

# DOCUMENTO E FANTASMA EM *O ATENEU*:

Uma reflexão sobre a questão da influência

Maria Luiza Ramos\*

## RESUMO

Este ensaio focaliza o nível fantasmático de *O ateneu*, de modo a mostrar que o romance de Raul Pompéia, antes de caracterizar-se pelo aspecto documental próprio do Naturalismo, representa extraordinário avanço no sentido de uma nova concepção de narrativa, que surgia na França a essa mesma época.

## ABSTRACT

This essay features the phantasmatic level of *O ateneu*, in an attempt to show that Raul Pompéia's novel constituted a majore step towards a new concept in narrative, which arose in France at about the same time, contrary to current claims that it typically illustrates Naturalism's documentary character.

---

\* Professora Titular de Teoria da Literatura da UFMG.

## INTRODUÇÃO

Há na crítica um consenso quanto a ser *O Ateneu*, de Raul Pompéia<sup>1</sup> um romance autobiográfico, consenso ratificado hoje pelo conceito de *pacto*.

A identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser explícita, quando há coincidência entre o nome que se dá o narrador-personagem na própria narrativa e o nome de capa do livro, ou estabelecer-se implicitamente, como acontece, por exemplo, no caso das declarações tipo "História de minha vida".<sup>2</sup>

Em *O Ateneu* o subtítulo é *Crônica de saudades*, o que firma o pacto autobiográfico com relação à narrativa, pois o que difere a *crônica* da *história* é basicamente o seu caráter de proximidade no tempo. Daí uma certa presentificação, que dá margem a uma abordagem lírica — aspecto bastante freqüente no gênero.

Se, entretanto, se argumentar que o romance de Pompéia se refere a recordações de um determinado período de sua infância e adolescência, voltando-se, pois, para o passado, eu gostaria de lembrar o que já uma vez observei a respeito, no meu primeiro trabalho universitário, que foi uma tese sobre a obra do Autor:

*não há passado em O Ateneu, a não ser na última página, quando o Narrador torna a considerar o tempo, como veremos adiante, já historicizado através da longa verbalização que constitui, afinal, o corpo do romance.*<sup>3</sup>

<sup>1</sup> POMPÉIA, Raul, *Obras*, Vol. II, *O Ateneu*, Organização de AFRÂNIO COUTINHO, Civilização Brasileira/OLAC, FENAME, 1981. As citações dessa obra serão feitas, a seguir, pelo número de página dessa edição.

<sup>2</sup> LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975, p.27.

<sup>3</sup> RAMOS, M. Luiza, *Psicologia e estética de Raul Pompéia*, edição própria, Belo Horizonte 1957, p.166/168.

Mas, antes de considerarmos essa última página, voltemos à primeira, pois o romance se abre com uma reflexão sobre a travessia entre "*a estufa de carinho que é o regimen do amor doméstico*" e "*o mundo*", microcosmo com que o Narrador caracteriza o internato em *O Ateneu*.

É em torno dessa *travessia* que se desenrola o romance, travessia que é uma categoria ao mesmo tempo espacial e temporal, opondo a *estufa* materna não a um outro espaço propriamente dito, mas às palavras do Pai:

"Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta." (p.29)

Aí se encontram, portanto, representados pela *estufa* e pela *palavra*, o universo *imaginário* e o universo *simbólico*,<sup>4</sup> cujo equacionamento estrutura o sujeito, elidindo os limites da seqüência cronológica em que necessariamente surgem.

Consideremos, pois, o romance de Raul Pompéia, voltando a atenção para o tratamento aí dado ao tempo, o que já constitui um reflexo de como são vivenciados aqueles dois universos.

Apesar de os verbos se encontrarem no pretérito perfeito — disse, experimentei, etc. — a situação não se resolve nesse momento, mas perdura nas palavras do Narrador, que vêm em seguida:

"Bem considerando, *a atualidade é a mesma em todas as datas*. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base *fantástica* de esperanças, *a atualidade é uma*." E logo adiante: "*a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida*." (p.31).

Estamos, portanto, no *tempo mítico*, onde o mundo é estável. Em outras palavras, estamos também no tempo interior, subjetivo, em que nos detemos, por vezes, de modo involuntário, mas

<sup>4</sup> Cf. LACAN, Jacques, "La topique de l'imaginaire", in *Le Séminaire, Livre I - Les écrits techniques de Freud*, Paris, Seuil, p.87/88;

no qual se deixam prender tantos daqueles que se enredam nas malhas da travessia.

O termo Crônica ajusta-se, pois, à narrativa de Pompéia, uma vez que não se dá, na verdade, o distanciamento no tempo e as "Saudades" reforçam a fixação do *vivido*, presentificando-o na vivência lírica.

Mais que o *documento*, próprio não só da crônica, como também da estética naturalista que certamente concorreu para a concepção de *O Ateneu*, é o *fantasma* que norteia a narrativa, donde o *clima delirante* que perpassa o romance, em função de uma subjetiva concepção do tempo.

O naturalismo parece ter sido a sanção literária que se ofereceu ao escritor no sentido de criar um espaço em que pudesse proceder à análise de caracteres e à denúncia social, a partir de sua própria experiência como aluno interno do Colégio Abílio. Enquanto outros escritores se punham a campo, buscando a matéria bruta para suas criações, Pompéia já dispunha desse material, por ele mesmo vivenciado.<sup>5</sup> Isto não significa, obviamente, que os fatos narrados no romance sejam uma transcrição mais ou menos fiel do que o escritor teria passado no internato. A própria ficção já implica em distanciamento, em representação, em um mundo recriado.

Entretanto, essa implicação do sujeito é que fez com que, subversivamente, ocupassem a cena as personagens de seu teatro interior.<sup>6</sup> O fato de que tal encenação devesse ser sancionada já demonstra o *deslocamento* da emoção, que é de ordem inconsciente, para uma determinada situação do mundo exterior, consciente, portanto, e capaz de *condensá-la* em algo manifesto, passível de verbalização e, sobretudo, ética e esteticamente válido.

