



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MITO DESLOCADO:
O ARQUÉTIPO DE SODOMA E GOMORRA NAS PÁGINAS DE *O*
ATENEU

WILLIAN LIMA DE SOUSA

JOÃO PESSOA/PB
MAR/2018

WILLIAN LIMA DE SOUSA

**MITO DESLOCADO:
O ARQUÉTIPO DE SODOMA E GOMORRA NAS PÁGINAS DE *O*
*ATENEU***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), sob a orientação do professor Dr. Arturo Gouveia de Araújo, em cumprimento às exigências para conclusão da pesquisa em nível de doutoramento.

Área de Concentração: Literatura, teoria e crítica
Linha de Pesquisa: Tradição e modernidade

JOÃO PESSOA – PB

MAR/ 2018

S725m Sousa, Willian Sampaio Lima de.

Mito deslocado: o arquétipo de Sodoma e Gomorra nas páginas de O Ateneu / Willian Sampaio Lima de Sousa. - João Pessoa, 2021.

202 f. : il.

Orientação: Arturo Gouveia de Araújo.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura. 2. Mito. 3. Arquétipo. 4. Bíblia. I. Araújo, Arturo Gouveia de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82:1(043)

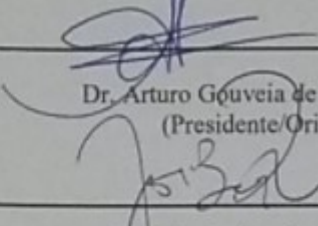
WILLIAN LIMA DE SOUSA

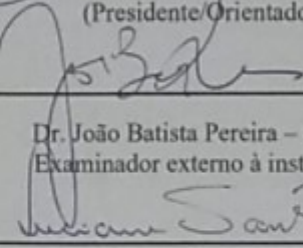
**MITO DESLOCADO:
O ARQUÉTIPO DE SODOMA E GOMORRA NAS PÁGINAS DE *O
ATENEU***

João Pessoa, 12 de março de 2018

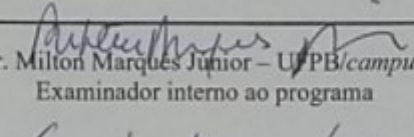
Conceito/Nota: Aprovado

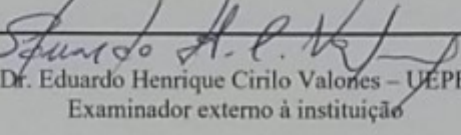
Banca Examinadora


Dr. Arturo Gouveia de Araújo – UFPB
(Presidente/Orientador)


Dr. João Batista Pereira – UFRPE
Examinador externo à instituição

Dra. Luciane Alves Santos – UFPB/campus IV
Examinadora interna ao programa


Dr. Milton Marques Junior – UFPB/campus I
Examinador interno ao programa


Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valões – UEPB
Examinador externo à instituição

Dr. José Helber Tavares de Araújo - UEPB
Examinador externo à instituição (Suplente)

DEDICATÓRIA

Dedico aos que apoiaram, acreditaram e contribuíram de alguma forma na realização desse sonho acadêmico.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, ao bom Pai Celestial pela proteção, saúde (física e espiritual), *insights* e pelas adversidades do percurso;

Aos meus pais, Salete e Jessé, pessoas humildes no que concerne ao conhecimento secular, e que muitas vezes nem entendiam ou entendem o que eu faço. Amo vocês;

À Lia, minha amada esposa, pela paciência, incentivo, meu amor eterno;

Ao meu pequeno Theo, parte de mim, carne da minha carne, meu amor;

À minha pequena Cecília Naya, parte de mim, carne da minha carne, meu amor;

Ao meu jovem Rodrigo, o primeiro nenê;

Ao Tiago, meu irmão/brother;

Ao meu povo de Rio Tinto, de São Paulo, do Piauí, do Rio Grande do Norte/Sul, da Paraíba;

Aos amigos;

Ao professor Arturo Gouveia de Araújo (orientador), por acreditar nesse projeto, pelas discussões, pontuações, disponibilidade, cobranças. Muito obrigado por tudo.

Aos componentes da banca. Grato por ler, criticar e problematizar o texto em questão;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFPB);

Ao programa de bolsas da capes.

“Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta”.

(O Ateneu, Raul Pompéia)

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia, sob a ótica da teoria dos arquétipos, evidenciando a intrínseca relação arquetípica entre o enredo do romance de Pompéia e a narrativa bíblica que discorre sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, duas cidades mitológicas do Velho Testamento. Ao ler os textos críticos sobre *O Ateneu*, percebemos uma lacuna analítica sobre as referências bíblicas contidas nessa obra. Mediante uma leitura de todas as menções bíblicas espalhadas no romance, percebemos uma relação arquetípica entre a obra de Pompéia e o mito bíblico referente à destruição de Sodoma e Gomorra. Esta proposta analítica é possibilitada mediante os conceitos teóricos de Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* e outras teorias auxiliares.

PALAVRAS-CHAVE: O Ateneu, Mito, Arquétipo, Bíblia, Literatura.

ABSTRACT

This study intends to analyze *O Ateneu*, a novel conceived by Raul Pompéia, based in an archetypal theory. We propose to evidence the intrinsic archetypal relationship between the plot of the Pompeia's novel and the biblical narrative that deals with the destruction of Sodom and Gomorrah, two mythological cities of the Old Testament. While reading the critical texts concerning *O Ateneu*, we perceive an analytical gap about the Biblical references contained in this book. After reading all the biblical mentions scattered throughout the Pompéia's novel, we perceive an archetypal relationship between novel's plot and the biblical myth concerning the destruction of Sodom and Gomorrah. This analytic proposal is made possible by the theoretical concepts of Northrop Frye, in *Anatomy of Criticism* and other auxiliary theories.

KEY WORDS: *O Ateneu*, Myth, Archetype, Bible, Literature.

RESUMEN

Esta investigación pretende analizar la obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia, bajo la óptica de la teoría de los arquetipos, evidenciando la intrínseca relación arquetípica entre la trama de la novela de Pompéia y la narrativa bíblica que discurre sobre la destrucción de Sodoma y Gomorra, dos ciudades mitológicas del Antiguo Testamento. Al leer los textos críticos sobre *O Ateneu*, percibimos una laguna analítica sobre las referencias bíblicas contenidas en esa obra. Mediante una lectura de todas las menciones bíblicas esparcidas en la novela, percibimos una relación arquetípica entre la obra de Pompéia y el mito bíblico referente a la destrucción de Sodoma y Gomorra. Esta propuesta analítica es posibilitada mediante los conceptos teóricos de Northrop Frye, en *Anatomía de la Crítica* y otras teorías auxiliares.

PALABRAS CLAVE: *O Ateneu*, Mito, Arquetipo, Biblia, Literatura.

IMAGENS

Página 123. Imagem 1. Possível localização de Sodoma e Gomorra.

Página 127. Imagem 2. A chegada de Sérgio ao Ateneu.

Página. 128. Imagem 3. A grandiosidade do Ateneu.

Página 191. Imagem 4. Ilustração sobre o incêndio em *O Ateneu*. Aristarco e os artefatos queimados pelo fogo.

ESQUEMAS

Página 75. Esquema 1. Combinação da forma e dos modos literários baseado na ação do herói.

Página 80. Esquema 2. Passos da degeneração-genuinidade indicial entre as narrativas em análise.

Página 87. Figura 3. Ficcionalização segundo a subjetividade criativa do autor e a diagonal fugidia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. CAPÍTULO PANORÂMICO	17
1.1 Problematização da bibliografia crítica sobre <i>O Ateneu</i>	17
1.2 Araripe Junior: A gênese de uma crítica	19
1.3 Mário de Andrade: a crítica biográfica e impressionista	22
1.4 Resquícios de biografismo e novos olhares: Brito Broca	26
1.5 A volta da consistência crítica: Bosi e Schwarz	28
1.6 A leitura imagética de José Paulo Paes	32
1.7 Um romance de formação: M. V. Mazzari e outros ensaios	34
1.8 Da crítica ensaística aos trabalhos de grau: novas visões analíticas	37
1.9 Síntese da crítica e o segundo passo	39
2. CAPÍTULO TEÓRICO	41
2.1 Sobre a funcionalidade teórica	41
2.2 A escolha da categoria analítica e a busca pelo texto matriz	44
2.3 Uma breve exposição sobre um texto oculto	47
2.4 O princípio de uma teoria sobre o termo arquétipo: O legado filosófico grego	52
2.4.1 O arquétipo no campo da psicologia	54
2.4.2 Arquétipos literários	58
2.4.2.1 Frye, Boyer: a leitura crítica sobre os arquétipos literários	59
3. CAPÍTULO ANALÍTICO	93
3.1 A gênese da análise: informações circunstanciais sobre o romance	93
3.2 A gênese da análise: referências bíblicas nas narrativas de Pompéia	94
3.3 Mito deslocado: leitura retroativa e o índice degenerado ao extremo	99
3.3.1 A natureza cósmica dos personagens	112
3.4 Mito deslocado: o espaço da ação e suas especificidades	122
3.4.1 O deus em <i>O Ateneu</i>	133
3.4.2 A ausência de fraternidade	145
3.4.3 Fragmentos de transgressão sexual nos enredos em análise	152
3.5 Mito deslocado: a emersão do arquétipo	166
CONCLUSÃO	195
REFERÊNCIAS	198

INTRODUÇÃO

“Encontro de ideias, vá lá – encontro de imagens, salvo coincidência excepcional, é plágio”.

Raul Pompéia

Esta pesquisa pretende analisar a obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia, sob a ótica da teoria dos arquétipos, evidenciando a intrínseca relação arquetípica entre o enredo do romance de Pompéia e a narrativa bíblica que discorre sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, duas cidades mitológicas do Velho Testamento.

O Ateneu, uma das obras mais significativas da literatura brasileira, tem sua publicação segmentada em folhetins no jornal *Gazeta de Notícias*, quando Raul Pompéia, um temperamental escritor, contava vinte e cinco anos, em 1888. Este romance está localizado temporalmente no Realismo/Naturalismo do século XIX. Observando o conteúdo diegético do romance, apesar de conter o subtítulo *Crônica de Saudades*, a obra expõe o ponto de vista de um narrador reminiscente enfocando uma crônica do desengano da vida e das fantasias pueris perdidas ainda na terna idade. A despedida do pai, a vivência no internato e a destruição do colégio são episódios significativos na trajetória do jovem Sérgio dentro do Ateneu e esses fatores estabelecem uma aproximação com o mito bíblico de Sodoma e Gomorra. As amarguras sofridas pelo discente impele Mário de Andrade, em um estudo crítico-biográfico, à seguinte constatação: “*O Ateneu* é um livro de vingança pessoal¹” (ANDRADE, 1974, p. 179). Ao lado de Machado de Assis e Aluísio de Azevedo, Pompéia é considerado um estandarte desse período literário (Realismo/Naturalismo), e *O Ateneu*, *corpus* do presente exame crítico, se estabelece como uma obra-prima de nossa literatura.

A partir de imagens e ações recorrentes na obra de Pompéia relativas à trajetória de Sérgio no internato, à promiscuidade, à imoralidade, ao homossexualismo, à falta de fraternidade presente entre os alunos da escola, o incêndio no final do romance, que consome toda a instituição, torna viável uma aproximação arquetípica referente ao enredo do mito bíblico sobre o aniquilamento de Sodoma e Gomorra (Gênesis, capítulos 18 e 19); pois estas cidades tornaram-se símbolos de vício e iniquidade e sinônimos de ruína completa, assim como ocorre em *O Ateneu*, tendo por fim uma destruição total pelo fogo.

¹ No momento oportuno, abordaremos a fragilidade da crítica proposta por Mário de Andrade.

Torna-se possível essa abordagem comparativa entre os enredos a partir da teoria dos arquétipos. Northrop Frye (2004) aponta que a literatura ocidental é extremamente influenciada pela literatura bíblica; desse modo, temos uma primeira indicação de que o estudo proposto nessa pesquisa é viável. Além dessa constatação, em outro estudo, Frye (2014) teoriza que as imagens arquetípicas observadas nas obras literárias do ocidente são na verdade “mitos deslocados”. Destaquemos que o vocábulo “mito” está relacionado semanticamente ao termo narrativa². Neste caso, o teórico canadense enfatiza em seu estudo que uma narrativa primeira se relaciona com uma narrativa segunda por meio de traços particulares entre ambas. Como explicitado anteriormente, inferimos que isso possa ocorrer entre a narrativa bíblica e o romance de Pompéia.

Outra vertente teórica sobre o tema estudado por Frye é proposta por Regis Boyer, que concebe o arquétipo como sendo tudo aquilo que remonta “a uma idéia primeira, Arquetípica” (BOYER, 1991, p. 91). Este é um ponto de interseção significativo entre Frye e Boyer; logo, temos um alicerce teórico representativo que faculta o desenvolvimento da análise textual proposta neste estudo. O que destacamos desses dois teóricos é uma condensação de seus pressupostos teóricos, pois, nesse momento, buscamos ratificar que essa proposta analítica é pertinente.

Outros fatores concernentes à teoria dos arquétipos serão problematizados no transcurso dessa pesquisa, tais como: a generalização indicada por Frye concernente à ressonância diegética de textos bíblicos na literatura ocidental e a constatação de Boyer sobre os textos críticos em que uma análise pautada pela teoria dos arquétipos é desenvolvida superficialmente. O autor assevera que, na atualidade, a crítica literária tende a observar relações arquetípicas em várias obras literárias, porém, sem um aprofundamento analítico substancial. Isso tem tornado os estudos que abordam a categoria dos arquétipos assaz paupérrimos no que tange ao quesito análise textual. Neste estudo crítico, pretendemos uma análise crítica vertical evidenciando os traços de semelhança e diferenças entre o mito bíblico e o romance de Raul Pompéia.

