram a atenção do escritor). A crítica da época tem, porém, um grande mérito: soube, melhor do que a crítica recente, reconhecer na *sutileza* e no *ritmo eloquente* a marca do *estilo literário* de Pompeia.

Em suas obras artisticamente mais bem-acabadas, como é o caso das *Canções sem metro*, Raul Pompeia ateu-se essencialmente a dois aspectos: o seu valor propriamente artístico e, por extensão, o seu aspecto rítmico. No primeiro caso, Pompeia vê na Arte,³ mais do que em qualquer outro fenômeno humano, o único caminho para a construção de um legado perene e instrutivo capaz, por isso mesmo, de auxiliar as gerações futuras no seu crescimento intelectual e aprimoramento espiritual. Tanto é que na quarta parte do livro há uma canção cujo nome é justamente *Arte*, onde constam alguns trechos que, dada sua importância,

3 Cf. Pompeia, Raul. *A propósito de um projeto na Câmara*, crônica de 26 de junho de 1888: “imagino uma idade ideal das artes e do bom senso, uma arte de ignorados, sem nome, sem presença, sem autógrafa, sem retrato, sem conceitos preciosos de álbum, sem emulações, sem público, sem crítica, sem aplauso, sem desabono; uma literatura de mão morta, produção grandiosa, ilha da terra e da luz como as florestas, computada vastamente por ciclos, um povo de criações sem pai, geradas do conturbêrno obscuro do gênio humano e da natureza, vivas da própria vida, epopeias homéricas sem Homero, sem crônica apensa de paixão estranha, oriundas do labor monástico de corporações heroicas, de monges guerreiros do espírito, de anacoretas da Perfeição”.

são aqui transcritos: “Farol de Leandro, imortal e culminante, domina impávido o naufragar das eras” e “feliz quem pôde abismar-se no tempo ao clarão desse facho!” (POMPEIA, 1900, p. 49-50). Em sua *filosofia da composição*, para falar como Poe, fica evidente que o que há de mais duradouro (vide a imponência frente ao “naufragar das eras”), sublime (“imortal”, “culminante”) e instrutivo (“farol”, “clarão desse facho”) é a Arte: “A floresta das ilusões, assaltada pelo inverno, esfolha-se folha a folha; a arte persiste. Desfere ainda, em pleno extermínio das energias, o canto vitorioso do seu entusiasmo”. Para Pompeia, a realidade nua e crua é “um círculo de trevas”, razão pela qual “esquecê-la é consolar-se”: “desvairado pelas derrotas da realidade, o espírito evade-se para a embriaguez. A arte é a grande embriaguez do belo consolador” (a canção inteira consta nas duas páginas citadas acima).

Quanto a essa embriaguez, diria Pompeia em *Cartas ao Futuro* (1897, p. 1), que “se alguma insolação compensa o labutar do gênio é a embriaguez da genialidade. A embriaguez é a inconsciência. Em qualquer gênero de embriaguez o esquecimento do mundo domina”, ou seja, o que está em jogo é o esquecimento da realidade. Tal embriaguez nada mais é do que o sinônimo da mais pura inspiração: “a embriaguez do gênio é a única ventura do mundo, porque representa o afastamento mais completo das coisas mundanas. O êxtase representa a felicidade. É a loucura feliz.” (Repare no ideal *cativante*, quase *quixotesco*, de loucura

feliz.) Há, contudo, dois tipos de embriaguez, isto é, duas formas de alcançar a felicidade: se a “embriaguez do gênio é a mão da loucura abrindo paraísos de encantamento à embriaguez dos sentidos”, haveria ainda uma outra, mais “sórdida”, “que a natureza fornece com o seu néctar impuro e venenoso” (o álcool). “Esta embriaguez inferior produz também a felicidade inferior”, afinal, “como toda a embriaguez, a baixa embriaguez da natureza representa o esquecimento consolador. É um êxtase inferior que a natureza aconselha e promove”.

