

O RUMOZINHO FORTE DAS COISAS

"O senhor sabe?: não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração naquelas lembranças. Ou quero enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve. Às vezes não é fácil. Fé que não é."

Guimarães Rosa

A partir do levantamento de um léxico específico, procurou-se estabelecer uma série de parâmetros para uma leitura coerente d'O Ateneu.

Refletindo toda uma problemática sócio-ética da época, Raul Pompéia busca, na sua "crônica de saudades", desmoralizar os cha-vões do Segundo Império, através do uso cáustico de uma linguagem aparentemente submissa às injunções da retórica tradicional.

Entretanto, é de dentro dessa linguagem que ele a subverte e, ao tentar "demear(o) coração naquelas lembranças", ele metaforicamente atea fogo ao colégio, destruindo todo o arcabouço social representado pelo Ateneu, microcosmo repetidor de um mundo contra o qual se dirigia o desprezo de Pompéia:

Ensaiados no microcosmo do internato, não há mais sur-presas no grande mundo lá fora, onde se vão sofrer todas as convivências, respirar todos os ambientes; onde a razão da maior força é a dialética geral, e nos envolvem as evoluções de tudo que rasteja e tudo que mor-de (...), onde tudo é nulo, flutua e aparece, como no mar as pérolas imersas são ignoradas, e sobrenadam ao dia as algas mortas e a espuma. (p. 235)¹

Partindo do levantamento do léxico específico de termos militares e paramilitares, vemos que eles se repartem em determinados campos cuja conjugação nos permite elucidar certas significações do texto de Pompéia.

Através do estudo de cada um desses campos, tentaremos finalmente traçar um caminho na selva das significações divergentes/convergentes da obra, "achar o rumozinho forte das coisas, caminho do

que houve e do que não houve".

A par do levantamento formal das estruturas lingüísticas, de linea-se o caminho a que fizemos alusão, caminho cujo fim nos lembra a fala de um dos personagens de Gabriel Marcel em Le Monde Cassé:

Tu n'as pas quelquefois l'impression que nous vivons... si cela peut s'appeler vivre... dans un monde cassé? Oui, cassé comme une montre cassé. Le ressort ne fonctionne plus. En apparence, il n'y a rien de changé. Tout est bien en place. Mais si on porte la montre à son oreille on n'entend plus rien; tu comprends, le monde, ce que nous appelons monde, le monde des hommes... autrefois il devait avoir un cœur, mais on dirait que ce cœur-là a cessé de battre.²

O USO DA LINGUAGEM

"O parodiador é um inconformista que, paradoxalmente, assume e recusa a própria cultura."

Maria Lúcia Aragão

Ao mesmo tempo em que os denuncia, Pompéia deixa-se levar, sob certos aspectos, pelos chavões da época. A linguagem militar, refletindo a organização do colégio e servindo como termo comparativo em grande número de expressões é tomada ora a sério, ora parodisticamente, variando de valor segundo o estatuto do narrador ou o do personagem que a emprega. No discurso de Venâncio ela sempre é utilizada da segunda forma, como denúncia dos chavões oratórios, cumprindo assim uma das funções da sátira, na qual

mostra a literatura assumindo especial função analítica, de destruir os cacarêus dos estereótipos, crenças fossilizadas, terrores supersticiosos, teorias excêntricas, dogmatismos pernósticos, modas opressivas e todas as outras coisas que impedem a livre movimentação (não necessariamente, por certo, o progresso) da sociedade.³

Exemplo marcante desse procedimento é a sucessão de encadeamentos de louvor crescente a Aristarco, no discurso que Venâncio pronuncia logo no princípio d' O Ateneu:

Devemos ao pai a existência do corpo; o mestre cria-nos o espírito (sorite de sensação), e o espírito é a força que impele, o impulso que triunfa, o triunfo que nobili

ta, o enobrecimento que glorifica, e a glória é o ideal da vida, o louro do guerreiro, o carvalho do artista, a palma do crente! (p. 37)