Após a leitura da bibliografia crítica concebida sobre *O Ateneu*, constatamos que há uma lacuna analítica relacionando a obra de Pompéia ao código bíblico. A partir da afinidade entre o *corpus*, a categoria analítica selecionada para essa análise e a base teórica evidenciada

² Na atualidade, o vocábulo *mito* não está relacionado unicamente ao termo *narrativa*. A *doxa* contemporânea entende aquele termo como uma história falsa ou fictícia.

acima de forma condensada, pretendemos estabelecer um novo caminho de estudos sobre a obra de Pompéia. Propomos a retomada arquetípica do mito bíblico de Sodoma e Gomorra nas páginas de *O Ateneu*, pois observamos a partir da leitura de ambos os textos o deslocamento mítico proposto por Frye, ou seja, a obra de Pompéia está centrada em uma “imagem-mãe” do texto bíblico. Entendemos que os pontos de interseção entre as obras possibilitam e justificam a análise; porém, as diferenças serão consideradas e esmiuçadas.

Para um maior entendimento por parte do leitor, o texto (a tese) está dividido em três partes. O primeiro capítulo concerne ao lapso hermenêutico sobre os escritos de Raul Pompéia, o “exíguo” conjunto de referências analíticas sobre *O Ateneu*, uma leitura de ensaios críticos e as categorias analíticas evidenciadas nessas abordagens, assim como uma leitura criteriosa desses textos. Destaquemos que esse material crítico nos serve de esteio no momento analítico do *corpus*.

O segundo capítulo aborda a apresentação, discussão e seleção de conceitos teóricos desenvolvidos por Northrop Frye, contidos na obra *Anatomia da Crítica*, objetivando uma melhor visualização da proficuidade deste material teórico para a análise de *O Ateneu*. Trata-se, pois, de uma reflexão sobre a pertinência da aplicação das concepções de Frye a um texto do século XIX, em especial à relação de proximidade/distância entre o enredo de um mito bíblico e uma narrativa brasileira. Enfatizamos que outros conceitos teóricos serão utilizados e discutidos nessa parte da pesquisa.

O terceiro capítulo consiste na análise textual. Dividido em subtítulos, esse capítulo centra-se na apreciação da categoria escolhida para a leitura do romance. Neste instante analítico, o leitor observará como os enredos das narrativas aqui estudadas se aproximam gradativamente, ou seja, partem de uma diferença extrema, passam para o nível da moderação e atingem uma proximidade com o mito não deslocado, porém a leitura contumaz evidencia diferenças circunstanciais entre os enredos. Todas essas peculiaridades são lidas criticamente nesse momento, evidenciando a qualidade estética do *corpus*.

Após o preâmbulo sobre os procedimentos de viabilização desta pesquisa, os resultados estão disponibilizados para que sejam lidos e problematizados. Esta análise tem por meta dar continuidade aos trabalhos realizados sobre *O Ateneu*. Entretanto, devido ao modelo teórico utilizado e à categoria analítica selecionada, pretendemos contribuir com um exame crítico e inovador que evidencie novos traços estéticos do *corpus*. Todavia, por se tratar de um material que não encerra um veredito definitivo sobre o tema abordado aqui, entendemos que

o movimento renovador e movente da ciência pode trazer novas contribuições referentes ao *corpus*.

1. CAPÍTULO PANORÂMICO

1.1 Problematização da bibliografia crítica sobre *O Ateneu*

Raul Pompéia esteve sob a sombra de Machado de Assis, que, por ter uma crítica irônica e uma visão mais ampla da realidade brasileira, toma para si toda a atenção da crítica brasileira e quiçá mundial. Comprova-se a realidade dessa afirmação pela grande fortuna literária relativa à obra de Machado de Assis³.

Entendemos a valorização do legado machadiano; entretanto, faz-se urgente uma nova abordagem analítica da produção literária de Pompéia, precisamente de *O Ateneu*, pois os dois últimos trabalhos de relevância, tendo como foco central essa obra, datam, sem continuidade sistemática, dos anos setenta e oitenta, como *Matéria e Forma Narrativa de “O Ateneu”*, de José Lopez Heredia (1979), e *O Ateneu: Retórica e Paixão*, de Leyla Perrone-Moisés de 1988, ano do centenário da obra⁴. Esse hiato temporal concernente aos estudos críticos indica que o romance de Pompéia está em um ostracismo acadêmico.

Em relação à carência de análises avalizadas sobre a obra *O Ateneu*, Franklin Oliveira (1978) descreve uma desproporção entre os ínfimos estudos referentes à obra de Pompéia e a vastidão de análises críticas sobre autores menores.

Se as suas contínuas reedições, feitas ao arripio do texto original, já apontavam para a miséria de nossa cultura, eis também que ela se revela na escassez da bibliografia crítica sobre Raul Pompéia, significativamente contrastante com a opulência de estudos sobre outros autores de importância infinitamente menor. (OLIVEIRA, 1978, p. 116)

Duas particularidades merecem uma ponderação mais acurada sobre essa crítica de Franklin Oliveira; uma concerne às reedições do romance de Pompéia, a outra faz referência aos exíguos exames críticos sobre os textos artísticos produzidos por Pompéia. No primeiro caso, Oliveira destaca que, durante quase cem anos, os leitores de *O Ateneu* leram uma obra

³ Um paralelo deve ser estabelecido entre a produção artística de Machado de Assis e a de Raul Pompéia. Este último tem apenas uma obra de grande repercussão. No caso de Machado de Assis, os críticos têm uma amplidão bibliográfica para se debruçarem. As obras de Machado de Assis podem ser divididas em várias partes. Vejamos: as obras anteriores ao Realismo, as obras de cunho realista, os contos (cerca de duzentos), as crônicas, o teatro etc. A fortuna artística machadiana é vasta em relação à produção artística de Pompéia. Essa pode ser uma explicação genérica sobre a disparidade quantitativa de estudos críticos entre ambos os autores.

⁴ Essas duas obras citadas abordam somente estudos sobre *O Ateneu*. Veremos no desenvolver da leitura sobre a bibliografia crítica concernente a esse romance de Pompéia, que, a partir dos anos 2000, uma série de estudos de grau surgiu com o foco em *O Ateneu*. Entretanto, durante cento e dez anos, poucos foram os textos analíticos sobre essa obra.

adulterada: “lemos um dos maiores livros da literatura brasileira em edições que não reproduziram o seu texto original”. De acordo com esse crítico, somente na atualidade, temos acesso ao texto integral, “graças ao beneditino trabalho da Professora Therezinha Bartholo, que restaurou a integridade artística do grande livro.” (OLIVEIRA, 1978, p. 116). Os leitores e críticos que analisaram essa obra, de acordo com o parecer de Oliveira, não contemplaram um todo homogêneo. Por esse prisma, a crítica fez uma leitura analítica da obra calcada em um texto fragmentado e incompleto, pois aquilo que singulariza a arquitetura estrutural dessa obra estava dilacerado: “sua tessitura estilística”.

A segunda ênfase do crítico concerne aos raros⁵ trabalhos críticos referentes ao *Ateneu* e os outros textos de Pompéia. Essa carência recursiva de estudos sobre o romance/novelas de Pompéia é significativa na ocasião do levantamento dessa bibliografia crítica, pois buscamos esses textos em duas modalidades de publicação: uma impressa e outra digital. Nessas duas mídias selecionadas, a escassez é evidente. O ostracismo em que *O Ateneu* está é tão manifesto que, em grandes universidades brasileiras, nas ementas de cursos de graduação, precisamente na disciplina que trata o Realismo/Naturalismo, a obra de Pompéia não é contemplada. Isso atesta a raridade crítica sobre esse objeto de estudo.

Oliveira expõe ainda o desnível entre a crítica concernente ao livro de Pompéia e outros “autores menores”. Todavia, o ensaísta não declara nominalmente quais são esses “autores menores”. Ao ocultar nominalmente tais autores, algumas deduções podem ser feitas pelos leitores, pois os contemporâneos de Pompéia são Machado de Assis e Aluísio de Azevedo. Não entendemos que esses dois romancistas sejam intitulados ou definidos como autores menores. Essa crítica tecida por Oliveira pode se relacionar a outros nomes da literatura brasileira ou autores de pouca expressão estética, mas que, devido ao modismo de uma temática literária, galgam um espaço significativo entre os críticos⁶. Possivelmente, fatos estéticos não foram considerados, em função do tema abordado por esses autores menores de nossa literatura.

⁵ Ponderando sobre essa “escassez”, percebemos que comparado a Machado de Assis e Guimarães Rosa, a bibliografia crítica sobre *O Ateneu* é exígua. Porém, grandes nomes da crítica brasileira contribuíram para o entendimento dessa obra de Pompéia. Quantitativamente o número é baixo, qualitativamente as contribuições são relevantes. Devemos levar em consideração o ano de publicação do texto de Franklin Oliveira, pois temos na atualidade um aumento quantitativo de trabalhos sobre a obra em questão. Dos anos 2000 em diante, percebemos um aumento significativo dos textos críticos sobre *O Ateneu*.

⁶ Franklin Oliveira também aborda em seu texto uma tipologia de aspectos estéticos que marcam a composição estrutural da obra. Como não é nosso interesse relacionar *O Ateneu* a uma escola literária ou um movimento estético, não teceremos maiores comentários.

Tendo em mente o “hiato crítico-diacrônico” referente à bibliografia analítica sobre o *Ateneu*, iniciamos nossa leitura da fortuna crítica concernente ao romance de Pompéia com as contribuições de Franklin Oliveira, pois esse crítico menciona um número reduzido de textos sobre a obra de Pompéia. Nesse universo exíguo, podemos destacar uma série de contribuições significativas sobre os desdobramentos estéticos analisados e demonstrados por essa mínima crítica. Assim, faremos uma apreciação analítica dessa bibliografia que parte de Araripe Júnior, o primeiro crítico de *O Ateneu*, até os textos mais recentes, como as contribuições de Marcus Vinícius Mazzari e alguns estudos de grau.

Esse primeiro estágio do estudo é necessário para visualizarmos os aspectos analíticos observados pela crítica literária. Diante dessa visão preliminar, inserimos o estudo aqui proposto. Esse será um momento oportuno para desvincular *O Ateneu* da biografia de Raul Pompéia, pois muito do que é produzido pela crítica ainda recorre ao paradigma proposto por Mário de Andrade.

1.2 Araripe Junior: A gênese de uma crítica

Como descrito anteriormente, *O Ateneu* é publicado gradualmente no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1888. Neste mesmo ano, emerge uma primeira análise crítica sobre a obra. Notemos que essa primeira análise é também fruto de publicações em jornal. Os textos que foram lidos referentes à crítica de Araripe Junior são publicados em uma coluna denominada de “Novidades”, a primeira refere-se ao dia 06/12/1888 e a última data o dia 08/02/1889. Os textos concebidos nessa coluna estão reunidos no livro *Teoria, Crítica e História Literária* (1978). O texto é denominado de *O Ateneu e o romance psicológico* e está dividido em três partes, são elas: O maquinista, A máquina e Auto-intoxicação psíquica; Arte. Máquinas de sensações de ordem objetiva e de ordem subjetiva; e Pânico literário de Raul Pompéia. Estilo.

Em o “maquinista”, Araripe Júnior trata tão somente das características ou peculiaridades estilísticas do escritor Raul Pompéia. Em um estudo inicial sobre um autor emergente, pois Pompéia contava vinte e cinco anos, é necessário descrever algumas particularidades procedimentais e estilísticas desse autor novato. Essa metodologia visa demonstrar os aspectos estéticos do artista, ou seja, uma espécie de súmula do perfil literário do autor. O crítico delineia alguns traços distintivos da verve de Pompéia.

No estudo que publiquei nas colunas deste mesmo jornal em princípios do corrente ano, tratando do romance naturalista, asseverei, de passagem, que o caso do autor d’*O Ateneu* era perfeitamente o de um analista fino, sugestivo, e de um pintor delicado,

incisivo, do notador de impressões pessoais mais sobressaltado que era possível imaginar nesta terra, aonde todos já são por si tão irrequietos. (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 147).

Nessa breve descrição proposta por Araripe Junior, podemos verificar textualmente que ela encerra uma relação com o texto artístico concebido por Pompéia. No que diz respeito ao analista fino, notamos essa característica na composição da obra em análise. Em uma leitura centrífuga do texto literário, há uma problematização das instituições de ensino da época, as vantagens que os mais abastados tinham nessas instituições, a propaganda como alma do negócio. No que concerne ao pintor, podemos entender essa adjetivação de forma metafórica, o autor teria o poder de conceber e fundir o código verbal ao pictórico. Entretanto, Pompéia era exímio caricaturista; essa tendência transcende as imagens que foram disseminadas no decorrer da obra. Logo, essa característica das artes plásticas atinge decisiva e drasticamente o signo verbal. Mas adiante, veremos no ensaio de José Paulo Paes a funcionalidade das imagens nas páginas de *O Ateneu*.

Ainda sobre o autor, o crítico assinala que:

Raul Pompéia manifestou-se n’*O Ateneu*, um psicólogo de raça. Analista feliz, claro, transparente, nenhuma das qualidades indispensáveis parecem-lhe faltar para torná-lo um Stendhal moderno; o que quer dizer que, além de um artista, nesse escritor existe um filósofo, um pensador. (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 152).

