

O ATENEU — O SER E A IMAGEM DO SER

Antonio de Barros

Enquanto não vier a público a Obra Completa de Raul Pompéia — que vem sendo cuidadosamente preparada por Afrânio Coutinho, a **pièce de résistance** da crítica nacional continuará sendo **O Ateneu**, porque como judiciosamente declara o eminente crítico: “o restante ou foi mal editado, ou ficou esquecido nos periódicos”¹.

Tal diagnóstico vem sendo apontado pelos leitores mais atentos, entre eles Eugênio Gomes — a quem devemos finíssimas e premonitórias observações sobre Pompéia².

Todavia, temos fortes razões para acreditar que nem mesmo as edições mais confiáveis de **O Ateneu** escapam ao crivo da moderna técnica de editoração³.

Afrontado por semelhantes óbices, o analista que se pretenda — permita-nos a redundância — consciente e rigoroso, sentir-se-á presa da insegurança, e, por conseguinte, impossibilitado de ratificar certas hipóteses e de desenvolver, na sua plenitude, algumas linhas de pesquisa⁴.

Advertidos por tais dificuldades, traçamo-nos uma conduta marcada pela abstinência conclusiva, mas ostensivamente provocadora e arrogantemente (quem sabe?) inseminadora.

Não bastassem tais impedimentos, poderíamos ainda vislumbrar, na complexidade mesma deste romance e de sua época, outros motivos, embora de menor monta, mas que, ao nosso ver, têm concorrido para desencorajar ou transviar o exercício da atividade crítica.

Impossível negar-se que, aparecendo em 1888, **O Ateneu** situa-se numa atmosfera de alta ebulição política e literária. Nesta última passavam a coexistir várias correntes: sobrevivências românticas, realismo, naturalismo, parnasianismo, simbolismo, impressionismo (?) — umas plenamente realizadas, outras coalescendo.

Esses dados, ainda que sumários, talvez respondam parcialmente à perplexidade de um crítico, quando se surpreendia com a pobreza bibliográfica sobre Pompéia⁵.

Todavia, apesar desses percalços, estamos longe de não reconhecer que, desde Capistrano de Abreu até Sylviano Santiago, já é ponderável a soma de juízos críticos em torno do romancista fluminense, variando, como sempre, a qualidade dos mesmos.

Da massa crítica existente sobre o nosso autor, interessa-nos destacar os trabalhos de Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Rodrigo Otávio, Eloy Pontes, Mário de Andrade, Eugênio Gomes, Maria Luiza Ramos e Arthur de Almeida Torres, apenas porque, direta ou indiretamente, afloraram tópicos pertinentes à nossa linha de pesquisa.

Com vistas a estabelecer a linha dominante deste trabalho, convém explicitado que, presentemente, foge à nossa preocupação um balanço crítico individual dessas contribuições, esclarecendo-se que por tópicos aflorados entendemos as perquirições sobre a relação homem/obra, ou melhor, aquelas interpretações que procuraram evidenciar a relação inconsciente/criação, através de um discurso que se acreditava alicerçado na psicanálise, bem como as inúmeras anotações de caráter estilístico.

Em verdade, essas duas linhas de força têm-se constituído nas coordenadas da quase totalidade dos estudos sobre o autor de **As Jóias da Coroa**, diferencando-se apenas no seu modo de apresentação, uma vez que ora aparecem conjugadamente, ora isoladamente.

Esses dois poderosos aríetes com que, em vão, tem-se tentado arrombar as portas de **O Ateneu**, revelaram-se até aqui insuficientes, não em decorrência da sua impropriedade, mas devido ao **modus**

operandi: os bravos conquistadores têm sido canhestros.

De respeito às abordagens estilísticas, diríamos que se têm revelado carentes de sólida fundamentação teórica, indefinidas nos seus propósitos, apresentando-se, quase sempre, aturdidadas diante de uma congêrie de fatos, dando-se ao luxo de bancar o Cresco que paradoxalmente “morresse à língua de excesso”.