Por outro lado, há momentos em que parecem espontaneamente acudir a Pompéia as comparações em que utiliza termos de luta, sem nenhum laivo de ironia, momentos que poderíamos chamar de "grau zero" da subversão da linguagem no autor d'*O Ateneu*, a despeito do pitoresco e da inovação que possam existir no emprego desses termos; assim, ao descrever o prazer que lhe proporcionara a leitura da história santa do Cônego Roquete, Pompéia emprega imagens surpreendentes pela associação dos termos, mas de onde a ironia ou a paródia estão ausentes: "Embalde o fulgor das transfigurações como lívido fuzil escancarava abertas de luz sobre a tormenta noturna;" (p. 82). Esse mesmo emprego neutro da inovação aparece em outras situações: "os olhares caíam-lhe em cima, como os projetis de um fuzilamento." (p. 107), onde o processo é o da substituição da metáfora habitual - olhares fuzilantes - usada para descrever uma demonstração de indignação - em comparação, onde o efeito - fuzilamento - é substituído pela causa - projetis. Freqüentemente ocorrem a Pompéia tais tipos de comparação inusitada, tendo como referente um termo que poderíamos chamar de "militar":

- "os olhos se abriam como projetis de entrudo." (p.132)
- "o perseguido passou como um tiro." (p. 130)
- "Os protestos rangiam como escudos feridos;" (p. 153)
- "o estalar elástico das bolas, passando como obuses," (p. 168)

Chamamos a esse tipo de processo de "grau zero" da subversão da linguagem por déle estar ausente outro nível de subversão, o da destruição de valores sócio-éticos da época, presentes no primeiro exemplo aqui citado e em muitos outros momentos da obra, sobretudo nas palavras de Aristarco, Venâncio e Nearco, representantes de três instâncias sociais que seriam o alvo da denúncia de Pompéia: Aristarco, cuja grandiloquência o transforma apenas no "homem sanduíche da educação nacional" (p. 49), Venâncio, a "quarenta mil réis por matéria", protótipo do bajulador, e Nearco, o "Cícerô penetração" (p. 145), com "queda para as linhas equidistantes, talento aliás de carril urbano e anexos muares," (p. 143), to

dos os três representando, cada um a seu modo, o "status quo" de uma sociedade onde os indivíduos

Não têm outra justificação a não ser a aparência, a sedução pela manutenção, graças a um sistema de troca e convertibilidade dos valores, do equilíbrio entre as classes dominantes, pelo consentimento implícito bastante generalizado à hierarquia existente.⁴

A METÁFORA DA CONQUISTA

"Não chores, meu filho
Não chores, que a vida
É luta renhida
Viver é lutar."

Gonçalves Dias

Largamente difundida na época, a noção da vida como luta, chavão desenvolvido à exaustão pelos poetas românticos, e que serve de chave de abertura do *Ateneu*: "Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta." (p. 29). Sérgio, o personagem, está imbuído da mesma convicção e orgulhoso de poder "por (sua) conta empenhar a luta dos merecimentos" (p. 32)

Seguiremos, a princípio, o itinerário de Sérgio nessa "luta dos merecimentos", já que, também aqui o caminho se bifurca e duas opções se apresentam: a do caminho de Sérgio e a da significação do pai no contexto da obra. A esta última voltaremos mais tarde.

Cabe neste momento uma reflexão sobre o estatuto de Sérgio como personagem, representando Raul Pompéia menino - mas visto através dos olhos de Pompéia adulto, distanciado dos acontecimentos e tendo sobre eles um olhar crítico. Lembra-nos o que diz Philippe Lejeune sobre Jean-Jacques Rousseau:

Le rapprochement se fait ici non pas entre la vie réelle des parents, et la relation réelle de Jean-Jacques et de son cousin, mais entre leurs images chez le narrateur adulte.⁵

Evidentemente a tradução dos sentimentos de Sérgio se faz através da vivência de Pompéia e o que Sérgio sentia de maneira infusa é traduzido por Pompéia com sua habitual ironia, passados os anos e reduzidas as situações a suas verdadeiras proporções.