Nessa obra, temos um narrador em primeira pessoa; entretanto, esse narrador está no presente rememorando o passado. Por esse viés, o leitor visualiza o mundo de Sérgio por meio de uma visão cindida e ambivalente: a ingenuidade pueril (o passado) e a maturidade crítica do narrador (o presente). O jovem Sérgio não tem conhecimento da condição mental de seus colegas de internato, tudo que é narrado por esse personagem procede de seu interior e de uma visão panorâmica dos fatos no tempo passado. Essa carga mental é proveniente do que foi sentido no passado, percepções e memórias de ações pretéritas. Essa é uma das afinidades entre *O Ateneu* e o romance psicológico em voga no século XX, o ponto de interseção entre ambos é a antecipação de Pompéia em estabelecer um novo procedimento artístico. Nessa temática, o funcionamento da mente humana, a interioridade do personagem está em destaque, enquanto que a ação dos personagens fica em segundo plano. Por isso, Araripe Júnior denomina Pompéia como *um psicólogo de raça*.

Após caracterizar os procedimentos do autor, partimos para a descrição da “máquina”. Araripe Júnior pretende uma análise imanente de *O Ateneu*. O crítico propõe uma categoria analítica visando ponderar criticamente sobre a obra. Sua tese central está contida no título de seu ensaio: o romance de Pompéia como uma vertente do romance psicológico. O romance psicológico caracteriza-se por:

Representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis de controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Em *O Ateneu*, o leitor visualiza esta vertente estilística do romance no capítulo IV, precisamente no episódio dos cacos de vidro lançados na piscina da instituição por Franco. Sérgio permanece acordado durante toda a noite conjecturando hipóteses sobre os ferimentos que adviriam aos alunos no momento do banho na piscina, o sofrimento dessas crianças etc. Temos acesso a esses fatos hipotéticos somente por meio do monólogo interior de Sérgio. O personagem tece e destece o pensamento incessantemente até adormecer. Esse processo psíquico não se restringe ao todo da obra, mas fragmentos específicos.

Porém, essa não é a justificativa de Araripe Júnior tentando associar *O Ateneu* ao romance psicológico. O autor desponha com outra temática relacionada ao fator psicológico na obra de Pompéia.

O Raul Pompéia d’ *O Ateneu*, como Barrès, também procura reconstruir o passado de uma alma que possuiu várias realidades. Entre os dois, contudo, há os movimentos interiores do seu personagem pelo contraste com o ambiente tomado em seu conjunto, o brasileiro, perfeitamente darwinista neste tanto, obtém todos os seus grandes resultados estabelecendo o processo de uma seleção psíquica. (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 166).

Esta constatação de Araripe Júnior é assaz relevante para o período histórico em que o crítico está inserido. Nesse contexto social, o cientificismo está em voga e alguns críticos utilizaram a literatura para corroborar essas teorias. Entretanto, a tese aqui descrita aponta para uma ponderação mais diligente dos estudos de Darwin. A *doxa* contemporânea entende o processo de seleção natural proposto por Darwin como a lei do mais forte. Entretanto, Darwin entende que a seleção natural está relacionada à capacidade que um ser vivo tem de adaptar-se a um ambiente. Esta tese foi problematizada por Araripe Júnior e relacionada ao processo de

seleção psíquica pelo qual o narrador-personagem do romance transita no decorrer da diegese. O crítico assevera que:

O livro desenrola-se em uma série de estados curiosos e contraditórios. Em cada capítulo há uma obsessão nova; e cada fase d' *O Ateneu* revela um Sérgio diferente. “Coragem para a luta”, lhe dissera o pai, no dia em que o colocara no Labirinto de Creta, - no Ateneu; e o infeliz menino, convencido da terrível necessidade de lutar, altivo por educação, mas afetivo com os que mais o possam ser, empreendeu uma cruzada em que, nas obscuridades do próprio caráter, ele muitas vezes encontrou o desespero e quase a morte. (ARARIPE JÚNIOR, 1978, p. 166-167).

Nessa perspectiva analítica, percebemos que não é a força física que garante ao indivíduo sobrepujar o outro, mas sim, a força psicológica que norteará o sucesso e o insucesso dos alunos naquela instituição de ensino. Uma leitura individual do comportamento dos personagens Franco e Sérgio evidencia a singularidade da tese do primeiro crítico de Pompéia, pois Franco será derrotado psicológica e socialmente, ele não irá adaptar-se às situações deparadas no ambiente escolar. No caso de Sérgio, desde a célebre frase dita pelo pai do garoto, observamos gradativamente a tendência de Sérgio a adaptar-se a diversos tipos de situações vivenciadas durante o período de internação no colégio do Dr. Aristarco.

Outros dois fatores merecem destaque nesse ensaio. O primeiro aponta para o olhar vanguardístico de Araripe Júnior, pois percebeu um novo procedimento estético em andamento. Logo, não se deteve em uma análise centrada na superficialidade crítica, principalmente quando o autor é um novato. Assim, prefere demonstrar essa faceta psicológica da obra de Pompéia. O segundo destaque refere-se à implícita evocação aristotélica sobre o processo transformacional que uma personagem sofre no decorrer da diegese. Essas duas contribuições críticas atestam a modernidade dessa análise proposta por Araripe Júnior.

1.3 Mário de Andrade: a crítica biográfica e impressionista

Seguindo o trajeto diacrônico da crítica sobre *O Ateneu*, observamos o texto crítico de Mário de Andrade concebido em 1941, cujo título é “O Ateneu”, publicado na obra *Aspectos da Literatura Brasileira* (1974). Antes de qualquer comentário, uma simples leitura desse estudo de Mário de Andrade denota um retrocesso em relação ao texto crítico de Araripe Júnior, pois Andrade busca evidenciar a relação entre a biografia de Raul Pompéia e as histórias narradas por Sérgio. Dessa forma, a tese andradiana faz referência ao *O Ateneu* como

uma vingança⁷ de Raul Pompéia perpetrada contra o colégio Abílio. Destacamos que esse estudo permanece sendo cotejado pela crítica e dificilmente é problematizado em exames analíticos contemporâneos.

O primeiro elemento que subsidia as afirmações do parágrafo anterior é a simetria proposta pelo crítico entre Pompéia e o personagem Sérgio. Esse processo de aproximação ocorre de duas formas:

a) a confusão entre escritor e narrador;

b) a relação entre a biografia do escritor e as situações apresentadas pelo narrador personagem de *O Ateneu*.

Vejamos alguns casos em que o crítico confunde escritor e narrador.

A exasperação é tamanha que nem a menina do colégio, a filha de Aristarco, se livra dos maus-tratos do escritor. Pode ser bonita em seus largos olhos, mas é uma emproada, uma bobinha reles que vive num falso mundo de orgulho e de adoração de si mesma. (ANDRADE, 1974, p. 175).

Era assim Raul Pompéia e o livro é todo assim. O caso do Bento Alves, essa espécie de Grand Meaulnes frustrado, por certo bem mais belo e interessante de estudar que o Egbert, a certo percebe que Pompéia se entusiasma pela beleza moral e a nobre força física do rapaz (ANDRADE, 1974, p. 178).

Nessas duas evidências, podemos demonstrar um dos aspectos frágeis da crítica andradiana sobre a obra de Pompéia. Em manuais elementares de literatura, entendemos claramente a distinção entre escritor e narrador. O primeiro é o ser real, aquele que compõe a obra. Por sua vez, o narrador é um ser fictício que narra os fatos em uma obra literária. Destaquemos que o escritor não maltrata ninguém, qualquer ato de crueldade é proveniente do narrador e das suas reminiscências. Seguindo essa mesma ponderação, Pompéia não se entusiasma com coisa alguma, aquele que pode ter qualquer índice de entusiasmo é o narrador-personagem Sérgio.

Essa inferência proposta por Andrade entre escritor e personagem traz à baila a problematização da biografia de Pompéia inserida em *O Ateneu*. Essa afinidade entre as experiências vividas por Pompéia e as de Sérgio pode ser realmente próxima; porém,

⁷ Nessa análise crítica de Mário de Andrade, a palavra vingança aparece oito vezes. Temos uma reiteração da tese da vingança de modo cumulativo.

entendemos que qualquer ato de enunciação está centrado em um contexto, algo externo ao texto literário. Entretanto, uma vez que esse contexto ou fator externo torna-se interno em uma obra, o processo de reversão é problemático⁸. Andrade cita um episódio que “esclarece” a tênue ligação entre a biografia de Pompéia e um evento contido na obra.

No nº 4 de *O Archote*, Jornalzinho manuscrito que Raul Pompéia redigiu no quinto ano do Abílio, “critica-se a conduta de um aluno que se bateu com o vice-reitor, sendo expulso debaixo de pancadas. *O Archote* reprova a atitude do vice-reitor, lançando a criadagem contra o adversário, e censura este por ter batido com um velho”, nos conta Elói Pontes. Este caso dará uma das páginas mais emocionantes do *Ateneu*, a briga de Sérgio com Aristarco, onde as mesmas censuras aparecem. (ANDRADE, 1974, p. 180).

Essa revolta de Sérgio ocorre no capítulo VIII. Ao criar essa afinidade entre biografia e obra, o crítico busca confirmar sua tese, porém outras questões *sine qua non* são olvidadas. A princípio, Andrade jamais poderá afirmar que o escritor realmente está transcrevendo essa ação do passado nas páginas d’ *O Ateneu*. Segundo, o crítico esquece que a obra de arte está vinculada a uma autonomia relativa. Essa autonomia relativa da arte tem, no mínimo, quatro princípios-chave que são feridos pelo crítico modernista.

- 1) A arte está inserida em um momento histórico, mas não se reduz ao momento histórico em questão;
- 2) Na arte, há uma impossibilidade de reduplicar a realidade;
- 3) A obra de arte é um recorte da realidade, ela não consegue abranger todos os pormenores; e
- 4) O texto literário está condicionado à linguagem humana. A linguagem humana é um viés representativo do mundo, não o mundo como tal.

Alicerçados nesses quatro princípios da autonomia da arte, vemos que a crítica concebida por Andrade é inconsistente. Ressaltemos que o crítico pertence ao movimento vanguardístico brasileiro no início do século XX. Esse movimento tem um elo artístico com as vanguardas européias, porém, no que concerne a crítica, pouco foi absorvido pelos vanguardistas brasileiros. A crítica andradiana é um exemplo palpável desse desequilíbrio

⁸ Embasamos-nos nas considerações de Antonio Candido, em *Literatura e Sociedade* (2008).

entre arte e crítica. Nesse momento histórico, a crítica literária concebida na Europa⁹ pretende um estudo do objeto artístico nos níveis de elaboração artística e estrutural, o que entendemos como estudo imanente. Assim, a importância primordial nesse método de análise converge para os planos estéticos e formais das obras. Qualquer elemento externo ao texto artístico é relativizado no momento da apreciação literária. Como observado no texto crítico de Mário de Andrade, a leitura meramente centrífuga da obra de Pompéia preconiza um retrocesso ou estagnação em relação ao padrão analítico europeu. Na história da crítica brasileira, a cisão desse modelo crítico ocorre nos anos 60.

No epílogo de sua análise, Mário de Andrade arrisca elencar seu objeto de estudo em uma vertente estética, uma escola literária. Percebemos que esse procedimento é algo recursivo em estudiosos de uma obra literária em particular. De acordo com a escolha da categoria analítica, podemos chegar à comprovação de uma tese levantada sobre o objeto de estudo. Andrade apresenta a vertente estética em que o *Ateneu* está inserido: “*O Ateneu* representa um dos aspectos particulares mais altos do Naturalismo brasileiro”. (ANDRADE, 1974, p. 184). Diacronicamente, o objeto de estudo da crítica andradiana está incluído em um período literário denominado realista-naturalista. Contudo, esteticamente, essas duas escolas literárias são insuficientes no que concerne às características internas da obra de Pompéia. Franklin de Oliveira (1978) aborda uma gama de vertentes estéticas presentes n’*O Ateneu*. Portanto, restringir o texto literário a um único procedimento estético, ou seja, acomodar o romance a um movimento literário ou um olhar unilateral é puro reducionismo. Isso é um problema, pois estigmatiza a obra e pode impedir novos críticos de buscar vieses analíticos inovadores.

A unicidade do olhar crítico provém de manuais de literatura que relacionam ou pretendem relacionar obras literárias a um determinado período literário, porém a questão estética não é estanque e fácil de estabilizar. Alfredo Bosi (2006) percorre um caminho oposto ao desses manuais de literatura. Em *História concisa da literatura brasileira*, o autor problematiza a questão sobre como definir o estilo de *O Ateneu*. O autor assevera:

O estilo de seu único romance realizado, *O Ateneu*, mal se pode definir, em sentido estrito, realista; e se já houve quem o dissesse impressionista, afetado pela plasticidade nervosa de alguns retratos e ambientações, por outras razões se poderiam nele ver

⁹ Destaquemos que, as contribuições dos formalistas russos chegam ao Brasil no início da década de 70.

traços expressionistas, como o gosto do mórbido e do grotesco com que deforma sem piedade o mundo do adolescente. (BOSI, 2006, p. 194).

Observamos que Bosi não se restringe ao declarar o romance em questão realista, muito menos naturalista. Implicitamente, o crítico entende as múltiplas incisões estéticas que a obra pode comportar. Bosi também esclarece a inoperância dessa metodologia restritiva, pois a obra de arte transcende os limites de pressupostos teóricos e características de uma escola literária.