O tema da embriaguez que eleva foi desenvolvido também em *O Ateneu*. Através de uma personagem (Prof. Cláudio) que é acertadamente considerada por Silva (2001) como seu *alter ego*, Pompeia defende que a “arte é primeiro espontânea, depois intencional” (1888, p. 187), querendo com isso demonstrar que a vocação literária, quando presente, só pode ser plenamente desenvolvida mediante a prática constante e deliberada, conforme programa seguido pelo próprio escritor: as suas primeiras publicações são contos e poemas em prosa, sendo que *O Ateneu*, seu último trabalho literário extenso (a novela *As joias da Coroa* foi publicada seis anos antes), só foi *intencionalmente* elaborado após adquirir certo amadurecimento literário. Quanto a este aspecto da sua obra, os críticos da época teceram alguns comentários interessantes, conforme demonstra Domício da Gama, em crônica publicada no dia 25 de julho de 1900, onde assevera

que “na sua meticulosa honestidade de poeta-pensador, Raul Pompeia descia sempre ao que julgava ser os fundamentos inabaláveis da ciência. Um dia encontrei-o que estudava a teoria das vibrações”, ocasião em que Pompeia teria lhe dito que “neste estudo encontro eu toda a estética e a própria vida”, uma vez que “a arte reproduz as vibrações, e vibrar é viver”. Também Artur Azevedo, em crônica de 15 de janeiro de 1896, rememorava: “quem conhece o *Ateneu*, e sabe o que vale esse romance como *estudo de observação e de estilo*, quem sentiu a carinhosa música das *Canções sem metro* [...] mediria, como eu meço, a falta enorme que Raul Pompeia vai fazer à nossa literatura” (grifos meus).

A Arte era, para Pompeia, um fim em si mesmo. Poderia, mas jamais precisaria, possuir um fundo social, político ou moral: “poema intencionalmente moral é o mesmo que estátua polícroma, ou pintura em relevo. Apenas uma coisa possível, nada mais”, como afirma em seu *O Ateneu* (1888, p. 192). Ainda nesta mesma página, o escritor defende que “a verdadeira arte, a *arte natural*, não conhece moralidade. Existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo”, razão pela qual ela “pode ser obscena na opinião da moralidade: Leda; pode ser cruel: Roma em chamas, que espetáculo!” É suficiente, como defende Pompeia, “que seja artística.” A Arte cumpriria a função de altar sempiterno no qual a Humanidade poderia depositar suas esperanças, tal como aborda-

do em sua canção *Arte*: mesmo “cruel, obscena, egoísta, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana – acima dos preceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige; embriaga como a orgia e como o êxtase” ao mesmo tempo em que conclui, na página seguinte, que devido à sua imponência, ela “desdenha dos séculos efêmeros” (1888, p. 193), o que evidencia a constância deste pensamento em suas obras.

É com base nesse raciocínio que Pompeia provoca, em *O Ateneu* (1888, p. 337), os seus leitores mais atentos: “Que vale a estátua, se não somos nós?” Basta interpretar sua obra para que tenhamos a resposta: a perenidade da arte é diretamente proporcional à *percepção* humana; ela é feita por homens e mulheres que têm em vista atingir outros homens e mulheres através da própria manifestação artística. É por isso que cada qual deve *intencionalmente* imprimir às suas obras aquilo que proporcione ao leitor o que Pompeia chamou, em crônica de 8 de outubro de 1888, de “o benefício moral da leitura”. Repare que não há aqui contradição quanto ao emprego da palavra *moral*, já que Pompeia aplica-a no mesmo sentido que lhe deu Cervantes em *D. Quixote* – de quem era um grande admirador –, segundo o qual “o melhor fim que se pretende nos escritos” é “ensinar e deleitar conjuntamente” (2005, p. 449).

Quanto ao ritmo, Pompeia defende, em crônica de 21 de julho de 1888, que a eloquência é a própria defi-