Ao observador atento, o maior erro dessa linha de trabalho consiste no uso atomístico que se tem feito dos dados estilísticos, pacientemente levantados.

Esse delicado e poderoso instrumento de trabalho, conquanto tenha arregimentado contra si uma hoste respeitável de opositores⁶, afigura-se-nos uma chave mestra que, convenientemente manipulada, pode abrir as portas da clausura literária.

No tocante a essa linha de trabalho, dever-se-ia sempre estar atento às reflexões de Le Guern e Todorov. O primeiro assim se manifestou quanto à estilística da metáfora e da metonímia:

“Dresser le catalogue des métaphores appartenant à chaque thème ne suffit pas, il faut encore examiner comment les diverses significations des métaphores empruntées au même thème s’articulent. C’est là un moyen efficace de pénétrer certains aspects de la pensée d’un écrivain que les procédés habituels de la critique ont plus de mal à atteindre”⁷. “L’étude stylistique ne devra donc pas traiter globalement la masse des métonymies, comme si tout ces faits qui relevent du même mécanisme sémantique contribuaient à produire sur le lecteur ou l’auditeur un effet unique. Elle ne devra pas non plus renoncer à retrouver dans l’éparpillement des faits isolés les lignes de convergence qui les ordonnent en réseaux dont l’effet stylistique est incontestablement plus important que ne serait la somme des effets attribuables à chaque métonymie considérée séparément”⁸. (Michel le Guern). Todorov, pensando em termos mais abrangentes, advertiu:

“Pour naviguer plus librement dans la richesse potentielle des faits stylistiques, lorsqu’on étudie un texte particulier, on aura recours à des critères de discrimination: quantitatifs, comme on le pratique déjà depuis quelques temps, mais aussi qualitatifs. On pourrait poser comme principe que la description structurale d’un texte particulier n’aura pas à retenir une propriété stylistique, si elle ne peut pas montrer que cette même propriété se trouve en relation avec d’autres, à d’autres niveaux, ou, si l’on veut, que cette propriété est significative. Cette relation, précisons-le, sera d’ordre “spatial” (similarité, opposition, gradation) ou logique (implication, conjonction, disjonction, etc.). Ainsi les aspects stylistique et thematiques d’un texte peuvent-ils se

confirmer mutuellement, chacun d'entre eux étant à la fois le "signifiant" et le "signifié" de l'autre; c'est ici que trouve sa place légitime la recherche de la cohérence"⁹.

No tocante ao uso da psicologia e da psicanálise, o rendimento também tem sido pouco compensador.

As investigações que se orientaram por esses caminhos timbram em fazer o condenável jogo mecanicista, como se houvesse uma relação linear de causa e efeito no binômio autor/obra, fazendo-se vista grossa para as mediatizações que intervêm no processo. Partindo, invariavelmente, do exame da família de Pompéia, delineiam-se os caracteres dos genitores, descrevem-se um pai rigoroso e uma mãe nervosa. Amparados por enganosas evidências, a conclusão se impõe dentro do conhecido aforisma popular: tal pai, tal filho.

Os espíritos que se julgam mais sintonizados com as conquistas da psicologia da profundidade, também não escaparam ao mau vezo reducionista, vagando dentro no círculo de ferro das sedições construções especulares: a obra reflete a vida, a vida reflete a obra.

A resposta para tal comportamento deflui do conhecimento aligeirado da obra de Freud, particularmente das suas reflexões sobre a natureza da obra de arte e, por mais estranho que pareça, do desconhecimento da estrutura altamente complexa das criações artísticas.

Todavia, queremos deixar claro que ainda que possamos ser inquinados de injustos, estamos convencidos de que não devemos marginalizar os estudos já realizados, porque seria pretencioso fazer tábula rasa de esforços que, pelo menos, tiveram mérito de levantar problemas e coletar pacientemente um precioso material.

De pronto, mister se faz que estabeleçamos duas proposições iniciais.