A noção de conquista do saber tinha sido inculcada a Sérgio

por todo o contexto social - e é reiterada pelo pai, seu porta-voz, no momento em que Sérgio entra para o colégio. Não é de se admirar, pois, que Sérgio esteja imbuído dessa noção, parecendo-lhe o colégio "a legião dos amigos do estudo, mestres à frente, na investida heróica do obscurantismo" (p. 36). As palavras do pai encontram eco no discurso de Venâncio, que havia impressionado Sérgio: "O mestre, perorou Venâncio, é (...) o guia zeloso dos primeiros passos, na senda escabrosa que vai às conquistas do saber e da moralidade." (p. 37). Saber e moralidade, ideais a serem conquistados, ditos e repetidos a todo instante, como estandarte do Ateneu. Há que pensar novamente na diferença entre Pompêia e Sérgio. Aquele vê o jogo de fora. Sabe que é um jogo e não se deixa iludir. Este, entra no jogo e toma ao pé-da-letra as palavras que ouve. Entra no duplo jogo, do ideal e da retórica, empregando os mesmos chavões que ouvira: "a notícia veio achar-me em armas para a conquista audaciosa do desconhecido." (p. 32). Todo o aparato com que Aristarco envolve as festas do colégio vai funcionar para convencer o novo aluno. Sérgio está candidamente convencido e imbuído do chavão: parece-lhe ter enfim acesso a um mundo novo, ideal, onde o aparato militar, "a bela farda negra", o "belo campo de manobras" são moldura condigna para a conquista a que se propõe.

A desilusão chega rapidamente: frente ao professor que o interroga, e à classe que o observa, esvai-se a energia de Sérgio, "pela melhor das maneiras piores de liquidar-se uma energia ..." (p. 60).

Esvai-se a energia, esboroa-se a convicção de Sérgio de achar-se realmente armado para a luta:

e eu, em camisa, acabrunhado, amargando o meu desastre, enquanto o roupeiro procurava o gavetão 54, fiquei a considerar a diferença daquela situação com o ideal de cavalaria com que sonhara assombrar o Ateneu. (p. 60)

mas não se esvai a convicção de que a luta é necessária; em outras situações, Sérgio não lamenta nem desdenha o ideal que trouxera de casa, reconhece sua fraqueza atual, culpando talvez o ambiente pouco propício do Ateneu, pois além de declarar, em outra ocasião: "Ah! que se ainda me vivesse no ânimo a bravura audaz que trouxera de casa," (p. 85), começa a considerar com outros olhos os colegas:

Inutilmente buscara reconhecer no rosto dos rapazes o nobre aspecto da solenidade dos prêmios, dando-me a idéia da legião dos soldados do trabalho, que fraternizavam no empenho comum, unidos pelo coração e pela vantagem do coletivo esforço. (p. 68)

e a por em dúvida toda a estrutura do colégio:

Convencido de que a campanha do estudo e da energia moral não era precisamente uma cavalgada quotidiana, animada pelo clarim da retórica, como nas festas, e pelo verso enfático dos hinos, entristeceu-me a realidade crua. Desiludí-me dos bastidores da gloriosa parada, vendo-a pelo avesso. Nem todos os dias do militarismo enfeitavam-se com a animação dos assaltos e das voltas triunfais; desmoralizava-me o ram-ram estagnado de paz das casernas, o prosaísmo elementar da faxina. (p. 78)

A cada tentativa, novo fracasso, sempre envolto numa linguagem descritiva de combate. O passeio ao Corcovado, descrito como uma campanha bélica, "Primeiro ao Corcovado, assalto ao gigante", "Às 2 horas da noite, troaram os tambores como em quartel assaltado", "e com um alarido bárbaro de peleja, arrojamo-nos à conquista da altura", (pp. 190/1), termina num total fracasso: "a marcha de volta foi uma miséria.", "Voltávamos de um dia alegre como soldados batidos." (p. 191). A alternância de tentativas e fracassos acaba por desmoralizar completamente Sérgio, que não conseguindo se destacar, procura caminhos no labirinto onde se encontra, até abdicar totalmente de seus ideais primeiros, aceitando a proteção de um colega, depois de outro, até encontrar uma espécie de equilíbrio morno na "lógica da cobardia inconsciente e digna".⁶

Do ponto de vista psicológico, "não há dúvida de que mola capital do caráter de Sérgio é o sentimento profundo de sua falta de força para resistir."⁷ Assim se delineia o caminho de Sérgio; a linguagem de Pompéia o reflete: à "gloriosa parada", sucede "o prosaísmo elementar da faxina" e aos nobres ideais de Sérgio, os casos miúdos do dia-a-dia do colégio.