---

<sup>5</sup> É sabido que a experiência nem sempre é bastante para levar um escritor a explorá-la publicamente, ainda que em um texto literário. Lembre-se, por exemplo, o caso de Gonçalves Dias, filho de uma indígena, que, ao invés de ocultar a origem, como era costume na época, elevou-a a motivo artístico. Para que a experiência seja dessa forma assumida, é preciso que venha do *Outro* a palavra autorizada que já instituiu no fazer literário os padrões de tal comportamento.

<sup>6</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., Capítulo IX - "A múltipla personagem", p. 105 e segs. Nesse capítulo, analisamos as personagens Sérgio, Aristarco, Franco e Cláudio como representações do *ego*, *superego*, *id* e *ego ideal* do romancista.

Esse espaço social andava nos livros que faziam sucesso na época — as cadeias, os hospitais, os cortiços, as casas de pensão — caracterizando-se como *personagens coletivas* em que os sentimentos e os comportamentos eram tratados de uma maneira determinista, que eximia os sujeitos da responsabilidade sobre seus atos, de modo geral ditados por comportamentos não convencionais.

Grande observador, como demonstra também nos seus desenhos, Pompéia dispunha, portanto, de um rico material de onde podia extrair tipos e situações que se conformavam perfeitamente dentro dos padrões estéticos da época.

Sucede, porém, que, apesar de ter criado *tipos* como Aristarco, a personagem principal do romance nada tem de típica: o menino Sérgio foge às classificações tradicionais, pela sua natureza flúida, *fantasmática*, que se estrutura a partir desse tempo interior que rege *O Ateneu*.

Considere-se, por exemplo, a sua idade: no início do romance, diz ter onze anos, mas a mulher do Diretor observa que ele aparenta seis; pouco depois é suficientemente desenvolvido e forte, a ponto de travar uma luta corporal com um aluno de dezoito anos, o mais temido do colégio, e no final da narrativa, passa por um processo de regressão em que acaba por tornar-se tão pequeno que a mulher do Diretor o põe no colo.<sup>7</sup>

Vejamos como se processam essas transformações:

No início do romance, diz o Narrador: "Eu tinha onze anos." (p.31) Cerca de vinte páginas depois, Sérgio é apresentado à Senhora do Diretor, que lhe pergunta: "— Quantos anos tem?", ao que responde reticente: — "Onze anos..." E a Senhora observa: — "Parece ter seis, com estes lindos cabelos." (p.50). O episódio já é por si pouco convincente, pois um menino de família abastada dificilmente aparentaria ter praticamente a metade de sua idade. E é a mulher do diretor que provoca a hesitação, apontando já para o processo regressivo que se vai desenvolver no final da narrativa.

Mas, além desse dado textual, a dificuldade que teve o Autor na determinação da idade se mostra no manuscrito da primeira página do romance, que consultei na Biblioteca Nacional.

---

4 Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p. 107/120.

O texto apresentava rasuras no registro da idade de Sérgio, evidenciando a insegurança do Autor quanto à definição da personagem.

No decorrer deste trabalho, quero destacar duas passagens em que a narrativa é cifrada em função do caráter fantasmático das situações: o episódio da luta e o do incêndio. Reporto-me ainda, no final, ao ensaio de Leyla Perrone-Moisés sobre Pompéia e Lautréamont — texto que considero de extraordinária importância, mesmo tendo um ponto de vista diferente. Isto se deve, talvez, ao fato de eu contar com informações colhidas diretamente na Biblioteca Nacional, no final dos anos cinquenta, e que não constam das Obras editadas sob a direção de Afrânio Coutinho.

## DO FANTASMA À FANTASIA

Vejamos então, de início, aquela passagem em que Bento Alves, o brutamontes do Colégio, tão forte que conseguira desarmar um assassino arrancando-lhe a faca das mãos, andava de tímido namoro com o menino Sérgio. Este o provocava com demonstrações de coqueteria, que acabaram por provocar um desfecho dramático: Bento Alves, desvairado, agride o amigo, rolando os dois pelo chão em uma luta sem palavras, bruscamente interrompida pela chegada de Aristarco, que faz com que o agressor abandone o companheiro e deixe depois o Colégio. A cena é inverossímil, como já observei em meu primeiro trabalho, pois, mesmo com o auxílio de um sapato velho, o menino não teria como defender-se do agressor. Considerando-se, porém, essa luta como metáfora do ato sexual, o episódio passa a fazer sentido. A imediata aparição de Aristarco — representação paterna — faz com que Sérgio acabe por assumir a culpa: "Fiquei por um minuto horrorizado de mim mesmo." (p.117).

A narrativa se faz, portanto, numa transposição de códigos, de que há vários indícios, como, dentre outros, irem parar ambos "ao fundo escuro do vão da escada", o que constitui mais uma solução metafórica com relação a alcova. E tudo acontece depois que Sérgio, nas atitudes provocantes que já mencionamos há pouco, recebe de

Bento Alves o retrato de casamento de uma de suas irmãs, acompanhado de um botão de laranjeira que lhe tinham também remetido.

Compõe a cena o lutarem em silêncio, ouvindo-se apenas "os encontrões pelo soalho". Quando da chegada de Aristarco, o amigo se afasta "trôpego", "lábios inflamados, desordem nos cabelos." Quanto a ele, estava "como o adversário, empoeirado e sujo *como de rolar sobre escarros*" (p.202). A cena termina, pois, com essa metáfora do sêmem que, por sua vez, finaliza o ato sexual. Em seguida, a regressão: chorando "a valer", vai o menino amparar-se ao "*peitoril* de uma janela". (Idem. Ênfase adicionada).

Aqui, tanto a solução metonímica do significante *peitoril*, para o qual se desloca o significante *peito*, cujo significado se encontra barrado, quanto a solução metafórica da *janela* — abertura, portanto imagem feminina — caracterizam o drástico retorno ao *amparo* do seio materno.