A primeira parte do convencimento de que é possível abordar **O Ateneu** através da psicanálise, se devidamente aplicada, isto é, se respeitados os postulados desse método e a natureza da obra de arte. A segunda, um simples corolário da primeira, fundamenta-se no auto-reconhecimento das limitações do método, quando aplicado à interpretação da obra de arte.

A leitura da obra de Freud autoriza concluir que ele extrapolou as suas diretrizes primitivas, desenvolvendo, ao longo da vida, um ambicioso projeto antropológico.

Embora tal conclusão se imponha, não se segue, conseqüentemente, que ignorasse as limitações do método, como facilmente se com-

prova através de seus textos, e que não se tivesse declarado impotente para desvendar os fenômenos da criação artística.

Como não se pode tirar sangue de pedra, também não podemos exigir da crítica literária de orientação psicanalítica o que ela não nos pode dar, pois facilmente se entenderá que a psicanálise é antes de tudo uma hermenêutica, que exige a relação dual de paciente e analista. No caso de abordagem da obra literária pelo método freudiano, passamos a indagar a pessoa interposta — a obra, e mesmo que ela seja estruturada a partir de um discurso manifesto e outro latente, haverá que mudar a estratégia.

Não cabe no âmbito deste trabalho questionar sobre os conceitos de desejo, cena familiar, complexo de Édipo, transferência e similares. O que não podemos perder de vista é a sensibilidade revelada pelo autor de *A interpretação dos sonhos*, a originalidade de seu método e a inesgotável pujança que a sua doutrina tem proporcionado no decorrer deste século.

Por mais reparos que se possam fazer às interpretações de inspiração freudiana, mesmo quando elas se corporificam através da lucidez de um Paul Ricoeur¹⁰, o que surpreende ao fim e ao cabo, é a rendição às geniais descobertas do sábio vienense. O que não se admite é a presunção daqueles que tendo assimilado mal os seus princípios se arroguem o direito de transformá-lo em um *fac-totum*, usando-o através do espelhismo redutor, que se compraz no improfícuo vai-e-vem entre a biografia e a obra.

A trajetória da psicanálise na Europa conheceu muitos avatares.

Para situar o nosso ponto de vista, vale lembrar que, nos seus primórdios, mereceu maior acolhida na Inglaterra e na Alemanha, alcançando um desenvolvimento superior ao observado na França.

Parece que os franceses relutaram em aceitá-lo. Um sinal dessa recusa é o aparecimento tardio das traduções francesas da obra de Freud. Todavia, nos últimos quarenta anos, é considerável a contribuição francesa, bastando lembrar os trabalhos revolucionários de Lacan. Mas é no campo estrito da psicanálise aplicada, que o nome de Charles Mauron assume um destaque especial.

Dotado de uma excelente formação humanística, Mauron aliou o conhecimento da psicologia e da psicanálise ao seu aprendizado das ciências experimentais, resultando daí, graças à sua sensibilidade privilegiada, a criação de um método por ele chamado de psicocrítico, que foi aplicado com êxito em Mallarmé, Baudelaire e outros.

Mal ou quase nada conhecida entre nós, a psicocrítica vem alcançando aceitação, inclusive nos Estados Unidos, e sem temor de exagero diríamos que, segundo a nossa concepção da psicanálise aplicada — é o cânon a ser seguido.

Resumidamente, a psicocrítica consiste na detecção “das redes de associações obsessivas”, o que se obtém procedendo-se à superposição de vários textos de um autor. Em seguida, procura-se verificar como essas redes “se repetem ou se modificam”. Com esta operação teremos o aparecimento “das figuras e situações dramáticas”. A operação final consiste na descoberta do mito pessoal do autor, e as suas variações resultam da personalidade inconsciente e de sua evolução. A biografia do autor só é usada como último recurso para corroborar os resultados encontrados através do método¹¹.

Dessa forma, não se poderá negar à psicocrítica o seu caráter de interpretação literária, porque parte da investigação dos textos. Não está preocupada com o homem. É na obra que está centrado seu objetivo, isto é, no conhecimento da obra.

Mauron sempre teve o cuidado de reiterar que sabia das limitações de seu enfoque, reconhecendo-se parcial, mas, ainda assim, altamente produtivo, pois ajudava a revelar alguns aspectos da obra.