Essa visão biográfica permanece atual entre os analistas de *O Ateneu*. Qualquer referência ao romance de Pompéia traz embutida a visão de Mário de Andrade, sem nenhuma ponderação crítica.

1.4 Resquícios de biografismo e novos olhares: Brito Broca

Brito Broca, em *Ensaio da mão canhestra* (1981), dedica um capítulo de sua obra ao estudo de Raul Pompéia e de seu *O Ateneu*. Esse crítico concebe seu texto angariando fontes históricas/biográficas sobre a vida de Pompéia e relacionando aos textos artísticos produzidos pelo escritor. Desse modo, a maior parte desse ensaio se detém a uma revisão da biografia do autor, algo recursivo na literatura sobre Pompéia. Uma ínfima parte do texto ressalta a parte analítica da obra. Nessa brevíssima e concisa análise da obra, temos algumas inovações pontuais.

A crítica sobre *O Ateneu* é tautológica em afirmar a relação entre biografia do autor e a obra. No início do ensaio de Broca, temos a retomada dessa problemática já descartada por Aristóteles na primeira frase da *Poética*, “façamos da poesia nela mesma” (ARISTÓTELES, 2005). A perspectiva aristotélica requer um estudo imanente da obra. Brito Broca expõe que:

O Ateneu, crônica de saudades, que Pompéia publicou em 1888, e que tem muito de autobiográfico, começa da seguinte maneira: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta”. Se não foram essas exatamente as palavras de Dr. Antônio Pompéia ao filho, ao levá-lo pela primeira vez ao Colégio Abílio. (BROCA, 1981, p.203).

A influência do ensaio crítico de Mário de Andrade é significativa em textos críticos sobre o *Ateneu*¹⁰. A reboque dessa crítica, percebemos que ao final do século XX, à revelia

¹⁰ O ensaio de Mário de Andrade é cotejado pela crítica sem nenhuma problematização. Trechos do texto são aproveitados em análises críticas e as considerações de Mário de Andrade são entendidas como verdades absolutas.

dos estudos imanentes, há uma tendência arraigada na crítica literária brasileira em utilizar um método analítico pouco eficaz ao examinar uma obra literária. Uma menção significativa dessa citação concerne à pretensa simetria que iguala hipoteticamente as palavras do pai de Raul Pompéia e as do Pai de Sérgio. Nesse caso, o autor não utiliza a biografia do autor, mas sua própria intuição. Algo que deve ser descartado, pois não tem valor científico ou crítico. Outras tendências da biografia de Pompéia são abordadas pelo ensaísta, tais como: o cientificismo *versus* a religião, a relação entre literatura e desenho, a vida e visão política do escritor.

Ao adentrar no processo de análise da obra, Broca ressalva uma característica da obra de arte que abordamos anteriormente, uma das vertentes que prefiguram a autonomia relativa da arte, “mas Pompéia era romancista e o romancista toma geralmente a realidade como ponto de partida para suas criações, não se preocupando em reproduzi-la ao pé-da-letra” (BROCA, 1981, p. 222). O ensaísta entende que a obra de arte é um recorte da realidade, e ela não consegue abranger todos os pormenores de um fato no momento da representação artística. Ao tomar a realidade como ponto de partida, o autor simplesmente corrobora com a idéia de que qualquer ato de enunciação está relacionado ao externo. Esse fato é um avanço representativo na crítica sobre *O Ateneu*, pois rompe com a herança tácita andradiana e abre caminho para outros vieses analíticos.

O próprio Broca insinua uma análise comparativa entre a obra de Pompéia e outros romances.

Mas, a par do caráter autobiográfico do livro, devemos considerar que a idéia de o escritor aproveitar as recordações do internato num romance talvez lhe fosse alimentada pela leitura de autores que exploraram assunto idêntico na época: Dickens, Alphonse Daudet, Octave Mirbeau, Jules Vallès, entre outros. E em quase todos os internatos são vistos como uma espécie de prisão, na qual os meninos se debatem, inconformados, sentindo-se vítimas e nutrindo desejos de vingança. As reações de Sérgio, n’*O Ateneu*, embora reflitam as de Pompéia, tingem-se por vezes de nuances semelhantes às de David Copperfield, no colégio onde o encerram os padrastos. (BROCA, 1981, p.223).

O autor levanta duas hipóteses significativas em seu ensaio crítico, porém veremos que essas propostas não serão avaliadas criticamente. Na primeira, observamos uma pretensão do ensaísta em relacionar o enredo de *O Ateneu* e as obras supracitadas no trecho destacado. Porém, não há um aprofundamento analítico ou problematização dessa crítica na análise

textual. Essa é uma tendência que vislumbramos na atualidade, a crítica tende a apontar aspectos estilísticos de uma obra, de um autor, mas uma análise complexa da obra não é realizada. Logo, denominamos essa pretensa crítica de natimorta¹¹. Os exemplos que podemos descrever são vários e visam a criar estereótipos: Gonçalves Dias, o poeta indianista; Castro Alves, o poeta dos escravos; Augusto dos Anjos, o poeta pessimista. Machado de Assis é um caso particular. Este autor pode ser elencado em uma série de produções artísticas (gêneros literários); fiquemos com a contística. Uma denominação associada ao escritor Machado de Assis refere-se ao tema da escravidão em seus contos. Sem uma análise aprofundada das obras que abordem a temática da escravidão, o leitor pode pensar que todas essas obras são esteticamente análogas. Somente por meio de uma análise sistematizada, por exemplo, de “Pai contra mãe” e “O caso da vara”, podemos perceber as diferenças estéticas entre as duas obras e como o autor desenvolve a temática da escravidão em ambos os textos.

A segunda hipótese de Broca, que também não é desenvolvida, confronta a tese de Mário de Andrade sobre o processo de vingança pessoal do escritor Raul Pompéia. Broca infere que a obra de Pompéia seja uma retomada arquetípica dos romances citados acima, porém, nesse caso, o crítico insinua uma leitura comparada entre os enredos de *O Ateneu* e de *David Copperfield*. Se fosse desenvolvida essa tese, o ‘réu’ Raul Pompéia seria “absolvido” da crítica de Mário de Andrade e a bibliografia crítica sobre *O Ateneu* seria enriquecida com um contraponto dialético-crítico referente ao ensaio de Mário de Andrade.

O mote deixado por Broca alusivo aos vários romances em que o internato é objeto de análise será retomado por Marcus Vinícius Mazzari. A abordagem analítica desse crítico terá por meta estudar *O Ateneu* relacionando-o aos procedimentos do romance de formação.

1.5 A volta da consistência crítica: Bosi e Schwarz

Para uma discussão mais substancial, elencamos, nessa revisão diacrônica da crítica sobre Pompéia, dois ensaios representativos sobre *O Ateneu*, justamente porque ambos convergem para um ponto em comum: criticar Mário de Andrade. Porém, observamos alguns pontos de convergência nesses críticos, assim como divergências. Diacrônica e cronologicamente, esses textos estão separados por cerca de vinte e oito anos, entretanto decidimos juntá-los nesse momento.

¹¹ Se o objetivo do autor é divagar sobre uma obra, não teceremos maiores comentários críticos sobre o método. Mas, ao propor um exame crítico ou comparativo de uma obra, o analista deve verticalizar na proposta crítica. Na atualidade, há uma preocupação tautológica de demonstrar equivalências estruturais entre obras, símbolos entre textos etc., resultando em supressão ou redução do empenho analítico.

O Atheneu, de Roberto Schwarz, foi concebido nos anos sessenta. Este é um texto conciso, mas evidencia traços importantes desse objeto de estudo. Já em *O Ateneu, opacidade e destruição*, de Alfredo Bosi, temos um texto mais prolixo. Entendamos prolixo não como algo irrelevante ou enfadonho, mas um texto quantitativamente mais extenso. Ele está datado de 1988, o ano do centenário de publicação de *O Ateneu*. Destacamos que ambos os textos partem da investigação de Mário de Andrade, após o que estabelecem uma relação dialética com o texto ficcional de Pompéia.

Partiremos primeiramente de uma consideração de Schwarz.

O biografismo crítico, prêso à idéia do todo contínuo formado por autor e obra, tende a interpretar distribuindo: o subjetivismo, dado no tom e nas imagens, ilumina a psicologia do criador; os fatos, por sua vez, usam-se para estabelecer o conteúdo da criação. Consequência é o empobrecimento do texto, pois o que nele se objetivara, passando a ser parte sua, é visto como atributo do autor, ser vivo e inesgotável no papel impresso. Mesmo um excelente ensaio como o de Mário de Andrade, não escapa a esse quadro, que rouba ao romance de Raul Pompéia, a nosso ver, uma das dimensões mais modernas, a superação do realismo pela presença emotiva de um narrador. (SCHWARZ, 1960, p. 25).

Nesse texto crítico, Schwarz parte de uma premissa pontual quando pretendemos analisar uma obra literária. O autor busca estabelecer uma ruptura entre texto ficcional e os fatores externos à obra, pontualmente a biografia do autor. Cronologicamente, esse texto crítico de Schwarz está inserido em um período em que a crítica impressionista é sobrepujada pela análise textual de cunho imanente. Ao considerar a relação obra/biografia de Pompéia, segundo Schwarz, Mário de Andrade esquece os fatores estéticos da obra; logo, não percebe o caráter inovador presente na obra em questão, “a superação do realismo pela presença emotiva de um narrador”. Esta é a tese do crítico em relação a *O Ateneu*. Lembremos a dupla função do personagem-narrador Sérgio no cerne do enredo. O romance evidencia o jovem Sérgio em sua ingenuidade pueril (o passado), porém toda a visão romântica do jovem sobre a instituição, diretor, colegas e amizades é revista pelo Sérgio experiente e em sua maturidade crítica (o presente).

Bosi problematiza essa superação do realismo; entretanto, sem maiores desdobramentos analíticos¹². Ele recorre simplesmente ao destaque de passagens da obra que

¹² Bosi não tece comentários mais aprofundados, pois seu texto está inserido em um manual de literatura, não uma obra crítica.

corroboram com a hipótese da superação. Imediatamente, temos a compreensão da complexidade ou da precipitação em elencar uma obra como *O Ateneu* em uma única visão estética. Pelas incisões analíticas, essa obra transcende o uno e, concordando com Schwarz, percebemos um estilo inovador e não um estigma perpétuo.

Quando temos uma obra que se enquadra facilmente em uma escola literária, um procedimento estético bem definido, a crítica se volta para essa obra diversas vezes, pois entendemos que há uma zona de *conforto* para o analista. Pretendemos uma zona de *confronto*, pois a complexidade do texto artístico permite várias leituras, isso deixa o crítico ou professor fora dessa zona de *conforto* e múltiplas inserções críticas podem ser analiticamente desenvolvidas.

O ponto de convergência entre os críticos, a princípio, é a hipotética e célere superação dos modelos realistas e naturalistas evidenciada no romance de Pompéia. Todavia, Bosi e Schwarz argumentam de formas distintas sobre esse processo de “superação” das estéticas anteriormente citadas. Schwarz observa esse processo de superação; no entanto, há uma precaução, ou melhor, uma conscientização por parte do crítico em não estabelecer uma visão estética que possa determinar a característica fulcral da obra. O crítico entende que essas multiplicidades de tendências estéticas despontam como fator preponderante, no que diz respeito ao caráter de modernidade que essa obra possui em sua estrutura textual. E, rompendo decisivamente com o biografismo, Schwarz observa a presença significativa do eu-literário, independente do autor empírico (SCHWARZ, 1960).

Schwarz descreve o que caracteriza *O Ateneu* como um romance vanguardístico e a proposição de ruptura com os padrões estéticos das correntes literárias em voga na época em que a obra foi lançada. O crítico assinala:

Ficou dada, pensamos, uma polaridade característica para o livro de Raul Pompéia: a ênfase sobre o sujeito narrador e a ênfase sobre o objeto narrado, ligados os dois pela emoção. Fosse exclusiva a primeira, estaríamos em face de um romance de vanguarda, no qual os objetos perdem sua estrutura específica, e só comparecem enquanto conteúdos de uma consciência particular, a ponto de fazê-lo desaparecer em favor da representação plena do objeto narrado. A presença simultânea, em *O Atheneu*, de visualização e consciência visualizadora, coloca o romance nos primórdios da linha reflexiva que iria ultrapassar os esquemas de Realismo e Naturalismo (SCHWARZ, 1960, p. 26)

Na versão de Bosi referente à temática da superação, conjecturamos que ocorra uma busca por parte do crítico em convencionar, ou seja, demonstrar traços de modelos estéticos diversos em *O Ateneu*. O crítico propõe em sua apreciação que há “uma superação precoce do naturalismo” (BOSI, 1988). Mas, ao afirmar isso, inferimos que há uma busca por parte do crítico em propor modelos em que o texto de Pompéia seja fossilizado em um ou alguns padrões estéticos. Essa engenhosa tentativa visa a criar categorias inamovíveis em que se possa elencar *O Ateneu* sem maiores desdobramentos analíticos. Essa metodologia auxilia na criação de estereótipos e o crítico não contumaz eterniza uma obra dentro de especificações predefinidas por um estudioso de renome. Esse movimento impede o avanço crítico e a busca por novos elementos estéticos dentro de uma obra literária. Essa estagnação¹³faculta o determinismo analítico.

Ao relacionar esses dois textos críticos, podemos evidenciar que a idéia da superação é o ponto que causa maior tensão entre os autores. Sobre Bosi, devemos considerar um tema levantado em seu ensaio: a questão do darwinismo em *O Ateneu*.