Figuram em *O Ateneu* outros episódios em que se encena o que o Narrador chama de "a comédia dos sexos": a amizade de Sérgio por Sanches e por Egbert, por exemplo, é marcada por um clima erótico que se traduz ora em manifestações de efeminação, ora de masculinidade, narradas por vezes com fluência e mesmo com indisfarçável prazer. Mas não são esses romances o que nos interessa, quando falamos do caráter delirante da narrativa em *O Ateneu*. Ao contrário da natureza *fantasmática* do episódio de Bento Alves, tais romances se dão no âmbito da *fantasia*.

Esta é uma distinção fundamental para a qual quero chamar a atenção. O *fantasma* se expressa à revelia do sujeito, como nos sonhos, por exemplo. Ele é da ordem do *sintoma*, na sua função de, ao mesmo tempo, exprimir e reprimir a pulsão, revelar e ocultar ao sujeito o seu desejo. Por isso o *fantasma* é perturbador, causador de angústia, pela defasagem que origina entre a *realidade* circundante e o *real* subtraído à prática social.

Quanto à *fantasia*, ela se reveste das características dos sonhos diurnos e não se enquadra, portanto, nas *formações do*

*inconsciente*.<sup>8</sup> Não ocorrem aí transposições de código nem lapsos, como aquele que vimos há pouco, no jogo de significantes que desloca para *peitoral* a carga semântica de *peito*, subjacente na narrativa, nem outros jogos verbais que traduzam uma *articulação significante*.<sup>9</sup> Regida pela relação de objeto e operando no registro consciente, a *fantasia* é manipulável, donde uma narrativa fluente e prazerosa, que resguarda a verossimilhança mesmo que os fatos narrados sejam fabulosos.

Isto não acontece no caso do fantasma, que subverte a narrativa impondo-lhe um caráter cifrado, e instaura no texto uma lógica própria.

## A EXPERIÊNCIA DA MEDUSA

A outra passagem que passo a considerar se dá no final do romance e aí se verificam as transposições mais radicais.

Por motivo de doença, o pai de Sérgio segue para a Europa, levando a família. Simultaneamente, o menino *adoece* também: "Sarampos, sem mais nem menos" (p.258). Cria-se, pois, o clima doméstico na enfermaria do internato, quase vazia, o que favorece a regressão: "*infantilizados* no enfraquecimento como a recomeçar a vida".

---

<sup>8</sup> Cf. LAPLANCHE, Jean e PONTALIS, J.B., *Fantasme originaire Fantasmies des origines Origines du fantasme*, Hachette, France, 1985, p.56: Considerando que Freud usou, indistintamente, o termo *Phantasie*, tanto para as inconscientes, quanto para aquelas que se confundem com os sonhos diurnos, de natureza consciente, os Autores propõem uma grafia diferente para a mesma palavra: *phantasme* e *fantasme*, termos equivalentes ao inglês *phantasy* e *fantasy*. Como não há em português esse recurso, optou-se por chamar aos primeiros *fantasma* e aos segundos *fantasia*.

<sup>9</sup> Cf. MILLER, Jacques-Alain, *Percurso de Lacan - uma introdução*, Zahar Editor, Rio, 1988, p.106.

Observe-se que a identificação que aí se verifica não tem nada a ver com a *metáfora paterna*. Trata-se de um pai que, enfermo, gozaria dos cuidados da esposa/mãe. E esse gozo é o da primeira infância, como reafirma o Narrador mais de uma vez, fazendo com que retorne a *estufa* das primeiras páginas da narrativa:

"Eu me sentia pequeno deliciosamente naquele círculo de conchego *como em um ninho*." (p.260)

É esse também o momento da comunicação pré-lingüística, em que a linguagem — *lalangue* — ao contrário de centrar-se na produção de sentido, é balbucio, lalia, espécie de arrulho em que a primazia da cadeia sonora é apelo aos *sentidos*. Talvez por isso, tenha o Narrador evocado, de início, o acalanto — "*os sons morriam-lhe quase nos lábios*", dizendo ainda que Ema, ao piano, tocava uma música que era "*Sentimento, apenas, sentimento*".

Apesar de o Narrador estender-se em fantasias de uma música descritiva, que vai dos bronzes às lágrimas e a espíritos aéreos, é evidente aí a ênfase que atribui à comunicação não verbal.

O que importa, porém, é que, na regressão da linguagem se dá implicitamente a regressão da personagem, na narrativa que chega às raias do *nonsense*:

"Aproximava o rosto e contava, lábios sobre lábios, mimosas *historietas sem texto*, em que falava mais a *vivacidade sangüinea da boca*, do que a *imperceptível confusão de arrulhos cantando-lhe na garganta como um colar sonoro*." (p.264/265).

É nas *historietas sem texto* que se explicita afinal esse tipo de verbalização na sua forma mais primitiva, quando o significante é ainda *puro jogo* e não se instituiu, ainda, o *jogo do significante*, que evoluindo do *outro* ao *Outro*, já pressupõe a barra do significado.

Imprescindível, no paroxismo dessa relação, o concurso do mais enigmático meio de comunicação não-verbal — *o olhar*.

Imediatamente antes desta cena, o Narrador fala não só da "*letargia magnética do vasto olhar*", mas do idílio vivido pela troca de olhares: "

"Tomava-me a fronte nas mãos colava à dela; arredava-se um pouquinho e olhava-me de perto, bem dentro dos olhos, num *encontro inebriante de olhares*." (p.264).

A crescente intimidade entre o estudante e a mulher do diretor não conhece limites, e é assim que o Narrador passa do verossímil ao delirante, sendo manipulado pela personagem, que se desfigura em sua caracterização histórica dentro do texto:

"Achava-me pequenino, pequenino. Sentava-se à cadeira. *Tomava-me ao colo*, acalentava-me, *agitava-me contra o seio como um recém-nascido*, inundando-me de *irradiações quentes* de maternidade, de amor. (p. 265. Ênfase adicionada).