Se aos olhos de muitos a psicocrítica não passa de um método imperfeito e sujeito às conhecidas restrições que são imputadas à psicanálise aplicada na interpretação da obra de arte, caberia perguntar se toda investigação humana que se propõe a construção do sentido, não estaria sujeita às mesmas armadilhas que nos impõe “o círculo hermenêutico”.

Se a questão a ser colocada é a de maior ou menor grau de avanço em direção à verdade, estamos convencidos de que a psicocrítica não se situa mal nesta tentativa.

O método psicocrítico aplicado à análise da obra literária só pode aspirar ao absolutismo nas mãos dos mal informados.

Sabemos quão penoso e realmente difícil é a sua aplicação adequada. Portanto, as observações de Yvon Belaval cabem ser lembradas:

“En conséquence, une critique littéraire qui voudrait faire un usage légitime de la psychanalyse se devrait de renoncer aux trop grandes facilités de la méthode biographique pour s'en tenir au texte... S'en tenir au seul texte — du point de vue analytique — impose de ne plus quitter le langage, d'en interroger les figures, d'en déchiffrer les symboles. La vérité de la critique ne se définit plus par l'accord

de l'imaginaire avec une réalité extérieure — les faits d'une biographie — mais par l'accord de l'imaginaire avec lui-même"¹².

Os críticos que elegeram **O Ateneu** como centro de suas preocupações, ao enveredarem pela aplicação do método psicanalítico, fizeram-no, invariavelmente, à base do já profligado recurso de comparar os dados biográficos do autor com o seu romance, inexcusavelmente autobiográfico. O próprio subtítulo da obra, **Crônicas de Saudades**, conspirava nesse sentido.

Esses dados foram rastreados dos trabalhos de Capistrano de Abreu¹³, Rodrigo Otávio¹⁴ e Eloy Pontes¹⁵. Os dois primeiros gozaram a fortuna de conhecerem Pompéia, tendo deixado depoimentos da maior importância. O último publicou uma biografia cheia de lacunas, distorcida nos seus julgamentos, ambivalente nas suas conclusões. Poderia ter sido o grande biógrafo de Pompéia, se para tanto tivesse fôlego, sensibilidade literária e conhecimento dos princípios que regem o gênero.

Escorados nesses trabalhos, os que vieram depois quase nada acrescentaram à biografia do romancista. Comodamente, procederam à organização do inventário dos fatos que interessavam na construção do sistema, dispondo-os numa cadeia genética, que passou a assumir, mais ou menos, o seguinte roteiro: 1º — o pai era um juiz de costumes rígidos; 2º — a mãe, uma senhora nervosa; 3º — a família sempre manteve hábitos conventuais; 4º — aos dez anos Raul é internado no Colégio Abílio, onde passa a perigosa crise da adolescência; 5º — inúmeras passagens de sua vida ilustram o seu temperamento sujeito à exaltação e à depressão; 6º — não se sabe da presença de uma mulher em sua vida; 7º — aos trinta e dois anos suicida-se, disparando uma arma contra o coração.

Esses e outros tantos fatos de maior ou menor importância, pois seria fastidioso enumerar outros — conduziram a uma lógica ostensiva que passava a concluir que o romancista era um ciclotímico, um psicótico maníaco depressivo, praticamente do onanismo, com fortes traços homossexuais e portador de uma constituição edipiana.

Diante de tais conclusões, estava facilitado o caminho: bastava cortejar esses achados com certas passagens do romance, realizando-se a operação final de ajustamento da engrenagem.

Alguém, acaso, ainda teria dúvidas?! Mas como?! Se estava tudo lá...

Não discordamos totalmente das conclusões; o que não aceita-

mos são as operações usadas na demonstração.

Circunscrito às dimensões deste trabalho, cremos, mesmo assim, que foram explicadas as razões da inconfiabilidade desse procedimento.

Cabe-nos, agora propor uma abordagem que, embora de inspiração psicanalítica, julgamos não violentar a natureza da obra como construção do imaginário.