nição de arte, e que em literatura esta arte se manifestaria através do ritmo: “é a emoção que se manifesta, é a emoção que se grava, é a emoção que se transmite”. A obra de arte seria então capaz de conservar a “vibração intelectual, a vibração sentida, a eloquência espontânea do momento moral da concepção”. A eloquência pode ser tomada como um “gênero de arte” que se expressaria de formas distintas: “no desenho, é o movimento; no colorido, é a harmonia das tintas; na música, na poesia, na palavra, é o ritmo”. É por isso que na “forma literária”, segundo Pompeia, “a eloquência concretiza-se pelo processo primitivo da linguagem, educando-se, requintando-se pela evolução do uso, até à cristalização lapidada do estilo”⁴. Mas o que seria, então, esse estilo? Para Pompeia, ele “é a justa proporção do sentimento com a prosódia da frase”. Como tal, ele requer algumas qualidades do leitor para se fazer *percebido*: “para viver realmente, o estilo depende da leitura idônea, como a composição musical depende da excelência do executante”, o que só é possível “desde que exista o gosto” por parte do leitor-apreciador (não esqueçamos de que este “gosto” a que se refere Pompeia consiste, dentre outras coisas, em uma leitura descompromissada em encontrar os *modelos* que geraram a *obra*).

4 Compare essa afirmação com o seguinte trecho de *O Ateneu*: “Na sua qualidade de representação primária do sentimento, depois do fato do amor, a eloquência é a mais elevada das artes. Daí a supremacia das artes literárias – eloquência escrita” (1888, p. 189-190).

Pompeia atribuía ao *ritmo* uma importância fundamental em sua obra, a tal ponto que o considerava como o fundamento primeiro do seu *estilo*. Em crônica de 13 de agosto de 1888, ele tornou a ressaltar a ideia de que “o grande fator do pitoresco, da prosa, como do verso, são imagens no ritmo” e que essa mesma imagem “pode ser a tautologia reincidente e demorada e pode mesmo desta sorte representar o gênio, como em Hugo tão frequentemente: o seu papel no estilo é avigorar o enunciado, esclarecer como a vinheta esclarece o texto”, o que pode ser resumido como a própria definição do método empregado na composição de suas *canções*. Dito isso, pode-se melhor compreender o significado além-textual, isto é, programático, de um trecho da canção *Vibrações* – a primeira do livro – onde se lê o seguinte: “Sonoridade, colorido: eis o sentimento. Daí o simbolismo popular das cores” (POMPEIA, 1900, p. 9). Conforme lembra Rodrigo Octávio (1896, p. 111), as canções, “acalentadas desde 83”, eram “a princípio pequeninas, uma impressão apenas, uma simples mancha, como se diz na linguagem dos *ateliers*, subordinada cada uma ao sentimento que na imaginação popular corresponde a cada cor do espectro”, o que origina as associações “Verde, esperança; amarelo, desespero; azul, ciúme.” Uma vez que Pompeia “levou toda a vida a trabalhar” em suas canções, o tema *vibrar, viver* passou a ser visto à época como uma característica reconhecida do seu *estilo* literário.

Para compreender este excerto conforme pretendido por Pompeia, basta conferirmos o que ele escreveu em crônica de 21 de julho de 1888, na qual alega que é possível “sentir a expressão rítmica de um trecho, sem conseguir inteiramente declamá-lo”, chegando mesmo a afirmar que “o poema, o romance em que não há o capricho do ritmo acomodado aos períodos sentimentais da descrição, não é obra de arte, da mesma maneira que o esqueleto não é corpo vivo”. Cores, vibrações, estilo e ritmo: eis os princípios do seu programa literário. Ora, a falta de ritmo artístico, ou seja, de eloquência transportada à literatura, não recairia em uma escrita clara, precisa e sóbria, senão científica? Se concordarmos que sim, então se compreende o que teria levado Pompeia a ironizar o escritor Prosper Mérimée, alegando que suas obras românticas podem ser elogiadas de tal forma que “outro não seria o elogio de um tratado de química”.

Pompeia foi um dos primeiros escritores brasileiros a reconhecer que não é somente a poesia a única forma textual rítmica, pois também a prosa seria capaz de apreender o ritmo,⁵ mesmo o *ritmo poético*, trazendo para as obras literárias todos variados matizes de cores e sentimentos (alegorias e filosofia,

5 Para uma abordagem sobre o poema em prosa, nascido na primeira metade do século XIX na França, cf. Kempinska (2019) e Paixão (2012). Chama a atenção, contudo, que ambos os autores ignoram a contribuição dada por Paul Pierson (cuja obra *Métrica natural da linguagem*, serviu de prefácio para as *Canções sem metro*), assim como ignoram a contribuição dada por Pompeia e Cruz e Souza para a introdução deste gênero no Brasil.