E uma nova metáfora da alcova encerra o episódio, proporcionando uma ponte para o desfecho aparentemente brusco da narrativa.

Trata-se de uma alcova *sui generis*, cujo dossel é formado pelos cabelos da mulher:

Desprendia os cabelos e com um ligeiro movimento de espáduas fazia cair sobre mim *uma tenda escura*. De cima, sobre as faces, chegava-me o *bafejo tépido* da respiração. Eu via, ao fundo da tenda, incerto como em sonhos a *fulguração sideral de dous olhos*." (p.265.)

Assim, todo esse calor, em que ao *bafejo tépido* e às *irradiações quentes* sucede uma *fulguração sideral*, é levado ao limite nessa cena fantasmática, na qual acaba por condensar-se a figura mítica da Medusa — o símbolo da culpa e da castração.

Sérgio se vê envolvido pela mulher, na tenda armada pelos seus cabelos soltos, e é aí *cegado* pela fulguração de seu olhar.<sup>10</sup>

Mais uma vez, por efeito de deslocamento, não é esse episódio traumático que tem prosseguimento na narrativa. Não é o *menino que arde*, mas a *personagem coletiva* que lhe toma o lugar. Após o grito, que o fizera estremecer no leito, acrescenta o Narrador: "*o Ateneu ardia.*"

Confundem-se, desta forma, as duas cenas que, no discurso manifesto, nada parecem ter em comum.

Trata-se de um corte na narrativa, mas um corte provocado pelo deslocamento do afeto, e não por um fato exterior ao contexto, que determinasse um novo rumo aos acontecimentos narrados. Pelo contrário:

*esse corte faz com que se condensem, no incêndio que vem a seguir, tanto o calor da cena anterior quanto o pavor que ela provoca.*

Apesar de parecer abrupta a transposição, veja-se como se foi enunciando gradativamente essa metáfora:

*irradiações quentes*  
*bafejo tépido*  
*fulguração sideral*

*fogo! fogo!*

Note-se ainda que a reiterada exclamação "*— Fogo! Fogo!*" surpreende a personagem no *leito*, outra circunstância comum às duas cenas. Também não falta aí o *grito súbito*, característico da situação traumática.

<sup>10</sup> Cf. ZAFIROPOULOS, Markos - "La mirada y el masoquista", in *Aspectos del malestar en la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1987, p.86/87.

E os dois parágrafos que se situam entre esses episódios, na sua condição de mediadores, tanto fazem sentido naquele que termina, quanto no que se inicia. Vejamos o primeiro:

"Mas fora preciso saber ferir o coração e escrever com a própria vida uma página de sangue para fazer a história dos dias que vieram, os últimos dias..."

Esse *coração ferido* motiva suspense no ato de redigir o texto, como demonstram as emendas nas diferentes versões do romance, apresentadas nesta nota de pé-de-página constante da edição em que estamos nos baseando:

"B emenda a lápis, pouco perceptível: mas fora preciso saber (N.E.)

C E fora preciso que soubesse ferir" (p.265, N.31).

Trata-se de variantes aparentemente sem importância, que não alteram o sentido do texto, é verdade, mas têm uma *função paralingüística*, denotando hesitação e sublinhando a angústia, seja a da cena narrada, sendo a do próprio ato de escrever.

Quanto ao segundo parágrafo -

"E tudo acabou com um fim brusco de *mau romance...*" (p.265. Ónfase adicionada). —

acontece o mesmo. Também neste caso, o *fim brusco de mau romance* tanto se refere à interrupção da cena de sedução, quanto ao final do próprio romance que o Autor está a escrever, e que constitui, pois, um dado do seu mundo circundante, não mais das lembranças evocadas, mas de sua ação presente.

Ao me referir aos episódios romanescos entre Sérgio e Sanches, ou entre ele e Egbert, observei que, apesar de sua motivação erótica, esses episódios são narrados sem censura, com fluência e de uma maneira prazerosa. É que se trata de *fantasias* relacionadas inclusive com os preceitos estéticos do naturalismo, que, como vimos de início, avalizava a narrativa, anulando um possível caráter confessional da parte do Narrador. E, como veremos adiante, tais

episódios, bem como outros que figuram na narrativa, podem ter tido ainda outra fonte de inspiração. O mesmo não se verifica, entretanto, no episódio de Bento Alves, no qual, como vimos, se dá uma transposição de códigos, nem nesta cena final, vivida com a mulher do diretor do colégio, em que o fantasma da castração provoca o deslocamento da narrativa.

Quando, há pouco, abordei o problema da fantasia, observei que esta se caracteriza pela relação de objeto, donde ser linear e unidimensional, enquanto o fantasma é complexo, é multidimensional. Como diz Jean Bergeret, "o *fantasma* se situa em um nível econômico mais elaborado, o de um esforço, como no sonho, no sintoma, para conciliar ao mesmo tempo as exigências do princípio de prazer e do princípio de realidade"<sup>11</sup>.

E é exatamente isso que se dá nesse episódio de *O Ateneu*. Pouco antes de chegar ao clímax dessa cena de sedução, o Narrador abre como que parênteses na narrativa, para que Sérgio evoque a lembrança da mãe, associada à de d. Ema:

*"Não! eu não amara nunca assim a minha mãe. Ela andava agora em viagem por países remotos, como se não vivesse mais para mim. Eu não sentia a falta. Não pensava nela..."* (p.261. Ênfase adicionada).

Duas páginas depois dessa ingênua denegação, é a vez de uma referência ao pai, a pretexto de uma carta entregue pela jovem senhora. Mas esse é um pai objeto de projeção — um pai de quem o menino sente ciúmes, usurpando-lhe o lugar. Assim, apesar do tom da carta, cheia de conselhos, ela não provém de uma palavra que se oponha aos seus desejos, mas, pelo contrário, o instiga a realizá-los, pois começa por mandar salvar o momento presente. E o Narrador acrescenta:

"Momento presente... Eu tinha ainda contra a face a mão que me dera a carta" (p.263).