Nos doze capítulos que compõem **O Ateneu**, três há em que a personagem central, Sérgio, entra em contato direto com Ema, a esposa de Aristarco, diretor do internato. Esses capítulos são o primeiro, o nono e o décimo segundo. Nos demais não há contactos diretos, havendo outros em que Ema sequer é mencionada, exceção feita para o décimo capítulo, quando Sérgio tem um sonho, cujos protagonistas são ele e Ema.

A primeira publicação do romance em livro incluía um índice de capítulos, onde se vê que o primeiro chamava-se **Impressão**, o nono, **His amor unus**, o décimo **Impaciência** e o décimo segundo **Sonho**. Nas edições posteriores foram supressos os títulos, obedecendo-se, ao que tudo indica, a vontade do autor.

A leitura das cenas descritas nos capítulos I, IX e XII, onde são reportados os encontros reais de Sérgio e Ema, configuram uma linha ascensional no relacionamento das personagens, não só do ponto de vista quantitativo como qualitativo, assumindo características de um ritual amoroso, podendo ser lidas como namoro, noivado e casamento, só que, como veremos, o terceiro ato não se consuma plenamente devido às astúcias da censura.

O primeiro encontro entre Sérgio e Ema dá-se num recinto indefinido da residência do diretor do internato, estando presentes o pai de Sérgio e o marido de Ema.

O segundo realiza-se devido a um convite que Sérgio recebe para jantar na residência do diretor. Chama a atenção o fato de Sérgio ter declarado, pouco antes de descrever a cena do jantar, que era atraído por "certo número de curiosidades, por exemplo: ver como comia a Melica, uma cousa de subido interesse"¹⁶, para logo acrescentar, "não reparei sequer se estava presente a filha do diretor"¹⁷. Os outros convivas presentes são Aristarco e o Professor Crisóstomo, mas é como se ali não estivessem, particularmente o diretor: "Empossado em seu grande orgulho que mesmo em casa fazia valer, Aristarco presidia: tão alto, porém, e tão longe, que dir-se-ia um ausente"¹⁸.

O último encontro é o mais longo, passa-se todo ele na enfermaria do Colégio “um simples lance da casa”¹⁹, onde o Sérgio estava recolhido, acometido que fora de sarampo. Pela primeira vez ele e Ema estão completamente sós. Todavia, a presença do pai de Sérgio se faz sentir através de uma carta, que remetida de Paris, é lida por Ema. Esse e o último encontro entre eles. Bruscamente o Colégio é incendiado; Ema desaparece misteriosamente; Aristarco, *in fine*, é mostrado com toda a força dos recursos de Pompéia como um homem arruinado, em meio aos escombros.

Ao ver Ema pela primeira vez, Sérgio é atingido por **un coup de foudre**: “Esta aparição maravilhou-me”²⁰. E o convite para o jantar, marca da elevação do status, redobra o maravilhamento inicial “uma atenção absorveu-me exclusiva e única”²¹. Mas é, finalmente, durante os dias passados na enfermaria que Sérgio tem a mulher desejada apenas para si, porque “Aristarco surgia às vezes solenemente, sem demoras”²². Toda essa parte é continuada através de um discurso ambíguo, finamente entretecido pelos sentimentos contraditórios do jovem Sérgio: “(Ema) Pousava os cotovelos à beira do colchão, o olhar nos meus olhos — aquele olhar inolvidável, negro, profundo como um abismo, bordando pelas seduções todas da vertigem”²³. “Eu me sentia pequeno deliciosamente naquele círculo de aconchego como em um ninho”²⁴. “Ema afetava não ter para mim avarezas de colchete”²⁵. “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”²⁶.

Nas cenas referidas, o narrador (Sérgio), embora revelando-se fortemente atraído por Ema, inequivocamente vista pelos olhos do desejo, manifesta sempre pela descrição e pelo comentário, quer física, quer abstratamente, a mãe que nela transparece.