metáforas e política), sem por isso transformá-la em uma composição elementar de viés *didático*. Este é, aliás, o programa estilístico que define o gênero literário do *poema em prosa*, do qual Raul Pompeia foi o pioneiro no Brasil (o *Missal* de Cruz e Souza data de 1893, ao passo que as primeiras *canções* surgiram em 1883). Quanto à “questão da simplicidade”, ou do suposto *didatismo*, Pompeia alegou na crônica citada anteriormente que pensamentos como esses estavam baseados no “preconceito desacreditado atualmente de que a prosa literária está excluída dos privilégios da metrificação dos versos”. Daí a mordacidade da seguinte ironia: “a franqueza, o impudor da alma, só na estrofe pode fazer-se ouvir, como pela janelinha convenientemente gradeada de um confessorário”.

A frase é *provocativa*, pois sugere ao leitor que, se caso ela fosse proposta de forma interrogativa, sua resposta seria um axiomático *não*, pois “a prosa tem de ser eloquente, para ser artística, tal qual os versos” (o que, evidentemente, requer toda a liberdade possível, ao contrário do que representa a *janelinha gradeada*). Também aqui poderíamos traçar um paralelo com Cervantes e seu *Dom Quixote*, quando argumenta que “as epopeias tanto se podem escrever em prosa como em verso” (2005, p. 449). Segundo consta em *O Ateneu* (1888, p. 190), na “arte da eloquência da atualidade acentua-se uma reação poderosa contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e postiço terá

desaparecido das oficinas da literatura”, cedendo espaço ao *ritmo* marcado por uma *eloquência literária* capaz de dispensar a métrica silábica. Se é verdade que o “sentimento encarna-se na eloquência” e que o “estilo derribou o verso”, nada mais natural, então, do que concluir que “as estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática”. Logo, o efeito de leitura seria conquistado não pelo estudo criterioso, mas pela simples *percepção* do leitor (desde que apto a apreender o conteúdo pela forma, em não um em detrimento do outro).

3. AS CANÇÕES SEM METRO

Conforme Araripe Júnior, em crônica de 12 de dezembro de 1888, o temperamento de Pompeia e “o seu exagerado subjetivismo” obrigou-o a “passar primeiramente pela metáfora e pela antítese apocalíptica, do Victor Hugo da *Legenda dos Séculos*”, para só então compor suas obras. O próprio Pompeia parece concordar com essa opinião, porquanto tenha declarado empregar a técnica hugoana da “tautologia reincidente” em suas *canções*. Sobre este aspecto de sua obra, é importante que se diga que, embora Kempinska (2019) e Paixão (2012) reconheçam em Baudelaire o grande nome do poema em prosa, e Sandanello (2011) chegue mesmo a defender que este escritor é a principal inspiração de Pompeia, não há

nada que comprove a suposta sobreposição de Baudelaire. Como contraponto, é suficiente ressaltar que Pompeia reiteradamente mencionava Max Nordau em suas crônicas e, em termos literários, pode-se dizer que suas *Canções sem metro* são o fruto mais bem-acabado dessa influência.

A afirmação, todavia, deve ser tomada com a ressalva de que a influência de Nordau se faz notar mais sobre o conteúdo do que sobre a forma, cabendo esta última a uma série de influências difusas advindas de diversos escritores (como atestam as epígrafes), dos quais podemos destacar Paul Pierson, Auguste Brizeux, José Espronceda y Delgado, além dos já citados Baudelaire e Hugo. Aliás, é bom que se diga, junto com Silva (2002), que a influência de Victor Hugo se faz presente especialmente na forma como são abordados os temas de cada *canção*, o que teria feito com que alguns críticos negligenciassem o conteúdo dos poemas tendo em vista sua estrutura, segundo uma atitude comprometedora em termos de *percepção* artística.