Quanto à teoria de educação, se coerente com aquelas leis universais, deveria secundar os fortes e considerar como natural o esmagamento dos fracos e dos inaptos. Aquém e além dos muros da escola, “os deserdados abatem-se”. E pouco adiante: “Os débeis sacrificam-se; não prevalecem”. Até aqui, puro Darwin. É o princípio da seleção natural proposto na *Origem das Espécies* havia tinta anos. (BOSI, 2003, p. 73).

Duas leituras podem ser feitas a partir dessa ponderação de Bosi. O romancista pode ter assimilado a teoria sobre o processo de seleção natural na esfera biológica e a recriou artisticamente. Temos essa primeira intuição porque o crítico cita a proximidade cronológica entre a obra de Darwin e o texto artístico de Pompéia. Transpor para a arte teorias filosóficas, psicológicas, musicais é algo corriqueiro entre os artistas. Borges é um exemplo desse processo de apropriação e aplicação de conhecimentos de diversos ramos do saber em favor do texto ficcional¹⁴.

Essa citação torna-se mais complexa quando o crítico evoca o “puro darwinismo”. O primeiro crítico desse romance, Araripe Júnior, problematizou a questão do darwinismo e aplicou a construção dessa ideia crítica ao trajeto de adaptações que Sérgio atravessa dentro

¹³ Se compararmos as ponderações de Bosi (1988) e (2006), percebemos que em sua última contribuição, esse autor não centraliza a obra de Pompéia em um único viés estético.

¹⁴ Jorge Luis Borges se apropria de diversas teorias quando compõe uma obra de arte. Em, *A morte e a Bussola*, o personagem Lönnrot diz que conhece um labirinto grego que é uma reta. Trata-se de uma alusão a Zenão de Eléia e sua teoria sobre o movimento.

da instituição de ensino. Entendemos que Bosi faz uma leitura um tanto equivocada do processo de seleção natural proposto por Darwin, como discutido anteriormente. Na teoria darwinista, não são os mais fortes que prevalecem, mas aqueles que se adaptam com maior facilidade às adversidades do meio. Qualquer leitura que fuja ao princípio darwinista de seleção natural é simplesmente *doxa* e acreditamos que Bosi incorre neste erro dedutivo.

1.6 A leitura imagética de José Paulo Paes

Em um estudo de 1988¹⁵ intitulado “Sobre as ilustrações d’*O Ateneu*”, José Paulo Paes avança criticamente em sua leitura de Pompéia. Ele aborda uma categoria analítica não contemplada pela crítica até o momento: a relação das imagens que constam na obra com o universo verbal. Alicerçado na teoria peirciana, o autor tece alguns comentários significativos sobre a relação entre verbal e não-verbal.

Um dos primeiros destaques do ensaísta revela a importância das imagens no cerne do enredo. O autor expõe:

As vinhetas do romance de Pompéia não “contam” nada que já não esteja dito no texto. Nem por isso são redundantes ou supérfluas. Se por mais não fosse, teriam servido ao autor para focalizar a atenção do leitor em certos pormenores, personagens ou incidentes mais marcantes do texto, funcionando assim como uma espécie de *spotlight* de teatro. (PAES, 1988, p. 54).

Essa caracterização proposta por Paes sobre as gravuras na obra de Pompéia evoca uma tese do formalismo russo, precisamente a conceituação de Tomachevski sobre os motivos associados e livres. Segundo Tomachevski, os motivos associados estão relacionados à causalidade entre os fatos dentro do enredo da obra. Os motivos livres estão relacionados com a estética da obra. Desse modo, se essas gravuras não constassem na obra, o leitor não teria nenhuma dificuldade em ler o encadeamento do enredo. Porém, uma vez na obra, elas assumem um significado expressivo, pois estão fundidas ao verbal e servindo “ao autor para focalizar a atenção do leitor em certos pormenores, personagens ou incidentes marcantes no texto”. Entretanto, Paes afirma que o autor ilumina as partes que já estão descritas no romance. Esse fator pode ser conferido na obra, mas cenas em que o leitor não tem um desfecho verbal, também não são iluminadas pelas ilustrações. Há uma seleção verbal e pictórica daquilo que será mostrado.

¹⁵ Em 1988, houve uma eclosão de trabalhos sobre *O Ateneu*, pois se trata do ano do centenário da Obra.

O segundo destaque do autor aborda a relação entre leitor, texto verbal e imagem no processo de leitura da obra.

Conforme vai fixando a atenção nelas, em função das áreas do texto onde incidem, o leitor começa a perguntar-se por que teria o autor escolhido exatamente aquele ponto para iluminar. A partir desse momento, as ilustrações se integram no corpo do texto; não são mais mera redundância ou ornamento, mas acrescentamento de significado, especialmente no nível das conotações. (PAES, 1988, p. 55).

Paes inicia sua ponderação com um questionamento pertinente que o leitor pode tecer: qual a relação entre o texto (verbal) e a imagem (pictórico)? A resposta é: a integração entre texto e imagem tem um significado particular no núcleo da obra. Outro posicionamento do ensaísta diz respeito as funções das imagens “especialmente no nível das conotações”. Quando uma palavra é tomada em um sentido conotativo, se faz necessário um contexto para que o entendimento seja pleno. Entretanto, Paes descreve que a imagem disponibilizada pelo autor tem relação direta com o texto, o leitor não necessitaria desse auxílio extra. Todavia, ao relacionar o verbal e o não-verbal, temos uma duplicação do evento descrito pelos vieses verbal/não-verbal no interior do enredo, e essa dupla visualização terá uma significação peculiar.

A distribuição dessas imagens no decorrer da leitura da obra, segundo Paes, permite outra tipologia de leitura, a leitura das imagens. Por essa característica, essa obra pode ser lida fundindo o verbal ao não-verbal ou seguindo a sintaxe própria das imagens. Vejamos:

Nível que se enriquece sobremaneira quando o leitor, além de estabelecer o nexo de cada ilustração com o texto, descobre os nexos das ilustrações entre si, num comum efeito de ressonância a interligá-las numa sintaxe própria. (PAES, 1988, p. 54).

Essa é uma característica singular de *O Ateneu*. Esse procedimento é algo constatado pelo ensaísta como extremamente diferente em relação aos processos estéticos vigentes na época do lançamento dessa obra. Sobre a sintaxe própria das ilustrações, esse artifício é deveras complexo. De acordo com a análise de Paes, as imagens têm uma relação causal entre elas. Baseados nessa constatação do crítico, podemos vislumbrar o nível de modernidade dessa obra. O leitor pode lê-la de três maneiras distintas, uma que se dá no âmbito da linguagem verbal e sua sintaxe, outra, relacionando o verbal e o não-verbal e por fim, uma leitura respeitando a sintaxe das imagens. Elencamos essa característica referente ao texto de Paes devido à singularidade dessa leitura crítica.

No término desse ensaio, Paes traz à baila uma vertente crítica que vai se debruçar sobre *O Ateneu*, aquela que analisa a obra de Pompéia na perspectiva de um romance de formação. Sobre o desenlace do personagem Sérgio, Paes aponta que “seu aprendizado de base completou-se”. (PAES, 1988, p. 63). Com esse mote, partimos para outra faceta analítica presente na crítica sobre *O Ateneu*.

1.7 Um romance de formação: Marcus Vinícius Mazzari e outros ensaios

Nessa leitura analítica que estamos realizando sobre as apreciações críticas referentes ao *Ateneu*, percebemos uma descontinuação cronológica nessas análises observadas até o momento. O primeiro texto crítico foi concebido em 1888, ano do lançamento da obra. O texto de Mário de Andrade datado ano de 1941. Roberto Schwarz teceu seus comentários críticos em 1960. Temos alguns textos representativos nos anos 70 e uma imersão crítica nos anos 80, pois essa é precisamente a década do centenário da obra de Pompéia. Após essa eclosão crítica, *O Ateneu* caiu em um ostracismo analítico. Somente nos anos 2000, uma nova visão crítica incide sobre o romance de Pompéia. Por meio da perspectiva da literatura comparada. Uma leva de estudos desponta, tendo como *corpus* *O Ateneu* e a relação com outras obras que abordam a temática do internato. Baseados nesse novo enfoque, temos a imersão de textos que enquadram o romance de Pompéia com a temática do romance de formação¹⁶.

No *Dicionário de Termos Literários*, de Massaud Moisés, o termo “romance de formação” é de origem alemã, *Bildungsroman*. O autor distingue os aspectos fundamentais desse gênero literário alicerçado na definição de Franco Moretti. Este define o *Bildungsroman* com as seguintes acepções:

Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação, rumo da maturidade, fundada na ideia de que a “juventude” é a parte mais significativa da vida (MORETTI, 1987, p. 3).

Essa observação genérica é o ponto de partida para que possamos entender os pressupostos analíticos desses estudos comparativos entre o romance de Pompéia e outras obras que abordam a mesma temática. Massaud Moisés elenca *O Ateneu* como um romance que concentra traços de um romance de formação, porém, sem desdobramentos analíticos.

¹⁶ Um dos primeiros estudos em literatura comparada sobre *O Ateneu* é: *L'enfant de Jules Vallés e O Ateneu de Raul Pompéia: do foco narrativo à crítica social*. Como pontuamos anteriormente, a inovação não diz respeito ao processo comparativo, mas ao comparar textos por meio de uma nova categoria analítica, o *bildungsroman*.

Acreditamos que somente por meio da análise textual, podemos observar a pertinência dessa afirmação destacada por Moisés.

Na revista *Sínteses*¹⁷, Danilo de Oliveira Nascimento aborda, em um estudo intitulado de “Dossiê Sérgio: *O Ateneu* como romance de formação¹⁸”, as linhas de força que caracterizam os aspectos básicos de um romance de formação e a relação com *O Ateneu*. Nascimento assevera que:

Aspectos estritamente textuais do romance de Pompéia corroboram para sua leitura e análise como *Bildungsroman*. Ao considerarmos o enredo de *O Ateneu*, é possível identificar alguns componentes do programa básico do romance de formação clássico: o desejo do protagonista pela definição da sua individualidade, a substituição da casa paterna pelo universo formativo (o internato), a clara identificação de um percurso formativo, o encontro com tutores, guias, companheiros de destino. (NASCIMENTO, 2001, p. 278).

Esses aspectos citados pelo ensaísta são pertinentes e possibilitam análises que tomem essa obra de Pompéia como romance de formação. Porém, nesse ensaio específico, o autor se deteve na definição dos traços desse gênero literário, a obra é tomada como pretexto ou exemplificação da teoria. Uma análise mais substancial não é apresentada nesse texto. Acreditamos que, por ser um trecho do texto dissertativo de Nascimento, os desdobramentos analíticos foram deixados para publicações futuras.

Dentro dessa vertente analítica, os estudos de maior relevância estão atrelados ao nome de Marcus Vinícius Mazzari. Além de textos analíticos, Mazzari orienta trabalhos de grau em que a temática do *Bildungsroman* é alistada à obra de Pompéia. Consideremos o ensaio “Um ABC do terror: representações literárias da escola”. Ele está contido na obra *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*, de 2010. Nesse ensaio, o autor apresenta um estudo comparativo entre o romance de Pompéia e *As atribulações do pupilo Törless*.

O autor organiza seu texto comparativo considerando quatro aspectos constitutivos presentes em ambas as obras, tais como:

- 1) O trauma inicial;
- 2) A arena do colégio;

¹⁷ <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/>. Acesso em 15/03/2015.

¹⁸ Este artigo é um trecho da dissertação do autor.

- 3) A crise da puberdade;
- 4) A pedagogia do autoritarismo.

Cada um desses aspectos descreve basicamente as semelhanças estruturais entre as obras. Outro ponto significativo evidenciado pelo ensaísta é o cotejo à bibliografia crítica sobre o romance de Pompéia, assim como, a problematização dessa bibliografia. Sobre “o trauma inicial”, o autor parte da crítica de Araripe Júnior, Mário de Andrade e Alfredo Bosi. Deste último, principalmente a questão do choque que Sérgio sofre ao adentrar o internato. A partir dessa constatação, temos uma percepção da semelhança entre o sofrimento de Sérgio e Törless. Nessa primeira categoria, não há uma grande discrepância nos enredos entre uma obra e outra (segundo Mazzari), pois as dificuldades apresentadas aos personagens são basicamente análogas.

No que concerne ao quesito “a arena do colégio”, o autor destaca as relações de amizade que são construídas nos dois romances: as personagens em ambas as obras vão se relacionar com outros personagens durante a progressão dos enredos que são comparados. Sobre essas relações, n’*O Ateneu*, Bosi entende que nele “cada momento narrado esconde um risco iminente ou recorrente”. Logo, essas relações são tensas e dialéticas, a síntese traz à tona um Sérgio diferente. Araripe Júnior faz referência a essa característica de Sérgio, pois o personagem está em um processo contínuo de adaptação ao ambiente. A leitura comparativa proposta por Mazzari permite ao leitor notar certa paridade entre Törless e Sérgio. Um dos indícios concerne ao trajeto do personagem no romance austríaco que é similar ao que ocorre no romance de Pompéia.

A terceira parte da análise aborda “a crise da puberdade” observada nos dois enredos analisados. Em ambos, o crítico observa a ocorrência de relações homossexuais entre os alunos do internato, porém, Mazzari alicerça sua crítica baseado nas palavras de Araripe Júnior, “eram as condições do internato que produziam isso”. Nesse mesmo bloco analítico, o autor avalia a presença feminina nas obras. Em Pompéia, temos Ângela e Ema; em Törless, a figura da prostituta Bozena pode ser caracterizada ao que Ângela representava dentro da estrutura sexual presente no romance de Pompéia. Bozena será, entretanto, aquela que desperta os impulsos sexuais em Törless. O narrador Sérgio percebe sua metamorfose sexual na casa de Aristarco, precisamente com Ema, a esposa do diretor. O ensaísta poderia desenvolver essa relação díspare entre Bozena (prostituta) e Ema (esposa do diretor do

internato), porém o crítico se deteve na análise entre Ângela e Bozena, assim como suas semelhanças.