Por estrita necessidade de trabalhar o texto, transcrevemos a cena do primeiro encontro de Sérgio/Ema.

“— Peço licença para defender os meninos bonitos...
objetou alguém entrando.

Surpreendendo-nos com esta frase, untuosamente escoada por um sorriso, entrou a senhora do diretor, D. Ema. Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac, formas alongadas por graciosa magreza, erigindo porém o tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade; olhos negros, pupilas retintas de uma cor só, que pareciam encher o talho folgado das pálpebras; de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido. Adiantava-se por movimentos oscilados, cadência de minueto harmonioso e mole que o corpo alternava. Vestia

cetim preto justo sobre as formas, reluzente como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne. Esta aparição maravilhou-me”²⁷.

Antes de descermos à análise desse texto, tão significativo quanto os outros, convém explicar as razões que determinaram a “colagem” dos textos anteriores.

Em todas as cenas o pai de Sérgio se faz presente. No capítulo IX, a sua manifestação se dá exclusivamente através de Aristarco. Mas é no capítulo XII que a censura insidiosamente reduplica a sua presença pela carta e pela advertência: “Aristarco surgia às vezes...”²⁸, o que vale dizer que a privacidade de Sérgio/Ema é tornada intraquã. Não bastasse isso, vemos que a censura previamente achara um modo de interditar o incesto, atingindo a higidez do protagonista: ele está enfermo — punido e fisicamente incapaz. Vemos também que Sérgio jamais saiu de casa para encontrar-se com Ema, já que os seus contactos sempre foram na residência de Aristarco, o que está claramente explicitado nas duas primeiras cenas e dissimulado na última: “A enfermaria era um simples lance da casa...”²⁹.

Não será também precipitado ler na ambivalência do discurso de Sérgio o desejo de retornar ao útero materno.

Mas, voltemos ao primeiro encontro Sérgio/Ema. Que razões teria Sérgio para retoricamente descrever a tonalidade da pele de Ema, fazendo alusão **pari passu** ao fruto proibido? Tomemos a passagem e examinemo-la mais de perto “de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse **rigorosamente o fruto proibido**”³⁰.

Apesar da transbordante sensualidade com que Sérgio retrata Ema, a censura prontamente intervém para adverti-lo que está diante do proibido.

Por que Ema deve ser interdita ao desejo?

Cremos que Pompéia inconscientemente nos oferta um motivo.

Depois de conhecidos os estudos de Saussure³¹ e de Jakobson³² sobre as formas anagramáticas, meridianamente se impõe a leitura do nome de Ema como “a imagem especular encarnada” da mãe.

Desvendemos “o claro enigma” da seguinte forma:

EMA: MEA: MAE: AME.

Verifique-se que essas são possibilidades de leitura anagramática do nome EMA. Portanto, como não ver nesse nome de mulher a manifestação do inconsciente de Pompéia, que burlando a censura achou o processo para se presentificar? Como não surpreender nesse processo a dissimulação do desejo, ainda mais quando é possível flagrar um relacionamento semântico, se MEA é a forma feminina do possessivo latino?

Em adição à nossa linha de análise, vejamos, brevemente, o sentido de um símbolo que, a todo instante, avassala as páginas do romance. Embora saibamos que a sobredeterminação exerce os seus direitos, podemos propor dentro da nossa leitura sistêmica, a decifração da obsessiva cor rosa que invade tantas e tantas páginas de *O Ateneu* — inclusive as cenas aqui destacadas — como a instauração plena do nome real da mãe de Raul Pompéia, que se chamava ROSA.

Leiamos, novamente a cena: "...de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido"³³.

Em verdade, Rodrigo Otávio notou a predileção do romancista por esse nome de mulher, sempre presente em sua obra, através de muitas me.amorfoses³⁴.