Considerando como evidente a relação entre literatura e sociedade em suas *Canções*, uma análise ampla dessa obra permitiria superar a “postura positivista presente nos estudos preocupados com a inserção estilística das obras nas escolas literárias” justamente por levar em consideração a “dimensão ideológica” como um fato “fundamental para a compreensão das escolhas estilísticas do artista”, conforme defende Sil-

va (2002, p. 18). É a partir deste ângulo que o estudioso afirma, ainda nesta página, que o “pioneirismo” de *Canções sem metro* deve ser entendido também por sua capacidade de “romper com dois limites de gênero impostos pela tradição clássica”. O primeiro rompimento é “com o dogma da pureza dos estilos ao misturar poesia e prosa”, o segundo ocorre com a combinação da “literatura (ficção)” com a “filosofia”, o que a “torna um marco da Literatura Brasileira com relação aos dois aspectos apontados”. Como podemos perceber, para Silva as *canções* permitem duas leituras: uma focada em si mesma, e outra com vistas à sua subjetividade filosófica, sendo esta última leitura a que o instigou a efetuar uma análise hermenêutica da obra (SILVA, 2003).⁶

Outro estudioso que dedicou um pequeno texto à interpretação de *Canções sem metro* foi Sandanello (2011). Mas, diferentemente de Silva, que analisou suas *canções* de forma integral, Sandanello ateu-se apenas à primeira parte do livro, intitulada *Vibrações*. Suas conclusões assumem por isso um teor totalmen-

6 Concordo com o autor quanto às duas possibilidades de análise, mas discordo de suas conclusões quanto à questão filosófica, tema que abordo em outro texto. Posso, todavia, adiantar que Silva parece ter se filiado às interpretações que veem pessimismo onde existe apenas uma técnica literária: o *chiaroscuro* adjunto à *circularidade interna* (cada poema em prosa segue uma lógica começo-meio-fim que se assemelha às subpartes do livro, o que possibilita sua compreensão hermenêutica), assim como conclui que existem “apelos revolucionários” onde se tem antes o reformismo, e que haveria uma decadência da Humanidade, tema que Pompeia emprega de maneira totalmente ilustrativa, pois defende antes o oposto: a possibilidade de um futuro promissor baseado nas conquistas, sobretudo artísticas, mas também científicas, das gerações passadas (daí o seu ideal de *Esperança*).

te distinto, pois parecem estar filiadas não à análise científica, mas aos julgamentos elaborados enquanto leitor preocupado com o “modelo” que serviu à “obra”. É importante que se diga que, embora a compilação de Gilberto Araújo (2013) seja a mais recente e completa, a compilação de João Andrea – amigo do escritor – foi projetada por Pompeia visando o efeito de *completude* da obra (o que explica a exclusão de algumas *canções* que não se encaixavam neste projeto). Por conseguinte, consultar diferentes versões pode comprometer a *percepção* do texto. Todavia, quando se trata da edição original, a sua leitura deve sempre se ater ao *todo*, não podendo jamais isolar os excertos de seu contexto (à semelhança do que ocorre com as leituras focadas em capítulos ou excertos isolados).

Talvez se deva a isso sua conclusão acerca de *Vibrações*, trecho tido por Sandanello como um texto “lacônico ao extremo” e que, “como todos os demais poemas do conjunto”, também “não deixa espaço para reflexões outras que não as do mero processo de exposição/confirmação da ideia inicial” (2011, p. 69). Com um *julgamento* bastante severo, Sandanello sugere ainda que há nesta parte do livro uma “repetição cansativa e previsível de um mesmo modelo, cujo levantamento chega inclusive a adquirir seu mesmo caráter exaustivo” (p. 70), o que o leva a concluir que, “pelo lado da forma, não há tensão significativa entre elementos prosaicos *versus* poéticos” em nenhuma das canções contidas em *Vibrações*, e “pelo lado do

conteúdo”, o “único que oferece um tema problematizadamente nacional” (referência à escravidão), “reduz-se à mera repetição de uma fórmula tornada vazia pela repetição”.

A melhor forma de averiguar a plausibilidade de assertivas tão pungentes é, sem dúvida, revisitar os trechos que estão na base deste julgamento. Este exercício é *duplamente importante, pois além de cumprir com essa função, também serve para exemplificar o que foi dito até então acerca do estilo vibrante de Raul Pompeia. Iniciada com uma epígrafe (em francês, no original) de Baudelaire, Vibrações é a maior canção do livro, ocupando as páginas nove a quinze da edição de 1900. Dividida em onze partes, sendo a primeira uma introdução do tema e as duas últimas associações imprecisas (“o incolor diáfano do vidro” e “a coloração indistinta dos sentimentos”), a canção apresenta como tema principal as vibrações contidas na associação entre cores e sentimentos: verde, esperança; amarelo, desespero; azul, ciúme; roxo, tristeza; vermelho, guerra; branco, paz; negro, morte; rosa, amor. Exploremos, como exemplo, a canção “verde, esperança”.⁷*

Verde, esperança.