No entanto, não é o ideal que é falso, e sim a roupagem que o colégio lhe impõe. A desmistificação não se dá ao nível do termo comparativo - o exército - e sim ao nível do termo comparado - o colégio. Vestígios de que Pompéia conserva a admiração infantil pelo "ideal de cavalaria" permanecem. Não há vestígio de ironia em expressões tais como "quando invejamos (...) a bravura rubente de umas calças de grande uniforme" (p. 189), ou em "nós todos, anchos

de militarismo, despendíamos elegância prodigamente" (p. 190). A idéia militarismo ligada a bravura, a elegância, a algo de que se pode orgulhar é patente no tipo de qualificativos usados nas frases citadas.

O IDEAL DE CAVALARIA

"- ¿Cómo dices eso? - respondió Don Quijote
- ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores?
- No oigo otra cosa - respondió Sancho - sino muchos balidos de ovejas y carneros."
Cervantes

O Ateneu é organizado como um quartel. Assim, corporificando a metáfora da luta, sucedem-se os termos militares na descrição do colégio. Todo um sistema de hierarquia ali prevalece, tendo no topo o diretor. A descrição da festa da ginástica, tal como a já citada conquista do Corcovado, é feita toda ela em termos de exercício:

Depois de longa volta, a quatro de fundo, dispuseram-se em pelotões, invadiram o gramal, e, cadenciados pelo ritmo da banda dos colegas, que os esperava no meio do campo, com a certeza de amestrada disciplina, produziram as manobras perfeitas de um exército sob o comando do mais raro instrutor. (p. 40)

Também em detalhes miúdos transparece a analogia: na festa da ginástica são qualificados de "desarmados" os alunos que figurariam nos exercícios gerais; na descrição do colégio há um compartimento que "acomodava o arsenal dos aparelhos ginásticos" (p. 61); também "perçilavam-se os grandes armários de portas numeradas" (p. 100); finalmente, explicitando a intenção do diretor do colégio, Pompéia tem o seguinte comentário:

Por amor da regularidade da organização militar, repartiam-se as três centenas de alunos em grupos de trinta, sob o direto comando de um decurião ou vigilante. (p. 75)

Conservando, ainda aqui, a integridade de sua concepção do exército como uma espécie de organização ideal, Pompéia nos mostra que o Ateneu era apenas uma ilusão quixotesca, vazia, na rea-

lidade apenas as ovelhas e carneiros reais, vistos por Sancho Pança. A hierarquia é um arcabouço oco, de onde os valores verdadeiros foram retirados. O sistema de escolha é discutível, não se sabe como nem porque os vigilantes são escolhidos para o cargo - ou pior - sabe-se a razão mesquinha da escolha, muito longe do ideal de heroísmo ou valor que a deveria guiar. Mas como "o satirista exige comumente uma alta regra moral"⁸ e como Pompéia parece ter tomado o exército como padrão dessa regra, para desmistificar ainda uma vez o sistema do Ateneu, vai ele recorrer à degradação das comparações, mostrando duas realidades paralelas, realizando nesse paralelo a definição de Frye:

a sátira é ironia estruturalmente próxima ao cômico: a luta cômica de duas sociedades, uma normal e outra absurda, reflete-se em seu duplo foco de moralidade e fantasia. A ironia com pouca sátira é o resíduo não heróico da tragédia, centrado num tema de derrota perplexa. Duas coisas, pois, são essenciais à sátira: uma é a graça ou humor baseado na fantasia ou num senso de grotesco ou absurdo, a outra destina-se ao ataque.⁹

Resguardada a integridade da concepção de exército como sociedade hierarquizada coerente, cabe opor-lhe outro modelo, não heróico e absurdo. O exército vai-se tornar polícia e é em termos de "milícia caseira" que se ordenam as atividades de Ateneu. A organização vai refletir também a organização social vigente no Segundo Império. Através de Aristarco, Pompéia atinge o Imperador, em tiradas como esta:

Estes oficiais inferiores da milícia da casa faziam-se tiranetes por delegação da suprema ditadura. Armados de sabres de pau com guardas de couro, tomavam a sério a investidura do mando e eram em geral de uma ferocidade adorável. Os sabres puniam sumariamente as infrações da disciplina na forma; (p. 76)

A substituição de um modelo ao outro permanece até o final da obra. Decididamente, o Ateneu não era ambiente propício ao ideal de cavalaria de Sêrgio. A polícia, além de tirânica, era também relaxada: "O policiamento dos dormitórios competia aos diversos inspetores, convenientemente distribuídos. Na época atenuavam-se os zelos da polícia." (p. 174)

A época a que se refere Pompéia, é a véspera das férias, onde alunos e professores, bem como os inspetores, se encontram exa-

perados pela proximidade da relativa libertação.

O ar de liberdade é altamente perigoso, haja vista a revolução ocasionada no colégio após o passeio ao Jardim Botânico.

Assim se degrada o ideal da "campanha do estudo e da energia moral" que se transforma na "revolução da goiabada", onde se emp^unam todos os alunos e que servirá de desculpa a Aristarco para anistiar ao mesmo tempo os cabeças de uma "generosa sedição" como os culpados do crime de homossexualismo, para o qual, segundo apre^ugoava Aristarco, somente caberia a famosa "justiça do árbitro".

Do exército à polícia, reduz-se o ideal, segundo um esquema bastante simplificado: exército → polícia → guerra santa → se^udição → motim → representação; caminho de desilusão, a represen^utação sendo o motim reduzido a sua "expressão ordeira e papelifor^ume" (p. 208), dentro da lei vigente, esvaziada de conteúdo e servindo os propósitos de Aristarco.

O PODER CONSTITUÍDO

"DEUS - Forma sublimada do governo..."

Roland Barthes

No microcosmo que é o colégio avulta a figura do diretor, per^usonagem multifacetada, pois representa em vários níveis as diversas formas com que se pode revestir a autoridade. Aristarco é a fi^ugura mais alta - aquele que dirige os destinos de conjunto, o ár^ubitro a resolver pendengas, o juiz a distribuir justiça. Para Sér^ugio, Aristarco se torna o inimigo a ser vencido: a guerra que os liga "como as conjunções disjuntivas" substitui a conquista do sa^uber, o obscurantismo é substituído ou encarnado por Aristarco.

Como o colégio é o espelhamento da vida militar e sua organi^uzação se faz nos moldes daquela, Aristarco é naturalmente coman^udante, e sob esse aspecto é apresentado: "Aristarco rompia a marcha, valente como um mancebo, animando a desfilada como Napoleão nos Alpes" (p. 190). A distância do modelo militar para o modelo de colégio patenteia-se nessa comparação: Aristarco está para Napoleão como o Corcovado está para os Alpes - donde, guardadas as seme^ulhanças, o colégio está para o exército.

Mas dentro dessa "ascensão para baixo" que caracteriza a maneira de Pompéia mostrar a vida no Ateneu, degrada-se a compara^ução. No episódio do crime, ante a necessidade de se prender o cri^u

minoso, Aristarco, o bravo comandante, coloca -se a prudente distância do perigo, mas faz ouvir sua voz, "aguda, dando ordens como em combate" (p. 129). Mais degradada ainda a comparação no momento do pique-nique do Jardim Botânico. A "investida heróica do obscurantismo" transforma-se no festim pantagruélico onde o inimigo são os perus, os leitões e os "tímidos" frangos, a cuja volta "fecha-se o bloqueio ameaçador das dentaduras" (p. 194), almoço descrito todo ele como uma batalha, que começa a uma ordem do diretor/comandante: "um gesto do diretor ordenou o assalto" (p.195). Transforma-se em figura picaresca o mesmo diretor que, ao início do livro "irradiava de si, sobre os alunos, sobre os espectadores, o magnetismo dominador dos estandartes de batalha." (p. 43).