O depoimento desse companheiro de Pompéia, embora substancial é, por vezes, contraditório. Senão vejamos:

"... e ninguém soube jamais de algum amor que lhe aflorasse o coração, de qualquer aventura de mulher, por mais leve e passageira que fosse". "O certo, porém, foi que eu, assíduo companheiro de sua vida acadêmica em São Paulo e em Recife, e depois no Rio, na maior intimidade, mesmo de companheiro de casa, nesse terreno nada poderia dizer; nada ouvi, nada vi. Sei apenas que na sua mocidade houve uma namorada que se chamava Rosa, o nome também de sua Mãe, e, de que há um reflexo nas páginas do Ateneu, na figura de Rosália, que por ali perpassa numa rápida visão"³⁵.

"Com tais elementos se evidencia que esse nome lhe vinha à memória nas horas de poesia e de saudade; quem era? que houve? Não sei, ninguém sabe"³⁶.

A contradição é evidente.

É no capítulo IV, em meio à crise moral e religiosa do menino Sérgio, que Rosália faz a sua aparição:

“Santa Rosália era a minha devoção.

Por que Santa Rosália? Não havia motivo: era uma pequena imagem em cartão, gravura de aço e aguada de fino colorido, lembrança que me dera uma prima, então morta, e eu guardava em memória amável.

Era boa a priminha. Mais velha do que eu três anos, carinhosa, maternal comigo. Brincava pouco, velava pelos irmãos, pela ordem da casa, como uma senhora. Tinha os olhos grandes, grandes, que pareciam crescer ainda quando fitavam, negros, animados de um movimento suave de nuvem sobre céu macio; o semblante claro, branco, puro, de mármorea pureza, coando uma transparência de sangue a cada face”³⁷.

“A minha contrição, o meu canto pertenciam a Santa Rosália, ao querido cartão singelo que eu trazia dentro da blusa de brim, que comprimia ao peito com a mão, exacerbando o êxtase da fé pelo magnetismo do santo contacto”³⁸.

Haveremos de concordar que há um exagero nesses cuidados maternos, de uma priminha três anos mais velha. (Lembrem-se que Sérgio ingressa no internato aos dez anos).

Não seria mais uma vez a irrupção do interdito a transformar ROSA/LIA, objeto do desejo, inatingível, sacralizando-o? Conjeturemos: não seria o retrato de D. Rosa Teixeira Pompéia que o romancista “comprimia ao peito?”

Se a forma anagramática do nome materno está translúcida em Ema, o nome paterno não estaria também em Aristarco?

O pai do romancista chamava-se Antônio D’Ávila Pompéia e tem sido descrito, invariavelmente, como austero, rigoroso, casmurro. A simbologia dos antroponímicos tem sido fartamente estudada na literatura. Deixaria de significar em uma obra como *O Ateneu*?

Não contestamos que o nome de Aristarco possa revestir-se de outros significados, porque a articulação do sentido na obra de arte não admite a consagração do *ne varietur*. O Aristarco mais ilustre e mais conhecido é o de Samotrácia, célebre pelos comentários sobre a poesia de Homero, Píndaro e outros, passando à tradição literária como exemplo de crítico rigoroso, aliás, de juiz rigoroso. Mas deixemos esse caminho e tentemos o exame do nome de Aristarco. Estabelecamos a seguinte possibilidade de leitura:

A / ris / Tar / cO
An / To / ni / O

Observemos a correspondência de fonemas, particularmente A, T e O, dispostos similarmente, homogeneizando gráfica e simbolicamente o Ser e a imagem do Ser.

Deixando de lado outras considerações que poderiam ser feitas a propósito desse cotejo, e sem o **quod erat demonstrandum**, fechemos o círculo, lembrando que o rigoroso e austero Dr. Antônio D'Ávila Pompéia exercia a magistratura.

Se admitimos que a censura tem mil faces, por outro lado aceitamos que o inconsciente tem mil e um ardis...

1 Coutinho, Afrânio. *Obra completa de Raul Pompéia. B. Ariel*, Rio de Janeiro, 1 (3): 9-10, 1973.

2 Gomes, Eugênio. *Prata da casa; ensaios de literatura brasileira*. Rio de Janeiro, A Noite, s.d. (Eugênio Gomes é para nós o mais feliz analista de Pompéia. Os seus artigos são prenhes de finas e sugestivas observações. Cf. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro, INL, 1959).