O último olhar crítico de Mazzari converge para “a pedagogia do autoritarismo” e a relação tênue entre as duas obras. Em Pompéia é flagrante essa vertente do autoritarismo na figura de Aristarco e suas punições aplicadas aos alunos, principalmente quando as ações coercitivas apontam para a figura ignominiosa de Franco, o pária. Este é o símbolo dessa pedagogia. Mazzari descreve a superioridade de conflito no romance austríaco.

Quanto a este ponto, pode-se sustentar que a crise vivenciada por Törless no internato austríaco possui magnitude superior à narrada por Pompéia em seu romance. Como já apontado anteriormente, na obra de Musil o choque do indivíduo com a estrutura coercitiva da instituição sofre espécie de refração para a interioridade, prismatizando-se em indagações existenciais. (MAZZARI, 2010, p. 182).

Nesse trecho, entendemos que as ações coercitivas presentes na obra de Pompéia são semelhantes ao que ocorre no instituto austríaco. Sérgio sofre também com suas indagações existenciais. Prova disso é o desapego à religião, o evento que plasma essa circunstância é o deliberado abandono de sua santinha, Santa Rosália. Assim, discordamos dessa “magnitude” evidenciada por Mazzari e entendemos que permanece a regularidade entre os enredos.

Esta proposta analítica de Mazzari é significativa, pois confronta, relaciona e analisa as relações estruturais em dois enredos semelhantes. Isso possibilitou o desenvolvimento de um novo campo analítico referente a *O Ateneu*. Divergimos inteiramente daqueles que julgam que uma obra está esgotada. Um romance complexo como este de Pompéia, em nossa ótica, ainda pode ser analisado por diversos vieses, pois a relação entre *corpus*, categoria analítica e base teórica possibilita novas apreciações. Esse nosso entendimento é esclarecido quando vemos alguns trabalhos de grau que abordam criticamente *O Ateneu*.

1.8 Da crítica ensaística aos trabalhos de grau: novas visões analíticas

Esta seção concerne ao levantamento de trabalhos de grau referente à bibliografia crítica do *Ateneu*. As obras aqui dispostas confirmam nossa percepção referente à desproporção analítica sobre a obra de Pompéia. Como vimos anteriormente, os trabalhos não seguem uma ordem analítica constante, a cronologia crítica sobre *O Ateneu* passa por um processo de imersão/emersão contínuo, todavia sempre reaparecendo com trabalhos que elucidam algum ponto obscuro da obra. Observamos uma eclosão crítica a partir dos anos

2000. Abaixo, disponibilizamos alguns trabalhos de grau que tomaram o romance de Pompéia como objeto de análise.

2005 – Distopia e subversão em *O Ateneu*, de Raul Pompéia. (Dissertação). Lorenza Kakimé Jareski. Nesta dissertação, a autora aplica ao seu *corpus* a teoria da distopia literária. Por esse viés analítico, a pesquisadora tenciona demonstrar em sua análise uma observação comportamental das personagens que se afastam da padronização impressa no Brasil no século XIX, ou seja, um processo de ruptura com o molde social constituído.

2005 – *O Ateneu e Jakob von Gunten*: um diálogo possível. (Tese). Henrique Evaldo Jansen. Esta tese aborda as afinidades didáticas entre as obras supracitadas. Todavia, o estudo parte da relação diegética entre as obras, precisamente aquilo que se refere ao *Bildungsroman*, após o que o autor propõe uma aproximação pedagógica e intercultural entre as obras. O marco teórico que viabiliza esse estudo, segundo o autor, será a concepção bakhtiniana de linguagem.

2007 – Exercício do poder: conflitos, discursos e representações culturais em *O Ateneu*. (Dissertação). Vilma Marques da Silva. Este estudo busca uma análise mais complexa das relações de poder dentro da estrutura física do internato. Para isso, a autora está alicerçada pelos conceitos desenvolvidos por Foucault que dizem respeito ao discurso, saber e poder. Silva pretende entender a manutenção dos ideais de hegemonia e o silenciamento das diferenças observadas nas páginas de *O Ateneu*.

2007 – Ideias estéticas e filosóficas nos romances *O Ateneu*, de Raul Pompéia, e *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, de Robert Musil. (Tese). Flávio Quintele Neto. Nesta proposta analítica, o autor intenta uma leitura comparada entre as obras acima citadas, porém, constata-se uma diferenciação ao que foi proposto por Mazzari, que busca uma relação entre as obras através da teoria do romance de formação. Flávio propõe uma análise por meio da teoria intitulada de *Romance do Artista* (*Künstlerroman*).

2009 – A pedagogia do sexo em *O Ateneu*: o dispositivo da sexualidade no internato da “fina flor da mocidade brasileira”. (Dissertação). Fernando de Figueiredo Balieiro. Esta análise foge da proposta de imanência textual, pois pretende por meio da teoria *queer* entender o processo de sexualidade entre adolescentes. O autor usa a obra de Pompéia como pretexto para a observação da história da sexualidade no Brasil. Destacamos que essa

pesquisa está centrada na área de sociologia; logo, entendemos o porquê da discrepância analítica quando comparada a uma análise literária.

2011 – *O Ateneu* e a nostalgia da forma. (Dissertação). Francisco Magno Silva de Araújo. Nesta apreciação, o autor intenta, através da temática “crônica de Saudades”, demonstrar um processo denominado de “alegoria da linguagem poética atualizada na técnica do romance”, ou seja, ele visa a analisar a linguagem poética utilizada na obra de Pompéia.

2013 – Sérgio de Aristarcos: apropriações de “O Ateneu” no campo educacional Brasileiro. (Dissertação). Alexandre Tundisi. O cerne desse estudo é a relação entre *O Ateneu* e a história da educação brasileira, precisamente no século XIX. Desse modo, o texto é tomado como pretexto para demonstrar um processo histórico em um determinado momento. Esse tipo de exame analítico tornou-se na contemporaneidade um fenômeno recorrente. Acreditamos que a falta de conhecimento especializado em teoria da literatura causa esse equívoco no exame de uma obra literária, pois a parte estética é menosprezada nesse tipo de apreciação.

Por meio desse percurso diacrônico, a crítica sobre *O Ateneu* percorre o século XX com análises esporádicas e adentra o século XXI cotejando o romance de forma ávida. Esses novos estudos demonstram o farto material simbólico contido no romance.

1.9 Síntese da crítica e o segundo passo

Em 1978, Franklin Oliveira assevera que a bibliografia crítica sobre *O Ateneu* era insuficiente. Observamos nesse trajeto cronológico que a crítica já cotejou essa obra baseada em diversas vertentes teóricas, várias categorias analíticas foram contempladas, vários pormenores são evidenciados por meio desses estudos. A frase “escassez analítica” perde o seu valor semântico quando referida ao romance de Pompéia, principalmente no século XXI. Entretanto, dentro dessa variada bibliografia crítica, percebemos a ausência de uma análise referente ao *Ateneu* que discorra sobre a categoria dos arquétipos.

Este trabalho é direcionado para uma interpretação literária dos arquétipos, “excluindo” estudos em outros campos do conhecimento, como o da psicanálise de Jung. Essa pesquisa segue o princípio da imanência textual, é um estudo eminentemente fundamentado

em contribuições da teoria da literatura, sendo calcado em dois teóricos/críticos: Northrop Frye, Régis Boyer¹⁹.

E, assim, com esse enfoque analítico, uma retomada do enredo bíblico referente à narrativa sobre Sodoma e Gomorra, pretende-se estabelecer uma nova e avalizada crítica sobre esse marco da literatura brasileira. A escolha dessas linhas teóricas justifica-se, enfim, pelo fato de elas elucidarem a aproximação simbólica, bem como as diferenças, entre o enredo romanesco e o relato sobre a punição das cidades bíblicas, no que concerne precisamente às causas do desfecho violento sofrido pela escola e pelas cidades destruídas pelo fogo. O segundo passo será o entendimento do viés teórico que servirá de esteio para o esclarecimento dessa perspectiva analítica centrada no arquétipo.

¹⁹ Os autores supracitados convergem em vários fatores sobre o entendimento da temática arquetípica. Teorias auxiliares também serão contempladas nesse estudo.

2. CAPÍTULO TEÓRICO

2.1 Sobre a funcionalidade teórica

Nós somos como que anões montados em ombros de gigantes.

Bernard de Chartres (*O nome da rosa*, Umberto Eco)

Neste segmento, buscamos especificar o modelo teórico utilizado na leitura arquetípica de *O Ateneu*. O modelo analítico estabelecido em *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye, será a teoria base para a análise do *corpus*, porém outros suportes teóricos serão utilizados em conjunto com as contribuições de Frye. A escolha pela *Anatomia* diz respeito a duas particularidades: ambiciona um estudo imanente da literatura e a retirada do ostracismo em que o estudo de Frye está encerrado no meio acadêmico. Antes de chegarmos às discussões sobre a *Anatomia*, abordaremos de forma concisa os seguintes tópicos:

- A funcionalidade de um modelo teórico;
- Alguns modelos teóricos que estão em voga na atualidade e que assumem uma semântica similar ao estudo arquetípico;
- O entendimento de arquétipo na filosofia e psicologia;

Após este trajeto explanatório, selecionaremos alguns princípios da proposta teórica de Frye, realizaremos uma discussão desses conceitos e a relevância desses termos para o momento analítico. Ao apresentar os conceitos teóricos, exemplificaremos os mesmos com breves comentários analíticos retirados do *corpus*.

Em uma análise textual, o arcabouço teórico é fundamental para o entendimento estético de uma obra literária. Ao elencarmos um *corpus* e uma categoria analítica, a base teórica deve estar intrinsecamente relacionada ao que propomos como categoria analítica. Mas, quando assumimos um viés teórico, um questionamento emerge e merece um olhar crítico por parte do analista: como utilizar a teoria de forma salutar e consciente? Arturo Gouveia de Araújo (2009) expõe dois princípios sobre como aplicar uma teoria e inserimos um terceiro. Primeiramente, ARAÚJO (2009) destaca que o construto artístico tem sido utilizado para demonstrar a operacionalidade da teoria. Isso subverte a ordem dos fatores no

momento da análise textual. A teoria tem alçado um lugar de destaque e a obra de arte tem sido subjugada à função de coadjuvante no processo analítico.

A segunda proposta requer do crítico um esforço cognitivo maior, pois sugere “uma aplicação parcial e problematizada da teoria”. (ARAÚJO, 2009, p. 9). Este princípio respeita as singularidades do objeto, traz o texto literário para o primeiro plano na análise textual e testa os limites de uma teoria. Em terceiro lugar, entendemos os conceitos teóricos como elementos que possibilitam ler os desdobramentos estéticos de uma obra de arte. Por esse prisma, o leitor frui e foge do relativismo que nivela tudo como *arte de qualidade* na contemporaneidade.

Antes de aprofundarmos o pensamento nessa problemática, delineemos genericamente a caracterização do termo *teoria*. A teoria se estabelece a partir de um sistema conceitual extremamente organizado que busca uma coerência racional para um determinado fenômeno. Em nossa área, a literatura, delimitar drasticamente postulados teóricos é um procedimento arriscado e problemático; pois, o objeto artístico parte da subjetividade do autor. Na criação de um postulado teórico na área de humanas, é necessário escolher um objeto e sistematizar as estruturas básicas do mesmo. Após o entendimento desses fatores gerais, parte-se para os traços singulares relativos ao objeto. A elaboração de tipologias favorece um maior alcance da teoria. Ao contrário disso, notamos concepções teóricas extremamente herméticas e que se estabelecem como dogmas. Ao aplicarmos as teorias a um objeto literário e problematizarmos, notaremos traços de impertinência, pois a obra de arte sobrepuja o alcance teórico.

Nessa configuração aqui exposta, as análises críticas tendem ao processo de mecanização ou aplicação irrestrita e não ponderada da teoria. O material teórico deixa de ser um meio para análise e torna-se um fim. Isso debilita o resultado da análise e confere ao arcabouço teórico um estatuto de infalibilidade. Nesse tipo de proposta, não há uma verticalidade analítica; temos uma frívola demonstração do poder sacro da teoria. Essa é uma vertente muito em voga na crítica atualmente.

Outro fator advindo dessa problemática é a homogeneidade que é engendrada ao construto artístico. Se uma teoria consegue abarcar um vasto número de obras, assim como suas especificidades, isso indica que as obras são análogas. Tomemos como exemplo três contos machadianos que concernem ao período escravocrata: “Pai contra mãe”, “O caso da vara” e “O espelho”. Nesses três contos, há evidências que interligam as obras ao tema da

escravidão. Entretanto, cada qual está estruturado dentro de uma singularidade estética. Logo, a análise tecida, por exemplo, em “Pai contra mãe” não poderá ser transposta linearmente para qualquer outro conto machadiano cujo tema seja a escravidão, pois há uma discrepância composicional entre as obras.

Segundo Araújo (2009), um contraponto para essa visão analítica propende para o uso da teoria com intento de problematizar e testar os limites desses conceitos. Essa prática foge drasticamente do modelo demonstrativo da teoria. Ao fugir da aplicação mecânica, o analista irá problematizar os pormenores da teoria. Esse exercício crítico permite compreender um arcabouço teórico a partir de dois vieses distintos: seu ponto forte e fraco.