---

<sup>11</sup> BERGERET, Jean - *La dépression et les états-limites*, Payot, Paris, 1975, p.117 (tradução nossa).

A intromissão da mãe, e, logo depois a do pai, em meio à cena de sedução, constituem um apelo ao princípio de realidade — a realidade ficcional, é claro — mas esse esforço é apenas retórico, uma vez que, no primeiro caso, se faz por *denegação*, e, no segundo, por *projeção*.

Ao analisarmos esse episódio, temos evidenciado as suas raízes inconscientes. Convém lembrar, portanto, que o *fantasma*, na sua condição de representação psíquica da pulsão, traduz uma certa maneira de ser do sujeito com relação ao Outro. Daí ser inerente à *cena de sedução* — originariamente a sedução pelo adulto — onde o desejo do Outro é vivido como enigma, podendo gerar o *bem* ou a *destruição*.<sup>12</sup>

Consideremos agora o *incêndio* do colégio, que Mário de Andrade tomou como um tributo pago por Raul Pompéia ao naturalismo, levando-o até a polemizar:

"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."<sup>13</sup>

É o texto, entretanto, que mostra ser o incêndio o efeito do deslocamento da cena delirante vivida no episódio anterior. Desse modo pode o Narrador dar curso à angústia da personagem — uma angústia que é também a sua, e que necessariamente surge em função do "desfalecimento da cobertura fantasmática."<sup>14</sup>

A *angústia*, por ser uma vivência de causa desconhecida, é mais difícil de ser tolerada do que o medo, que tem uma razão de ser. Portanto, nada mais bem vindo à situação angustiante daquela cena de sedução do que um incêndio, onde o calor é previsível e todo pavor é

<sup>12</sup> Cf. SILVESTRE, Danicle, "El fantasma", in *Aspectos del malestar en la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 1989, p.76.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário - *Aspectos da Literatura Brasileira*, p.235, apud RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p.89.

<sup>14</sup> MILLER, Jacques-Alain, idem, idem.

legítimo e socialmente compartilhado, permitindo ao Narrador confessar a fuga:

"As portas abertas, todos tinham saído. *Precipitei-me para fora da enfermaria.*" (p.265. Ênfase adicionada).<sup>15</sup>

No curso da narrativa, veja-se, pois, como se dá, mais uma vez, o deslocamento de uma situação angustiante, indefinida, para uma outra situação que possa ser categorizada e, portanto, verbalizada, tornando-se admissível. A primeira, vivenciada nos limites pulsionais do sujeito, cuja emoção não é compartilhada, e a segunda, plenamente assumida e socialmente referendada pela universalidade da situação, ou seja, do medo que um incêndio provoca. E na condensação das duas situações, aquele *esforço*, a que nos referimos há pouco, no sentido de conciliar o princípio de prazer com o princípio de realidade.

Tornando ao motivo da Medusa, lembremos que, na sobreposição da versão ao fato, que caracteriza uma das funções do mito, a Medusa petrifica aquele que ousa sustentar o seu olhar. Petrifica, ou seja, deixa sem ação, torna perplexo, subtrai o sujeito ao seu contexto social. A Medusa cega, castra, destrói.

E destruição é tudo o que vai restar do Ateneu, depois do grito de pavor comum à cena de sedução e ao incêndio que irrompe .

Ao mergulho no imaginário sucede, pois, a predominância do simbólico, de tal forma que a própria d. Ema desaparece, como por encanto. Aristarco passa a ser um deus, *caipora*, sobre as cinzas de um mundo, morto.

Como já lembrei no começo deste trabalho, esta foi uma observação fundamental que registrei em minha tese, escrita há mais de trinta anos atrás: no início de *O Ateneu*, Raul Pompéia nos fala de uma existência atemporal:

---

<sup>15</sup> É curioso observar que em *Uma ambição* - conto publicado em *A Rua*, ano 1, n. 1, em 13/4/1889, Pompéia arma um triângulo amoroso, ainda que de *intenções*, e o Narrador, na "qualidade de artista e pobre", quando está prestes a envolver-se de fato com a mulher, encerra o texto com esta frase: "Fugi, todavia, com a maior coragem". Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p. 59/62.

"Bem considerando, *a atualidade é a mesma em todas as datas*" (p.30. Ênfase adicionada),

e, logo adiante:

"*a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida.*" (p.31. Ênfase adicionada).

Mas ao terminar o romance conquista, afinal, o direito ao passado. Eis as suas últimas palavras:

"Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que *o tempo é a ocasião passageira dos fatos*, mas sobretudo — *o funeral para sempre das horas.*" (p.272. Ênfase adicionada).

E convém lembrar que esse passado só é logrado através da elaboração implícita na verbalização da vivência emocional.

## LEITURAS

Entretanto, a passagem do episódio traumático ao clima de *de profundis* com que finaliza o romance não se dá de repente. O Narrador, novamente no âmbito da fantasia, perde-se em conjecturas sobre a possível causalidade do incêndio, levantando suspeita quanto a um aluno chamado *Américo*.

Esse nome, como sendo o da autor do desastre, se presta a referendar a leitura de Leyla Perrone-Moisés quanto a caracterizar-se *O Ateneu* por uma rejeição dos modelos europeus, sobretudo franceses, impostos à juventude do Brasil, no caso de Raul Pompéia, e à do

Uruguai, no caso de Ducasse, que investe igualmente contra esses padrões educacionais nos *Cantos de Maldoror*.<sup>16</sup>

A Autora parte de uma observação de Zenir Campos Reis quanto à

"alegoria do velho e do novo mundo, França e América, respectivamente vencido e vencedor na luta contra a sociedade dos aristarcos."<sup>17</sup>

Se nos lembrarmos do que vimos salientando neste trabalho, ou seja, que as *formações do inconsciente* consistem numa *condensação* de fatores inconscientes e conscientes, de modo a satisfazer tanto o princípio de prazer quanto o princípio de realidade, veremos que é uma leitura feliz a de Zenir Campos Reis, que se dirige no sentido do segundo fator. Mas ao transcrevê-la, Leyla Perrone-Moisés deixa transparecer o tom apaixonado do seu excelente ensaio sobre Lautréamont e Pompéia, o que talvez tenha inspirado o título do próprio volume em que foi incluído: *Retórica e paixão*. A Autora chega a falar em uma "*revanche* de Américo (América)."<sup>18</sup>

Desde a divulgação dos estudos de Bakhtine sobre o *dialogismo* da produção literária, tornou-se tabu qualquer menção a uma possível influência de um autor sobre outro, principalmente em se tratando de uma obra literária do primeiro mundo relativamente a uma outra do terceiro mundo, como geralmente ocorre.