A impetuosa alegria da terra, a passagem de Flora, a primavera verde, compromisso maternal do outono e da opulência.

7 Em inúmeras outras *canções* publicadas em variados jornais ao longo da década de 1880, Pompeia retoma o tema da *Esperança* enquanto ideal que se concretiza através da Arte.

Náufragos no mar.

Sem pão, sem rumo. Em roda, o gume afiado do horizonte, a reverberação do sol nas águas e o silêncio solene da calmaria. A vela do barco, flácida, pendente imagem do abatimento. Ligeira viração depois; denso nevoeiro... quatro dias! Sudário de brumas que envolve o barco, elimina o céu. Vão acabar assim, amortalhados na bruma. Um ramo, apenas, sobre as águas, um ramo cor da esperança. Salvos! Adivinha-se o continente salvador através da nevoa e o panorama verde das florestas. (POMPEIA, 1900, p. 9-10)

Mais do que qualquer outra, essa *canção* serve para detalhar um ponto crucial do *estilo* de Raul Pompeia: a eloquência literária que se manifesta por meio de uma forma intrinsecamente associada à semântica e às figuras de linguagem disponíveis: o cenário chega a ser desolador, a fim de proporcionar com isso o clímax, que é atingido quando o “ramo cor da esperança” (verde) é tido como sinônimo de um exclamativo “Salvos!”. Há, portanto, uma associação entre cores e sentimentos, mas igualmente há um tema, condição necessária ao enredo. Em *Negro, morte* (p. 13) o contraste se dá através do *sentimento* de vida/morte (“O contraste da luz é a noite negra.”) e o enredo se desenvolve mediante a comparação entre dia/noite como alusão aos estados de ânimo de que eventualmente o ser humano padece (“Há destas escuras noites no espírito.”). Nas demais canções, que seguem a mesma lógica, Pompeia emprega o *ritmo* de sua narrativa como um recurso literário que permite, senão cumprir, ao menos evidenciar que o seu intuito é transmi-

tir ao leitor, via *percepção*, a *vibração* sentida pelo escritor no exato momento de sua composição, tal como esboçado em seu programa literário.

O mesmo pode ser dito da segunda parte, intitulada *Amar*. Nela, cada estação do ano corresponde a uma fase do ciclo vital. Assim, inverno equivale à morte; primavera, à juventude; o verão, ao início da vida adulta; o outono, à maturidade, onde os pais transferem sua vida aos filhos, rebentos das próximas gerações. Meticulosamente a trama começa com o inverno, e não com a primavera, para com isso provar que mesmo na morte há esperança da vida, e que por mais que esta represente o fim de um ciclo, ainda assim ela é *parte natural desse ciclo*. O desfecho da segunda parte se assemelha com o da primeira, já que a sequência (na primeira, das cores; na segunda, das estações do ano) é bruscamente interrompida através de uma canção intitulada *Ilusão renitente*. *É possível compreender* o porquê dessa estrutura quando se sabe que o tom predominante recai na sombria sutileza (aliás, típica de Pompeia) empregada para ressaltar o clímax: tal como a luz se sobressai em meio à escuridão, o tema universal do Amor conclui o medo de viver (e também de morrer), instigando no leitor, via negação, o sentimento de *esperança*: todo o resto é, como sugere o título, uma *ilusão*; o Amor, no entanto, é real.