3 A edição de Therezinha Bartholo é, de longe, a melhor. Todavia, não achamos justificativa para que a autora tivesse subtraído algumas ilustrações, porquanto, ao que tudo indica, os desenhos da edição definitiva seriam quarenta e três e não trinta e oito. A propósito vale lembrar a advertência de Decio Pignatari: "É lamentável a sem-cerimônia com que se edita este livro mutilado das ilustrações do autor, que fazem parte integrante da obra"... (Cf. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 87).

4 Enquanto não forem publicadas as obras de Pompéia, inclusive todas as variantes deixadas pelo romancista dificilmente serão feitas abordagens psicocríticas e estilísticas rigorosas.

5 Carpeaux, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1964. p. 204.

6 Refiro-me aos ataques que vêm sendo desfechados contra a estilística, chegando-se ao extremo de negar-se a existência dessa categoria literária (Cf. Gray, Benninson. *Style; the problem and its solution*. The Hague, Mouton, 1969).

7 Le Guern, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, 1973. p. 96.

8 *Ibid.*, p. 104-5.

9 Todorov, Tzvetan. *Les études du style. Poétique*, Paris, 2: 244-7, 1970.

10 Ricoeur, Paul. *Da interpretação; ensaio sobre Freud*. Hilton Japiassu, trad. Rio de Janeiro, Imago, 1977.

11 Mauron, Charles. *Des métaphores obsédants au Mythe personnel; introduction à la psychocritique*. Paris, J. Corti, 1962.

12 Belaval, Yvon. Préface. In: Clancier, Anne. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse, Privat, 1973. p. 19.

13 Abreu, J. Capistrano de. *Ensaio e estudos*. Rio de Janeiro, Briguiet, 1931 (Crítica e história, série 1).

14 Octávio, Rodrigo. *Minhas memórias, dos outros*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1934 (Série 1).

15 Pontes, Eloy. *A vida inquieta de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1935.

16 Pompéia, Raul. *O Ateneu*. Apuração do texto em confronto com o original e introdução por Therezinha Bartholo. Ilustrações do autor. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976. p. 162.

17 Ibid., p. 162.

18 Ibid., p. 164.

19 Ibid., p. 202.

20 Ibid., p. 32.

21 Ibid., p. 162.

22 Ibid., p. 202.

23 Ibid., p. 201.

24 Ibid.

25 Ibid., p. 204.

26 Ibid., p. 205.

27 Ibid., p. 32.

28 Ibid., p. 202.

29 Ibid.

30 Ibid., p. 32.

31 Starobinski, Jean. *As palavras sob as palavras; os anagramas de Ferdinand de Saussure*. Trad. de Carlos Vogt. São Paulo, Perspectiva, 1971.

32 Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Traduit de l'anglais et préface par Nicolas Ruwet. Paris, Minuit, 1963.

33 Pompéia, op. cit., p. 32.

34 Octávio, op. cit., p. 265.

35 Ibid., p. 264-5.

36 Ibid., p. 265.

37 Pompéia, op. cit., p. 71.

38 Ibid., p. 73.

RESUMO

Partindo do exame das linhas dominantes na interpretação de **O Ateneu**, a psicológica/psicanalítica e a estilística, o autor realiza a crítica desses enfoques, acusando-os de terem sido elaborados de maneira redutora e atomística. Em seguida, apoiando-se nas propostas de Saussure e Jakobson, sobre as formas anagramáticas, passa à decifração de nomes de personagens, valendo-se juntamente das proposições freudianas.

RESUMÉ

Partant de l'examen des lignes dominantes dans l'interprétation de **O Ateneu**, la ligne psychologico-psychanalytique et la ligne stylistique, l'auteur fait la critique de ces démarches, leur reprochant d'avoir

été élaborées de façon réductrice et atomisante. Ensuite s'appuyant sur les propositions de Saussure et de Jakobson concernant les formes anagrammatiques, il passe au déchiffrement des noms de personnages se prévalant également des propositions freudiennes.