Certamente, não há quem não reconheça a importância do advento de conceitos como *intertextualidade* e *paródia* ao universo da crítica literária, que põem em evidência o valor das obras objeto de estudo independentemente de se hierarquizar o seu valor em função de uma cultura e uma ideologia dominantes. O diálogo entre os textos é sem dúvida um dos mais fecundos procedimentos que alimentam a produção artística em qualquer tempo ou lugar, como venho

<sup>16</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla, *O Ateneu - retórica e paixão*, Direção e organização. Brasiliense/EDUSP, São Paulo, 1988.

<sup>17</sup> REIS, Zenir Campos, "Opostos mas justapostos". In: Raul Pompéia, *O Ateneu*, São Paulo, Ática, 1976, 1979, *apud* Leyla Perrone Moisés, ob. cit., p.39.

<sup>18</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla, ob. cit., p.39.

demonstrando, aliás, em várias oportunidades e de maneira intuitiva, desde o ano de 1960<sup>19</sup>, quando ainda não se haviam difundido entre nós essas linhas de pesquisa. O *chão discursivo comum*, que Leyla buscou em Tinianov, é igualmente um conceito dos mais valiosos para o exercício da crítica literária, pelo fato de evidenciar um substrato à mercê de elaboração artística. Mas, em seu precioso trabalho, deparamos, de início, com um *parti pri*. Argumentando com a data de nascimento dos dois escritores, observa:

"Na história cultural, 17 anos é uma pequena diferença; e, principalmente, é preciso levar em conta que, *no século passado, as idéias e costumes europeus levavam algum tempo para atravessar o Oceano.* (p.16. Ênfase adicionada)

Entretanto, quando de minhas pesquisas na Biblioteca Nacional, nos anos cinquenta, chamou-me a atenção uma crônica publicada por Pompéia no dia 11 de julho de 1888, na seção "Pandora", da Gazeta de Notícias. É que ele comentava aí o livro de Maurice Barrès — "*Sous l'oeil des barbares*" — editado na França nesse mesmo ano, o que mostra que, para "*atravessar o Oceano*" não eram necessários, pois, nem 17, nem 7 anos. Raul Pompéia era, além de escritor, um crítico de arte, um esteta, seduzido pelas novidades francesas, que faziam parte do seu *background* intelectual. O ser um homem atualizado e muito bem informado há de ter contribuído, por exemplo, para que viesse a ocupar cargos eminentes tanto nas Belas Artes, quanto na Biblioteca Nacional.

No início de seu ensaio, Leyla Perrone-Moisés chama a atenção para o fato de que o confronto entre Pompéia e Lautréamont pode, à primeira vista, surpreender:

"Lautréamont e Raul Pompéia? O que podem ter em comum o autor dos *Chants de Maldoror* e o d'*O Ateneu*, que justifique tal cotejo? Que semelhanças pode haver entre um romance *biográfico*,

---

<sup>19</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza, "Aspectos do Romancero da Inconfidência", in *Tendência*, n.3, Belo Horizonte, 1960.

*documental, com traços realistas e naturalistas, como O Ateneu, e o delirante poema em prosa de Lautréamont, misto de folhetim e escrita automática?" (p.15. Ênfase adicionada).*

Tal diferença, como pretendo ter demonstrado, é questionável, pois a complexidade de *O Ateneu* acabaria se reduzindo àqueles fatores estruturais que convêm ao paralelo estabelecido. Entretanto, é justamente na complexidade que reside a grandeza do romance, como por exemplo:

*ser autobiográfico sem ser meramente documental; ser realista sem se limitar à realidade, mas, pelo contrário, transcendendo-a no âmbito do real.<sup>20</sup>*

## A QUESTÃO DA INFLUÊNCIA

Leyla Perrone-Moisés, em uma pesquisa muito bem elaborada, procede a um minucioso cotejo de mais de trinta passagens em que se aproximam *O Ateneu* e os *Cantos de Maldoror*. Eu gostaria de transcrever aqui algumas delas, mas deixo de fazê-lo, não só pelas limitações deste texto, mas sobretudo por acreditar que sejam bastante conhecidas, por se tratar de um precioso trabalho, publicado juntamente com o de outros professores que tiveram o privilégio de participar do curso ministrado por Leila na USP, em comemoração ao centenário do romance.

Mas, apesar de dizer que é "*notável*", ou que são "*extremamente semelhantes*" certas passagens dos dois textos, quer nos episódios, quer nas imagens que os animam, é categórica ao observar:

*"As coincidências são numerosíssimas, como se verá. Afastemos, de início, toda e qualquer hipótese de*

---

<sup>20</sup> Cf. LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre xx - Encore* - Paris, Scuil, p.87.

*influência*. Na própria França, Lautréamont só ficou conhecido no começo do nosso século". (p.15/16. Ênfase adicionada).

Quanto à falta de repercussão da obra de Lautréamont, entretanto, não me parece que esse fato se revista de maior importância, pois em suas crônicas Raul Pompéia se refere também a outros autores que não eram, nem se tornaram conhecidos depois.