Um conceito teórico, por excelência e natureza, deve ser abrangente. Quando um teórico cria um denominado conceito, ele pretende abarcar um número considerável de obras. Veremos mais adiante que Northrop Frye toma como escopo para exemplificar seus conceitos teórico toda a literatura ocidental. Quando Ricardo Piglia assevera em sua teoria do conto que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 1994, p. 38), temos a visibilidade e consciência de que há uma busca pela generalização. Nas ciências exatas, essa generalização pode alcançar uma verificação plausível. Na matemática, qualquer número elevado a zero é igual a um. Essa é uma lei geral e que na lógica matemática alcança sua verificabilidade. Nas ciências humanas, precisamente nas artes, o analista convive com o instável, pois o construto artístico não é homogêneo e, como apontamos antes, ele é advindo da subjetividade do autor. Esse axioma nos leva à segunda faceta da teoria: seu ponto fraco.

Paradoxalmente, o ponto forte da teoria é também seu ponto fraco. Como evidenciamos que uma obra de arte está calcada no heterogêneo e na subjetividade criadora, em muitos casos, um conceito teórico é prontamente sobrepujado pelos interstícios estéticos de uma obra. A declaração do teórico argentino sobre a estruturação artística de um conto pode ser válida para uma determinada obra, mas, ao problematizarmos e aplicarmos essa definição com base em múltiplos contos, teremos um vislumbre do limite teórico de um conceito e perceberemos que o texto literário escapa ao controle da teoria.

Em princípio, parece um esforço sisífico elaborar uma pesquisa pertinente e duradoura na área das ciências humanas. Como demonstrado nas explicações antecedentes, um conceito teórico não se sustenta quando é forçado a corresponder ao objeto. Nessa estruturação analítica, temos o conceito. O contraponto ao conceito é enxergado por meio de um paradigma empírico (as obras), cada uma respeitando sua forma peculiar, todavia construída

artisticamente de forma dessemelhante. Essa diversidade estética e diegética em confronto com o conceito irá convergir para uma síntese que desestabiliza o conceito. Isso não invalida a teoria, somente a coloca em seu devido lugar, na função proeminente de ser um meio para o entendimento estético de uma obra, e não um fim. Desse embate crítico emerge o terceiro caminho, ou seja, “aplicar os conceitos”, “problematizá-los”; porém, por meios deles, observar a composição estética de uma obra e suas singularidades.

Visando equacionar essa dificuldade, tomamos em nossa análise uma teoria central, a dos arquétipos literários, e subsidiamos essa linha de força com teorias e análises críticas auxiliares. Nada que fuja de nosso viés analítico primário. Conscientes dessas três maneiras de fazer ciência, preferimos deliberadamente uma discussão e aplicação da teoria arquetípica em *O Ateneu*, cujo fim seja analisar a obra de arte visando entender sua complexidade estética.

2.2 A escolha da categoria analítica e a busca pelo texto matriz

Ao ler *O Ateneu* e sua fortuna crítica, fica clara uma ausência de leituras analíticas concernentes aos arquétipos contidos na obra. Além disso, constatamos uma diacronia crítica repleta de lacunas e que se volta invariavelmente para a crítica biográfica de Mário de Andrade como ponto fulcral. A pretensão de realizar uma leitura arquetípica é proveniente de um axioma recorrente: uma obra literária parte de um cânone tradicional. Esta afirmação não é fortuita. Quando um autor concebe algo inserido dentro de um paradigma estético-formal e temático, temos claramente uma alusão à tradição. No que alude ao formal, na literatura, dificilmente o autor fugirá dos três gêneros literários básicos: lírico, épico e dramático. Ao não escapar dessa tricotomia, ele é tributário direto de uma tradição²⁰.

Sobre a perspectiva da temática, esta peculiaridade pode ser mais facilmente vista nas obras literárias. Constantemente, as obras concebidas no Ocidente estão alicerçadas em temas provenientes de duas raízes prototípicas: a literatura grega e a bíblica²¹. Esses dois rizomas literários têm sido cotejados de várias maneiras pelos autores ocidentais. Em nossa análise, nos deteremos na influência bíblica nas páginas de *O Ateneu*.

²⁰ Originalidade, nas artes, é algo complexo. Ao tentar romper com uma modelo estético, o artista volta ao tradicional como ponto de partida. A ruptura só é possível porque está apoiada em um movimento anterior.

²¹ Victor Hugo acrescenta uma terceira fonte de influência: Shakespeare.

O leitor não tem dificuldade para entender a tessitura diegética do romance de Pompéia. Porém, o leitor contumaz observa uma gama de referências bíblicas disseminadas no decorrer do romance²². Algumas são diretas, outras são indiretas e obliteradas quando arquitetadas pela destreza do autor em camuflar essas referências. Em *O Ateneu*, o leitor não percebe o processo de estruturação do arquétipo referente ao mito de Sodoma e Gomorra. Mas elementos textuais concernentes ao mito são disseminados e percorrem todo o enredo do romance. A maior referência é a comparação entre Aristarco e a esposa de Ló. Este momento de exceção impele o crítico a dois procedimentos padrão: uma leitura retroativa e centrífuga da obra. A leitura retroativa permite o mapeamento de resquícios implícitos sobre o mito. A detecção desses trechos é relevante para a análise comparativa entre o enredo primeiro e o novo construto artístico. Já a leitura centrífuga visa a detalhar as semelhanças e diferenças entre as duas versões textuais. Esse é um fator fundamental olvidado pela crítica. Ao que constatamos, somente as semelhanças são consideradas em uma análise arquetípica.

O Ateneu é uma obra composta de doze capítulos e a referência explícita à esposa de Ló é evidenciada somente no capítulo XI da obra. Esse índice, termo da semiótica peirciana, permite uma semiose ilimitada que evoca o mito bíblico. Uma das peculiaridades do índice é sinalizar para algo fora do texto. O analista, ao observar essa particularidade indicial e ao trazê-la para dentro do texto, perceberá a carga simbólica de um elemento trivial que é simplesmente descartado pelo leitor.

Essa caracterização proposta por Pierce (2012) nos remete ao processo de leitura retroativa e centrífuga da obra, pois a relação entre ambas foge da similaridade ou mera analogia, abrangendo os interstícios da obra. Por esse viés, aquilo que é análogo entre as obras será o ponto de partida do exame analítico. As diferenças na estruturação dos enredos assumem um caráter de relevância no momento da análise. A teoria, nesse caso, funcionará como mediadora para o entendimento das especificidades concernentes aos enredos.

Ao ler retroativamente o romance, percebemos um movimento paulatino de referências ao mito bíblico em evidência nesse estudo. Podemos descrever que essas menções sugerem três graus de diferenças: extrema, moderada e próxima ao texto matriz. No momento da análise, demonstramos a engenhosa articulação entre o texto primeiro e a sua atualização simbólica no enredo de *O Ateneu*. De antemão, adiantamos que as referências ao mito bíblico

²² Em nenhum outro texto narrativo de Raul Pompéia, O leitor se depara com recursivas menções ao texto bíblico.

surgem de forma cifrada/elíptica e gradativamente vão emergindo no enredo da obra de Pompéia. Somente os leitores mais pertinazes prospectam a relação entre ambos os textos, ou seja, um elemento externo que se torna interno. Ao internalizar um fator externo em um construto artístico, temos a evocação de um dos princípios concernentes à autonomia relativa da arte. Logo, a obra de arte parte de um referencial externo; todavia, ao transpor os limites da ficção, o movimento contrário é impossibilitado, pois “toda mimese é uma forma de poiese”. (CANDIDO, 2008). Antonio Candido discorre sobre essa temática em *Literatura e Sociedade*. Ao distinguir uma crítica sociológica da crítica literária, temos a seguinte explanação:

Neste caso saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. (CANDIDO, 2008, p. 17).

Ilustrando essa discussão teórica, o enredo de *O Ateneu* é influenciado pelo código bíblico. Por esse prisma, podemos ampliar o entendimento daquilo que é externo e se torna interno nas artes. Em uma leitura célere dessa citação, podemos incorrer em um equívoco ingênuo, relacionar o fator externo unicamente ao meio social. Somos alertados sobre essa incongruência prontamente pelo autor com o seguinte arremate: *O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros*. Para Antonio Candido, qualquer elemento do mundo empírico pode passar pelo crivo do ficcional. Ao transpor essa barreira, há um trabalho estético realizado pelo artista no que diz respeito ao material utilizado na concepção de uma obra de arte. Esse referencial externo pode ser desdobrado em uma série de categorias ou um esboço de tipologia que facilite a percepção do leitor neófito.

Baseados nessa multiplicidade de “externos” e voltando ao romance de Raul Pompéia, inferimos que haja uma referência substancial às questões sociais da época em que o autor escreve seu romance; um possível trauma psicológico do “autor”, como expõe Mário de Andrade. Mas em nossa análise privilegiamos outro fator externo: a estruturação do arquétipo bíblico no romance.

Após a leitura da fortuna crítica sobre *O Ateneu* e o estabelecimento da categoria analítica, partimos para o suporte teórico que permite perscrutar outra faceta dessa obra de

Raul Pompéia. Ao selecionarmos a teoria dos arquétipos literários como paradigma para a leitura crítica desse romance, outros modelos teóricos também merecem destaque no percurso diacrônico até o modelo teórico adotado nesse estudo.

2.3 Uma breve exposição sobre um texto oculto

Como discutimos anteriormente, a obra de arte está sempre relacionada ao cânone tradicional. Os textos literários sempre cotejam algumas estruturas diegéticas do passado. Esses outros textos podem ser reconhecidos pelo leitor de forma explícita ou disseminados elipticamente e de forma cifrada em uma obra. Compreendemos que na literatura não há o fenômeno da geração espontânea ou um ato de liberdade criativa sem qualquer vínculo precedente. A literatura é rizomática. As narrativas partem ou evocam um ramo comum, porém são ressignificadas devido aos múltiplos fatores que interferem na produção de um texto artístico.

Na *Poética*, Aristóteles demonstra que os mitos utilizados pelos autores das tragédias gregas partem de um grupo conciso e recorrente de mitos que estão sempre em diálogo. O autor assevera que “os poetas narravam as fábulas sem escolha; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno de poucas casas, por exemplo, as de Alcmeão, Édipo, Orestes, Meléagro, Tiestes e Télefo” (ARISTÓTELES, 2005, p. 32). Esse número exíguo de referências possibilita a fomentação de um grupo prolixo de obras. *Antígona* faz referência direta ao *Édipo Rei*. Esta centra-se em uma estrutura rizomática que se refere ao oráculo destinado a Laio, pai de Édipo. O mito é amplo, o artista escolhe determinados trechos para a composição textual da tragédia. O pensamento aristotélico referente ao cotejo do cânone tradicional ainda é mais prescritivo e enfático: “não se deve romper com as fábulas conservadas pela tradição (...) o poeta deve criar, servindo-se atinadamente do legado tradicional” (ARISTÓTELES, 2005, p.33). Mais uma vez temos uma referência aos mitos; mas, o poeta tem a liberdade criativa para elaborar a trama.

Essas observações realizadas pelo Aristóteles prescritivo nos indicam que as obras clássicas já dialogam entre si e partem sempre de determinados grupos temáticos. Leyla Perrone-Moisés indica que essa permuta diegética entre os textos é algo recorrente na literatura.

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado como a Bíblia, com os

textos Greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e fonte de citações, personagens e situações. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59).

Assim como Aristóteles, a autora elenca as relações temáticas entre as obras. Entretanto, na percepção de Leyla Perrone, outros elementos composicionais também podem ser entendidos como uma influência na construção de uma obra literária: a forma, a estrutura, personagens e situações. Essa ampliação de fatores que podem ser aproveitados por um texto segundo é um fator significativo para as relações entre as produções literárias. A estrutura rizomática não concerne unicamente à materialidade textual. Tudo que se refere ao texto permite uma leitura criteriosa que evidencie a influência do texto primeiro.

Sobre “a literatura sempre nascer da literatura”, podemos argumentar sobre o ponto forte e fraco dessa máxima descrita por Perrone. No que diz respeito às formas, temas, personagens, estes fatores podem ser vislumbrados mediante análise textual (ponto forte). Em oposição ao ponto forte, um elemento da vida cotidiana pode ser utilizado pelo autor e passar pelo crivo do ficcional e alimentar o panteão literário. Desse modo, qualquer antropônimo, topônimo, simbologia, arquétipo promove o enriquecimento estético da obra e retroage à literatura. Ao voltar à literatura, a interferência de um texto em outro possibilita o surgimento de uma série de nomenclaturas teóricas que pretendem explicar as interferências entre textos literários.

No século XX, houve uma profusão de teorias que abordam a relação entre textos. Um primeiro estudo de destaque pertence a Júlia Kristeva. A autora desenvolve um conceito para denominar essa relação entre textos e a nomenclatura dada para o fenômeno é *intertexto*. Kristeva entende que o intertexto “se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 2005, p. 68). Baseado nesta citação, na atualidade, o termo *intertexto* está sendo usado de forma indiscriminada e recorrente pela crítica literária, mas sem um aprofundamento analítico. Desse modo, o conceito acaba perdendo sua carga semântica. A autora divide a configuração do intertexto em duas partes significativas: um referente à generalidade do conceito e a outra à análise textual.