Aristarco vai encarnar sucessiva - ou simultaneamente - todas as instâncias da autoridade. No plano familiar, ocupa o lugar do pai, situação anunciada desde o princípio da obra, em várias circunstâncias: "o meu colégio é apenas maior que o lar doméstico" (p. 48); "O diretor recebeu-nos em sua residência, com manifestações ultra de afeto. Fez-se cativante, paternal;" (p. 46) ; "Mas para os rapazes dignos eu sou um pai!" (p. 56). Ainda aqui a ambigüidade da paródia nos leva a superpor uma figura à outra. O paraíso infantil dos primeiros anos transforma-se no inferno da desilusão, criando em Sérgio um ressentimento contra a figura paterna que ele descarrega em Aristarco. A superposição das duas imagens é também detectável sob outros aspectos: de um lado, o pai realmente intervém na obra. Quando o faz, é através de um discurso carregado dos chavões da época (cf. o início do livro e a carta que Sérgio dele recebe), ou para exercer um poder que lhe é conferido por seu "status" sócio-econômico: a revogação do sistema disciplinar do Ateneu - discurso e poder próprios de Aristarco.

A vida familiar, apagada e distante, é substituída pela vida no colégio, próxima e ameaçadora, com sua carga de desenganos. A autoridade paterna, encarnada por Aristarco é desmistificada por Sérgio e Aristarco/pai revela-se, como Aristarco/comandante, apenas um arcabouço, peça de um jogo bastante complicado, sem nenhum estofamento que lhe dê substância.

No plano social, remete-nos Pompéia a uma nova instância de poder, a figura do Imperador, o "pai da pátria", como no plano religioso vai-nos remeter a Deus, noções intimamente ligadas uma à outra - o Imperador, por direito divino; Deus, o Pai-Eterno, autoridade suprema de toda a série hierarquizante, o Todo Poderoso.

Através da figura do diretor, Pompéia destrói todo o sistema, destruição simbolizada pelo incêndio do Ateneu, sobre cujos escombros Aristarco, diretor sem liceu, comandante sem tropa, pai sem filhos, imperador sem império, torna-se a estátua do "deus cai pora", contra quem, sem piedade, Pompéia volta a própria retórica:

era como se Júpiter mandasse Mercúrio catar à terra os raios já disparados e os unisse ao stock inavaliável dos arsenais do Etna, para soltar tudo de uma só vez, de uma só cólera, num só trovão, aniquilando a natureza sob a bombarda onipotente. (p. 106)

CAMINHO DO QUE HOUVE E DO QUE NÃO HOUVE

"Mire veja: naqueles dias, na ocasião, de vem ter acontecido coisas meio importantes, que eu não notava, não surpreendi em mim. Mesmo hoje não atino com o que foram."

Guimarães Rosa

O jogo de espelhos que constitui o Ateneu, um personagem refletindo o outro, uma instituição refletindo a outra, traduz-se finalmente num jogo de poder. Sérgio ataca Aristarco, que representa todas as instâncias do poder contra as quais luta o verdadeiro Pompéia. Ainda aqui se pode estabelecer o paralelismo entre os dois personagens. Sérgio seria a potencialidade de uma autoridade ideal, como se pode notar na passagem em que fala de seus brincedos:

os meus queridos pelotões de chumbo! espécie de museu militar de todas as fardas, de todas as bandeiras, escolhida amostra da força dos estados, em proporções de miocrocópio, que eu fazia formar a combate como uma ameaça tenebrosa ao equilíbrio do mundo; que eu fazia guerrear em desordenado aperto, - massa tempestuosa das antipatias geográficas, encontro definitivo e ebulição dos seculares ódios de fronteira e de raça; que eu pacificava por fim, com uma facilidade de Providência Divina, intervindo sabiamente, resolvendo as pendências pela concórdia promiscua das caixas de pau. (p. 32)

Força aqui se faz lembrar que a mesma reivindicação é feita por Aristarco:

com o pince-nez grosso de tartaruga à ponta do nariz, do minava o tropel dos mundos.

"Vêem, dizia, explicando a natureza, vêem a minha mão aqui?"