E como acredito ser este um texto inédito, pois essa crônica não se encontra na edição crítica das *Obras* de Pompéia, que entretanto incluem textos publicados na seção *Pandora*, da *Gazeta de Notícias*, faço uma mostra do entusiasmo com que o escritor recebeu a novidade que para ele representava o livro de Barrès:

"Há de ficar na literatura da França de 1888 registrado este título como um acontecimento, como uma data na evolução artística, como o sinal de uma transformação apuradora nos processos estéticos da palavra.

É um romance, ou, como diz o autor, uma monografia realista, é um poema psicológico, analista como as investigações morais de Stendhal ou de Bourget, que são os verdadeiros decadentes da arte atual, ávida de circunscrever e aprofundar. Mas a *grande novidade* é o modo de arquitetura da composição." (Extraído de minhas fichas organizadas em 1956).

Por outro lado, o confronto entre Pompéia e Lautréamont somente surpreenderia se o romance de Pompéia fosse simplesmente "biográfico, documental, com traços realistas e naturalistas", como o definiu a Autora. Entretanto, ele é bem mais do que isto, pois de certa forma constitui também um "delirante poema em prosa", obviamente diferente do escrito por Lautréamont.

Lembre-se que o professor Cláudio, personagem que no teatro interior do romancista considerei, já em meu primeiro texto,

representar o *ego ideal* de Raul Pompéia — declarara ser o romance "*a feição atual do poema no mundo*".

Leyla Perrone-Moisés propõe um *intertexto*, mas

"*involuntário* que, embora por vezes esclarecido por fontes comuns, é sobretudo um vasto intertexto cultural, que ultrapassa os indivíduos em questão" (p.19. Ênfase adicionada) —

o que constitui, a meu ver, mais um esforço da Autora no sentido de negar qualquer possível influência de Lautréamont sobre Pompéia, como se esse fato viesse a desmerecer *O Ateneu*. O *chão cultural comum* explicaria, por certo, muitas das semelhanças apontadas nos textos, quer no que respeita ao âmbito da erudição, quer no que se refere à experiência em internatos sujeitos à mesma orientação pedagógica. Mas não explica tudo: as diversas situações, as diversas imagens, as frases de igual estrutura.

Admitir que um escritor seja influenciado por outro, ou por outros, não significa dizer que os tenha plagiado. O que caracteriza o plágio? A inserção de textos alheios, como é o caso do "plágio" apontado por Leyla nos *Cantos de Maldoror*, quando o Autor se utiliza de "fragmentos inteiros de um manual de zoologia"?<sup>21</sup>

Pois, guardadas as proporções, Raul Pompéia faz mais ou menos o mesmo, inserindo no romance conferências sobre literatura e arte, em que desenvolve longamente a teoria do belo fisiológico, de Guyau, e glosa postulados estéticos de Baudelaire e René Ghil, sem registrar a fonte.<sup>22</sup>

Insistir na espontaneidade da criação literária em Pompéia e Lautréamont, a ponto de afastar, *a priori*, "toda e qualquer hipótese de influência", me parece uma posição apaixonada, como já antes observei. O próprio texto de Leyla é apaixonado, o que, sem dúvida, constitui uma qualidade da escritura, apesar do risco de prejudicar o trabalho crítico.

<sup>21</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla, ob. cit., p.31.

<sup>22</sup> Cf. RAMOS, Maria Luiza, ob. cit., p.124/5.

E por falar em *prejuízo*, estendo a palavra à sua outra forma — *preconceito* — que me parece explicar, pelo menos em parte, esse radicalismo.

Falo de uma consciência nacionalista que tem suas raízes no *antropofagismo* das primeiras décadas do século, e sobre a qual parece estar todo mundo de acordo. Sucede, porém, que essa consciência não era exatamente a dos escritores do século passado.

Os escritores de então encontravam-se demasiadamente absorvidos pelo *nacionalismo político* — e Pompéia mais do que qualquer outro — não se encontrando, pois, motivados para reivindicações nacionalistas no âmbito da literatura. As reações contra o colonialismo dirigiam-se a Portugal, num momento em que ainda não se haviam delineado outras formas culturais de colonização.

Assim, me parece anacrônica esta hipótese:

"não estaria nesse distanciamento sul-americano com relação à cultura européia, no brasileiro Raul Pompéia e no uruguaio Ducasse, a condição primeira para uma certa rejeição e uma certa crítica?" (p.38)

A Autora reconhece tratar-se de uma "hipótese arriscada", mas o risco, a meu ver, decorre não do fato de Ducasse ser na França um tanto estrangeiro — "o Montevideano" — mas de não haver naquela época o que hoje se considera uma consciência terceiro-mundista, fortemente marcada por reivindicações nacionalistas não só no mundo econômico, mas em todas as manifestações da vida cultural.

Além disso, a hipótese de uma influência de Lautréamont sobre Pompéia, que não afirmo, mas admito, em nada diminuiria o valor de *O Ateneu*, cuja complexidade estrutural tem permitido ser analisado em diversas correntes estéticas que se ofereciam aos escritores brasileiros, naquele momento.

Um dado que me faz acreditar que Pompéia conheceu o texto de Lautréamont são, por exemplo, as passagens eróticas que envolvem ora Sanches, ora Egbert, e são narradas fluentemente, no âmbito da fantasia. E são esses, justamente, os episódios focalizados por Leyla, em minuciosa análise. Constituiriam entretanto, a meu ver, uma matéria vinda de fora, e não de dentro do sujeito.