Em *Amar* o sonhador oculto desperta de seus temores, desse seu “estranho sonho”, por meio de nada

menos do que a “luz de um olhar” (alusão à sua amada). “Este simples clarão”, finaliza o narrador, “sacia-me como se fosse a concentração da vida universal roubada aos seres, ou o espírito errante das constelações extintas!” (POMPEIA, 1900, p. 26-27). Silva (2003) não chegou a essa conclusão, creio que pelo fato de que se ateuve ao cataclisma como um desfecho, enquanto que Pompeia o emprega não como resolução, mas como recurso, ou melhor, como *ameaça metafórica* que possibilita ver no Amor o verdadeiro desenlace da trama. Tanto é que, se o cataclisma aparece mais de uma vez como algo em potencial, tal como o Apocalipse bíblico, é para conferir à narrativa esse tom ameaçador *somente aplacável pelo Amor* (logo, *não é sem bons motivos* que Pompeia menciona o Dilúvio como algo que já teria ocorrido).

Os temas abordados nas partes III, IV e V, respectivamente *Ventre*, *Vaidades* e *Infinito*, também seguem uma certa circularidade quanto à forma e ao conteúdo. Na terceira parte, o foco recai naquilo que, segundo Pompeia, seria o “ventre” da Humanidade, isto é, uma mistura de recursos naturais (mar, floresta, animais e minerais) com recursos humanos (indústria e comércio), os quais subjugariam os primeiros (o modo como isso se dá é o próprio objeto da crítica). Nas duas últimas partes os temas são, respectivamente, a Arte e o modo como o artista deve a ela se entregar – como quem se entrega a um Ideal – para desfrutar de todo o seu potencial (segundo o que os

sociólogos chamam às vezes de o “mito do artista iluminado”), e o que poderíamos chamar de *problemas universais*, tais como os males perenes e contingentes da Humanidade e a dúvida quanto ao rumo (ou “progresso”, no sentido lato do termo) que os homens esboçam para si em uma sociedade que se transformava em velocidade crescente após a invenção do vapor, da energia elétrica, do telégrafo etc., enquanto tópicos como, por exemplo, a desigualdade social, a liberdade e a fraternidade universal continuam a ser antes um recurso retórico do que um valor moral efetivamente praticado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Difícil crer que haja espaço para laconismo ou repetições despropositadas em uma obra tão meticulosamente composta. Mais uma vez, cabe averiguar o que diz *o próprio escritor* sobre a recepção crítica de sua obra. De acordo com Pompeia, em crônica publicada em 8 de outubro de 1888, dedicada a Olavo Bilac, o “castigo dos críticos, inventados para desfazer o que os artistas fazem, para a missão ingrata da análise, que estraga a primavera com a anatomia das flores, é que, afinal, insensibilizam-se para o prazer da admiração”, uma vez que “onde todos encontram despreziosamente a graça, o crítico perscruta o processo e acaba por perder a sensação do cenário,

à força de espiar o reverso dos bastidores”, o que o leva a concluir que “conspira a crítica contra a crítica”. Poderíamos acrescentar ainda que nem sempre é necessário perscrutar o modelo para que não se compreenda a obra final, e tampouco o estudo das técnicas composicionais é prejudicial à apreciação artística, muito pelo contrário, pois ao buscar entender a obra e o seu contexto necessariamente subsidia-se uma melhor *percepção e apreciação* das suas potencialidades.

A essa altura, torna-se difícil defender o argumento segundo o qual Raul Pompeia angariou destaque somente por seu *O Ateneu*. Sua obra é complexa, e sua personalidade figura com destaque em meio à intelectualidade de sua época. Ao afirmar isso, tenho em mente não apenas suas obras literárias, mas também seus escritos políticos e intervenções intelectuais: para ficarmos em apenas um exemplo, basta dizer que Pompeia foi um dos poucos de seu círculo de amizade a declarar apoio ao Governo Floriano, assumindo inclusive importantes postos na burocracia estatal, enquanto nomes como Olavo Bilac e Pardal Mallet eram perseguidos, presos e degredados. No que se refere à sua produção literária, Pompeia soube compor suas obras de tal forma que, apesar de possuir matizes de variados movimentos literários, não chegou em momento algum a assumir uma dívida de filiação, o que sem dúvida contribuiu para que a fortuna crítica atual não chegasse a um consenso, o que é significativo

quando se sabe que sua atenção se concentra sobretudo em *O Ateneu*, ignorando a grande diversidade de temas e o intenso processo de apuração estilística que separam *As joias da Coroa* de *Canções sem metro*.