Mostrava a mão direita, ao realejo, bela manopla felpuda de fazer inveja a Esaú:

"É a mão da Providência!" (p. 91)

Também convém lembrar a expressão de Sérgio, ao referir-se a suas relações como o diretor: "A guerra latente que já me ligava ao diretor, como as conjunções disjuntivas," (p. 201), indica uma superposição de papéis. As conjunções disjuntivas, ou alternativas "ligam palavras ou orações que se alternam, exprimindo uma escolha, ou fatos que se realizam separadamente".¹⁰ A comparação escolhida por Pompéia reafirma a idéia de superposição: ou Sérgio, ou Aristarco, seja Sérgio, seja Aristarco, o papel representado é o mesmo. O desprezo de Sérgio por Aristarco se deve a ser este um mau ator, que não é digno do papel que representa. O declínio dos ideais de Sérgio, confrontado com a dura realidade de também não ser digno deles, leva à queda da instituição - a paródia atinge a tragédia, pois

a tragédia, no sentido fundamental ou imitativo elevada, a ficção sobre a queda de um chefe (tem de cair por que é o único meio pelo qual um chefe pode ser afastado de sua sociedade), mistura o heróico ao irônico.¹¹

Essa mistura de heróico e irônico está na essência da desmistificação progressiva de todos os valores, de seu empobrecimento e esvaziamento, representados pela imagem final do Ateneu,

As paredes mestras sustentavam-se firmes, varadas de já nelas, como arrombamentos iguais, negrejantes como da ação contínua de muitas idades de ruína. Sobre as paredes internas que restavam, equilibravam-se pontas de vigamento, revestidos de um bolor claro de cinza, tições enormes, apagados. (p. 270/1)

símbolos dos anseios de Pompéia em relação aos valores do Império: ruínas vazias, cujo conteúdo deveria ser queimado e atirado ao chão, para que, limpo o terreno, outra construção pudesse ser edificada.

Ao mesmo tempo, as considerações finais de Pompéia,

Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades, verdadei

ramente? 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).

nos fazem pensar na definição de Northrop Frye, que diz que o elegíaco "é frequentemente acompanhado por um senso difuso, resignado, melancólico, da passagem do tempo, da velha ordem mudando e cedendo a uma nova..."¹²

Da paródia à tragédia, e desta à elegia, outro caminho des-norteante na obra de Pompéia. Como "enfiar a idéia, achar o rumozinho forte das coisas, caminho do que houve e do que não houve?" - "Às vezes não é fácil. Fê que não é."

NOTAS

1. Todas as referências ao *Ateneu* foram feitas segundo a edição organizada por Afrânio Coutinho: *POMPEIA*, Raul. *Obras Completas*. Vol. II. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
2. MARCEL, Gabriel. *Le Mystère de l'être*. Vol. 1, Paris, Aubier-Montaigne, 1963. p. 29.
3. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1978. p. 229.
4. BONHOTE, Nicolas. Resumos de uma análise sociológica da obra de Marivaux. In: *Sociologia da literatura*. Trad. de José de Aguiar, Lisboa, Ed. Stampa, 1972. p. 39.
5. LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975. p. 119.
6. ARARIPE Jr. *Obra crítica*. Vol. II. MEC, 1960. p. 151.
7. *idem*, *ibidem*, p. 151.

8. FRYE, Northrop. op. cit., p. 221.
9. idem, ibidem., p. 220.
10. GAMA CURY, Adriano. *Gramática fundamental da língua portuguesa*. São Paulo, Ed. Lisa, 1972. p. 177.
11. FRYE, Northrop. op. cit., p. 43.
12. idem, ibidem., p. 43.
13. As seguintes obras que não constam das notas foram consultadas para apoio a este trabalho:
 - a. ALMEIDA, Ana Maria de. *Contradição e conciliação na obra de Joaquim Manoel de Macedo*. Dissertação de Mestrado em Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1979.
 - b. CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Martins Ed., 1979.
 - c. CARVALHO, Amorim de. *Apostilas de retórica e poética*. Rio de Janeiro, 1979.
 - d. LUSITANO, Cândido. *Máximas sobre a arte oratória*. Lisboa, Of. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1975.
 - e. OLIVEIRA BRANDÃO, Roberto de. *Estudos sobre os manuais de retórica e poética brasileiros do séc. XIX*. Tese de Doutorado em Letras, USP, São Paulo, 1972.
 - f. RODRIGUES MONEGAL, Emir et alii. *Sobre a paródia*. In: *Tempo brasileiro*. nº 62, julho/setembro, Rio de Janeiro, 1980.