Aliás, também as *Canções sem metro*, escritas antes ainda de *O Ateneu*, têm muito a ver com as *Poesias* de Lautréamont. Considerem-se estas mesmas frases curtas, incisivas, emitindo juízos por vezes tautológicos, como

*"O bem é a vitória sobre o mal"; "O mal insurge-se contra o bem."; "O contraste da luz é a noite negra"; "A dúvida é uma homenagem prestada à esperança"; "O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário."; "Os juízos sobre a poesia têm mais valor do que a poesia. São a filosofia da poesia. A filosofia, assim compreendida, engloba a poesia."; "A atração sideral é uma forma de egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado em turbilhão, faz a ordem das coisas."; "A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei." "O bem é a vitória sobre o mal"; "O mal insurge-se contra o bem.", "O contraste da luz é a noite negra"; "A dúvida é uma homenagem prestada à esperança"; "O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário."; "Os juízos sobre a poesia têm mais valor do que a poesia. São a filosofia da poesia. A filosofia, assim compreendida, engloba a poesia."; "A atração sideral é uma forma de egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado em turbilhão, faz a ordem das coisas."; "A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei."*

De propósito, deixei de registrar quem é quem, misturando os "versos" dos dois Autores. Mas o que importa é que Raul Pompéia foi bastante talentoso para *digerir* todas as possíveis fontes que se encontravam ao seu alcance, aqui e fora, devolvendo-as sob a forma de uma *obra original* que já se tornou clássica em nossa literatura.

## SINTOMA E CRIATIVIDADE

No início deste trabalho, mostramos o caráter fantasmático da concepção do tempo em *O Ateneu*, de modo a evidenciar o clima delirante que preside à narrativa. Mas o objetivo não era apenas o de questionar a caracterização do romance como "biográfico, documental, com traços realistas e naturalistas", e sim o de tentar, também, equacionar na obra literária os limites do *sintoma* e da *criatividade*. — trabalho em que venho me ocupando, nos últimos anos.

Tecnicamente, os dois termos não se opõem, pois o sintoma é por si mesmo uma *metáfora*. E é nisto que reside a diferença entre o sintoma, considerado do ponto de vista psicanalítico, e o conceito tradicional, em que se pode traçar uma dicotomia entre o efeito e a causa. Inovou-se o sentido do termo, ao aplicar-se não apenas a um fenômeno, ou, em muitos casos, um epifenômeno de uma outra coisa qualquer, mas sim à solução conciliadora de um impasse, o que o torna desde logo integrante da situação de origem.

Assim, o sintoma não é passivo, mas ativo, na medida em que proporciona ao sujeito a possibilidade de gozo.

E daí o sintoma confundir-se, de certo modo, com o *fantasma*, na sua função de ao mesmo tempo encobrir e revelar uma vivência recalçada. Quando Jacques-Alain Miller delimita com os nomes de *sintoma* e *fantasia* os momentos iniciais e finais de uma terapia, é à *fantasia fundamental* que se refere como primeira etapa, à qual acaba chamando de *fantasmatização*. E em sua argumentação, situa o sintoma no início da análise, assim como a fantasia vai caracterizar o fim desta.<sup>23</sup>

Apesar de existir uma implicação de objeto no sintoma, o que o caracteriza é a *articulação significativa*, donde a sua vinculação com as *formações do inconsciente*. O sintoma pressupõe desprazer, necessidade de falar dele, o que, por outro lado, revela um certo caráter masoquista, onde o gozo se consuma.

E o sintoma, finalmente, pressupõe o seu próprio desaparecimento, enquanto a fantasia, assinalando o término da análise, não implica em desaparecimento, mas em elaboração que se renova indefinidamente, em decorrência da travessia do fantasma.

<sup>23</sup> MILLER, Jacques-Alain, ob. cit., p.93 e seqs..

Lembremos que *O Ateneu* se inicia com reflexões sobre o tempo, quando o Narrador afirma que "a realidade é a mesma em todas as datas". E é ele mesmo quem diz, ao finalizar a narrativa:

"Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que *o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo — o funeral para sempre das horas.*" (p.272. Ênfase adicionada).

Se perguntarmos quem foi o agente da transformação daquele mundo mítico, que se destrói e é morto e enterrado em "funeral", teremos uma resposta ao nível do *emunciado*: o incêndio. Mas no âmbito da *emunciação*, foi sem dúvida a longa verbalização o fator responsável pela substituição das "saudades" por "recordações". O que era vivência subjetiva passa a ser objeto da memória, ou simplesmente *objeto*. O que, de início, é *fantasma*, matriz de *sintomas*, com toda a carga de gozo masoquista que este propicia, bem como a necessidade de falar sobre ele, passa ao âmbito da *fantasia*, que permite um ponto final na narrativa. Um ponto final, veja-se bem. Não *o ponto final*, uma vez que outras fantasias não de ocorrer, necessariamente.

Uma coisa, entretanto, é preciso observar: o fantasma, ou o sintoma, pode constituir-se em fator propulsor da criação artística, Mas não é mais do que isto. É oportuna esta observação de Daniele Silvestre:

"à medida em que o fantasma põe em jogo o mais íntimo do sujeito, ou seja, sua relação com o desejo e com o gozo, o fantasma é susceptível de integrar o princípio da criação artística. Mas, ao mesmo tempo, para que uma criação do sujeito seja artística e não sintoma, por exemplo, também faz falta que possa dar lugar a um intercâmbio de prazer com os outros, e que não seja uma produção estritamente narcisística."<sup>24</sup>

<sup>24</sup> SILVESTRE, Daniele, "El fantasma", in *Aspectos del malestar en la cultura*, ob. cit., p.78. Tradução nossa.

E como promover esse intercâmbio de prazer com os outros? Certamente isto não se dá através da vivência imaginária, ainda que ela constitua o *background* do texto. O próprio universo imaginário só se faz conhecido através do simbólico, que é o fator significante capaz de revelá-lo.

Assim, somente o caráter criador da produção literária, que, num determinado universo simbólico, assegura à linguagem um código próprio, e, conseqüentemente, uma lógica também peculiar, é capaz de conferir à ficção uma realidade de tal forma convincente, que chega a ser tomada por documento. Dessa forma, o leitor não percebe, quer a irrealidade da personagem, quer o absurdo da cena.

Por mais narcisista que se mostre o ato de escrever, principalmente no caso de uma narrativa como *O Ateneu*, autobiográfica e complacente para com as fraquezas humanas, — a *escritura* é sempre doação, um apelo ao *Outro* cujo desejo, afinal, é a sua razão de ser.