Pompeia expressou, mais de uma vez e em ocasiões distintas, que o seu ideal primeiro era a Arte, independente da forma como se manifesta, desde que siga o princípio de *instruir ao deleitar*. No que se refere ao seu *programa literário*, pode-se dizer que este é um lado da sua obra que foi desenvolvido consciente e meticulosamente pelo escritor ao longo de toda a sua (breve) vida. Presente de formas distintas em suas obras, Pompeia deu vazão de duas formas diferentes ao que ele considerava o limite da apuração artística, isto é, o *estilo sutil* e o *ritmo eloquente*. A primeira foi em suas crônicas, onde discutia abertamente o seu programa literário; a segunda se deu através de suas obras, especialmente *Canções sem metro*, onde colocou em prática os preceitos defendidos nas crônicas (a escolha do poema certamente serviu, antes de tudo, como uma possibilidade, dentre outras, de expressão artística, motivo pelo qual suas *canções* diferem substancialmente em conteúdo, estrutura e técnicas composicionais dos poemas em prosa de outros escritores). Não devemos, por fim, perder de vista que o destaque conferido às suas *Canções não deve jamais, por um efeito de inversão, ofuscar suas demais produções artísticas pois, como notou Clélia Jubran*

(1983), também em *O Ateneu* a sutileza, o ritmo e a eloquência são constantes.

REFERÊNCIAS

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. Raul Pompeia: O Ateneu e o romance psicológico. *Novidades*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1888.
- ARAÚJO, Gilberto. Introdução. In.: POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Organização, introdução e notas de Gilberto Araújo. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de Mancha*. Tradução de Eugênio Amado. 5º Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ELOY, O Herói. (Pseudônimo de Arthur Azevedo) Croniqueta. *A Estação*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1896.
- FRANCO, Pedreira. Raul Pompeia e Olavo Bilac. *Treze de Maio*, Rio de Janeiro, pp. 21-25, 13 nov. 1888.
- GAMA, Domício. (Pseudônimo de Domício Afonso Forneiro). Discurso proferido na Academia Brasileira de Letras acerca de Raul Pompeia. *A República*, Curitiba, 25 jul. 1900.
- JUBRAN, Clélia C. A. S. Recursos fonostilísticos em O Ateneu de Raul Pompeia. *Alfa: revista de linguística*, São Paulo, v. 27, pp. 53-63, jan./dez. 1983.
- KEMPINSKA, Olga. “A alegria é una”: o poema em prosa e a poética da ironia. *Caligrama*, v. 24, n. 3, pp. 125-138, set./dez. 2019.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas (1948)*. Tradução de Fabio Landa e Eva Landa. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- OCTÁVIO, Rodrigo. Raul Pompeia (Saudades e Evocações). *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, pp. 103-112, 1896.
- PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, pp. 273-286, set./dez. 2012.
- POMPEIA, Raul. *As joias da Coroa e outras histórias*. São Paulo: Clube do Livro, 1962.
- POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1900.

POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Organização, introdução e notas de Gilberto Araújo. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2013.

POMPEIA, Raul. Cartas ao Futuro (Um capítulo inédito, IV O gênio). *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1897.

POMPEIA, Raul. *O Ateneu*: crônica de saudades. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias, 1888.

POMPEIA, Raul. Pandora: “Poesias” de Olavo Bilac. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 08 out. 1888.

POMPEIA, Raul. Pandora: A propósito de um projeto na Câmara. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1888.

POMPEIA, Raul. Pandora: Crítica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1888.

POMPEIA, Raul. Pandora: Crítica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1888.

POMPEIA, Raul. *Uma tragédia no Amazonas*: ensaio literário. Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolita, 1880.

SANDANELLO, Francisco B. Raul Pompeia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às canções sem metro. *Revista Opiniões*, v. 2, n° 3, pp. 63-73, jan./jun. 2011.

SILVA, Marciano L. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, Maringá, v. 23, pp. 109-120, jan./dez. de 2001.

SILVA, Marciano. A recepção crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. *Acta Scientiarum*, v. 24, n. 1, pp. 13-18, jan./dez. 2002.

SILVA, Marciano. Decadência das civilizações e memória dos ideais: a filosofia da história na obra de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, v. 25, n. 2, pp. 201-210, jul./dez. 2003.