Sem maior aprofundamento analítico, a construção do intertexto preconiza um “mosaico de citações”. A crítica utiliza esse trecho de Kristeva repetidamente e sem qualquer esforço crítico. Isso prefigura uma ociosidade analítica. É simples proferir que *Esau e Jacó*,

de Machado de Assis, é uma obra que encerra uma intertextualidade bíblica. Porém, os antropônimos dos personagens principais são: Pedro e Paulo. O título da obra indica um arquétipo bíblico explícito; porém, essa falsa *prolepse* esbarra rapidamente no quesito da análise textual e sua verticalidade.

O trecho que requer um esforço cognitivo do crítico é relegado ao segundo plano. Segundo Kristeva, o texto segundo absorve algo de um texto primeiro e o transforma. Esse movimento intertextual não é simples. Em *Ulisses*, de Joyce, o autor parte da saga de Odisseu (Ulisses) e sua volta para Ítaca. Após o final da guerra de Troia, Odisseu leva dez anos em seu regresso para Ítaca. Em Joyce, a história aborda um único dia na vida de Leopold Bloom, precisamente, 16 de junho de 1904. A intertextualidade é flagrante, mas uma análise verticalizada nos permite compreender as diferenças relevantes entre os textos em análise e o significado do termo *poiese*.

Massaud Moisés (2013), em seu *Dicionário de termos literários*, no verbete intitulado de “Intertextualidade”, descreve que o desenvolvimento desse termo teórico criado por Kristeva é “influência da teoria dialógica de Mikhail Bakhtin”. Nesse contexto, Moisés retoma a citação de Kristeva que utilizamos anteriormente e emprega outra da mesma autora para embasar mais claramente o termo teórico: “o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escrita-réplica (função ou negação) de uma outra (dos outros) texto (s) [...] a linguagem poética aparece como um diálogo de textos”. Todavia, entre a influência descrita por Moisés sobre o surgimento do termo intertextualidade e a explicação dado pelo autor, há uma incongruência conceitual.

Quando um conceito é criado, o teórico sempre principia seu pensamento tendo um conceito já existente de qualquer ramo do saber em mente. O segundo passo visa equiparar os traços de convergências entre o primeiro e o segundo conceito, porém salvaguardando elementos próprios desses conceitos. Enfim, procede o aproveitamento desse novo princípio teórico em outro campo do saber. Esse movimento é possível. O próprio Bakhtin realiza essa transposição conceitual quando da utilização do termo *polifonia*. Na música, a polifonia é uma reação ao canto gregoriano que é uníssono. Partindo dessa peculiaridade, o autor elabora um conjunto de postulados para estabilizar o conceito de polifonia nos romances de Dostoiévski, em oposição ao romance monológico em voga. Moisés constata que a intertextualidade proposta por Kristeva é tributária do dialogismo bakhtiniano. E ainda equipara dialogismo ao termo diálogo.

Primeiramente, para Kristeva, a intertextualidade é a interferência de um texto em outro. O dialogismo bakhtiniano concerne ao discurso das personagens. Ao analisar as obras de Dostoiévski, o autor destaca que:

O mais importante é a interação dialógica dos discursos, sejam quais forem as suas particularidades lingüísticas. Considere que o objeto fundamental da sua representação é o próprio discurso, e precisamente o discurso *plenissignificativo*. (BAKHTIN, 2010, p. 310).

A autora pode ter baseado seu conceito na ideia dialógica de Bakhtin, porém essa horizontalidade conceitual apresentada por Massaud Moisés é problemática. Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, propõe *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski como *corpus* para sua demonstração de um romance polifônico/dialógico. A escolha desse objeto de estudo é precisa; pois o romance é pautado por embates discursivos. Uma particularidade desses embates discursivos: os personagens não conseguem impor sua visão de mundo sobre um determinado tema. Nenhum personagem nessa obra é submetido ao pensamento/exposição de outro personagem. Essa é a característica de um romance polifônico. Bakhtin (2010, p. 4) entende que “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis é a autêntica polifonia de vozes plenivalentes que constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski”. Reiteramos que as “vozes e consciências independentes e imiscíveis” são vozes e consciências irreduzíveis à visão de mundo do outro. Temos dois problemas agora. Ao associar intertextualidade ao dialogismo, Massaud Moisés incorre em equívoco conceitual. Sobre as definições bakhtinianas, questionamos a diferença entre polifonia e dialogismo, pois são conceitos relativamente análogos.

A segunda crítica propende para um esclarecimento. Há uma sugestão no verbete de Massaud Moisés de que *diálogo* e *dialogismo* são termos semanticamente similares. Essa paridade não condiz com a visão bakhtiniana expressa em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Sobre o diálogo em Dostoiévski, temos essa definição:

Em toda parte é o cruzamento, a consonância, ou a dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada uma de modo diferente. (BAKHTIN, 2010, p. 309-310).

Bakhtin não teoriza sobre o diálogo em si, mas como ele é arquitetado no texto de Dostoiévski. Para o autor, dialogismo e monologismo são características intrínsecas do

diálogo. O diálogo pode ser dialógico; isso quando temos vozes imiscíveis. Mas, pode ser monológico. Um monólogo pode ser dialógico, assim como monológico. A irredutibilidade ou não será a distinção básica para que se tenha um dialogismo ou monologismo. Dialogar, genericamente, é a relação de troca verbal entre sujeitos. Essa troca pode alçar outros significados, tais como: um diálogo textual, teórico, filosófico.

Nesse trajeto diacrônico sobre referências entre textos, finalizaremos com a ideia de *literatura de segunda mão* proposta por Gerard Genette. O autor descreve essas ressonâncias de um texto em outro, que constituem um *palimpsesto*. O autor tem o seguinte posicionamento sobre esse conceito.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010, p. 5).

Nessa concepção de Genette alguns fatores merecem ser explorados. Por esse viés a literatura é decisivamente rizomática, pois um texto antigo estará sempre como suporte temático, formal de um texto “novo”. Esse texto anterior é compreendido como um hipotexto. O hipertexto será uma recriação desse último. Duas particularidades serão relevantes na configuração do novo texto, ele passará por uma transformação ou será imitado. Cabe ao analista demonstrar aquilo que foi transformado e o grau de imitação.

Genette descreve que as relações entre os textos só são percebidas depois de muitas leituras. Para chegarmos ao âmbito da transformação ou imitação de um texto, se faz necessário identificá-lo. Esse é um processo que pode se tornar complexo para o leitor, caso esse não tenha um vasto repertório de leituras. Sem esse conhecimento prévio, ficamos somente no nível elementar da leitura. Os elementos que evocam um texto elíptico, uma simbologia qualquer não será percebida.

Em muitos casos, somente na visão de um crítico literário ou um analista contumaz é possível observar os pormenores de uma obra e os fragmentos que estão ocultos. Genette nos inspira em termos um olhar aguçado enquanto lemos uma obra, pois: “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”. Essa evocação concerne a uma

corrente hereditária textual alude à ideia de genealogia textual. Desse modo, o processo de leitura não é algo simples. O leitor não necessita buscar avidamente um texto fundante em todas as obras que lê; mas, os significados completos estarão subentendidos nesse mosaico textual.

Essas teorias que ilustramos anteriormente estão em “moda” na academia. Facilmente podemos encontrar os termos: intertexto, dialogismo, palimpsesto, arquétipo, sendo utilizados indiscriminadamente, porém dificilmente a uma explicação fundamentada na teoria e que fuja de uma mesmice tautológica e insípida. Sobre os arquétipos, os acadêmicos miram o legado de Jung, porém desde os gregos o arquétipo é uma temática discutida.

2.4 O princípio de uma teoria sobre o termo arquétipo: O legado filosófico grego

Primeiramente, esse tema ou categoria é objeto de estudo de três linhas do conhecimento: filosofia, psicologia e literatura. Abordaremos de forma panorâmica o estudo do arquétipo nas correntes filosóficas e psicológicas e esmiuçaremos essa temática no âmbito da literatura.

Qualquer pretensão analítica coerente ou uma leitura teórica aprofundada merece uma visita ao legado grego, pois somos tributários do desenvolvimento científico realizado por esse povo. Sobre o tema em questão, Platão irá aproximar-se do conceito de arquétipo. Na *República*, precisamente no livro X, o leitor entra em contato com uma discussão entre o sensível e o abstrato. Para Platão, os objetos sensíveis são meramente ideias deformadas referentes aos objetos do pensamento. O filósofo estabelece uma hierarquia ontológica e valorativa entre as representações dos objetos. Em destaque está o conceito ou os objetos que figuram no mundo das ideias. Tomando como paradigma o objeto cama, o filósofo argumenta: “acaso não existem três formas de cama? Uma é a forma natural, e da qual diremos, segundo entendo, que Deus a confeccionou” (PLATÃO, 2002, p. 295). A criação divina, na concepção do filósofo, é a perfeita. O ser humano não tem acesso direto à ideia. Tudo que é advindo do objeto primário é tido como degenerado ou imitação degradada. *Mimese* para Platão é algo negativo.

Na categorização platônica, em segundo lugar, está o artífice. A cama que conhecemos no mundo sensível é criação de um sujeito, porém o artefato está distanciado da ideia de cama. O autor assim define:

“Ora não costumamos também dizer que o artífice que executa cada um destes objetos olhando para a idéia, é assim que faz, um as camas, outro as mesas, de que nos servimos, e da mesma maneira para os restantes artefatos? Porque, quanto à idéia propriamente, não há artífice que possa executá-la (PLATÃO, 2002, p. 294).

A ideia é autônoma e anterior ao referente criado pelo artífice. Ela existe independentemente da suposta elaboração do artista. Há uma variação entre o objeto que está no mundo das ideias e aquele do mundo sensível; pois, de acordo com o pensamento platônico, não se pode estabelecer um parâmetro de igualdade entre eles. Por conceber o primeiro exemplar ideal, Deus seria o criador do “arquetipo”.

Em um terceiro plano está o artista e a sua produção. Aquilo que é produzido pelo artista está ainda mais afastado da idéia primeva.

Ao verem as suas obras, não se apercebem de que estão três pontos afastados do real, pois é fácil executá-las mesmo sem conhecer a verdade, porquanto são fantasmas e não seres reais o que representam; ou se tem algum valor o que eles dizem, e se, na realidade, os bons poetas têm aqueles conhecimentos que, perante a maioria, parecem expor tão bem (PLATÃO, 2002, p. 297).

Nessa perspectiva, a representação pictórica da cama ou a imagem mental por meio do código são ainda mais adulteradas quando o paradigma é a ideia do objeto. A grande problemática levantada pelo filósofo, sobre esse tema, concerne ao fato de que o artista imitador não tem um conhecimento da realidade; o saber do artista se restringe à aparência. O artista é criador de realidades relativamente autônomas. Desse modo, a arte subverte a ordem platônica, aquilo que é estável no mundo das idéias é desestabilizado pela arte e dá ao objeto uma unicidade primeva dentro de uma obra de arte. No entendimento platônico, a mimese é pejorativa, pois tem a propensão de iludir e evitar que o cidadão da república se aproxime do objeto ideal.

Vejamos algumas considerações sobre Sodoma e Gomorra e *O Ateneu* baseadas no conceito platônico de *mimese*. Primeiramente, por ser uma reinvenção de um objeto artístico, a obra de Pompéia está quatro vezes afastada do conceito abstrato ou ideia. No entendimento platônico, o mesmo objeto é recriado pelo artífice e o artista. Por ser uma retomada arquetípica do enredo de Sodoma e Gomorra, *O Ateneu* é uma alteração ainda maior referente ao objeto primeiro, pois não conserva um vínculo direto com a ideia.

Aristóteles tem uma visão contrária do conceito de *mimese* pretendido por Platão. A *Poética* aristotélica descreve e prescreve algumas especificidades das tragédias gregas. Além de descrever e prescrever, o texto aristotélico concentra alguns princípios que transcendem o estudo da tragédia grega e se firmam como conceituações para as artes em geral. O início dessa obra demarca a natureza do objeto que será analisado. O filósofo propõe: “faletos da natureza e espécies da poesia” (ARISTÓTELES, 2005, p. 19). Esta frase inicial define os limites de sua teoria e o *corpus* para aplicação. Temos uma demarcação do objeto, pois se trata da obra de arte.

Aristóteles observa que a imitação é algo próprio do ser humano e que a poesia nasce desse processo: “imitar é natural ao homem desde a infância - e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 23-24). Diante disso, o autor descreve que a obra de arte é produto da imitação, precisamente as obras dramáticas. A comédia, tragédia, poesia épica são imitações, porém essa “imitação é feita por personagens em ação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 25). Sem maiores aprofundamentos analíticos, a obra de arte tem em seu cerne ser imitativa.

Pela delimitação do objeto, nessa perspectiva teórica, o artista tende naturalmente ao processo de criação²³. Em Aristóteles, o artista sempre parte de uma tradição para criar sua obra. Tendo em vista essa premissa, a obra de arte está enraizada em uma tradição que alimenta a arte em geral.

Por esse viés analítico, a proposta de apreciação crítica entre o enredo referente ao mito bíblico de Sodoma e Gomorra e *O Ateneu* é viabilizada, pois não se trata de uma degeneração concernente ao objeto. Neste caso, trata-se de um recurso artístico utilizado pelo autor, ou seja, disseminar fragmentos da narrativa bíblica em seu objeto artístico, visando um enriquecimento simbólico e estético da obra. Desse modo, somos tributários da visão aristotélica, pois delimitamos nosso estudo para o viés literário.

2.4.1 O arquétipo no campo da psicologia

Por se tratar de um estudo que aborda o arquétipo literário, excluimos nessa pesquisa as contribuições da psicologia referentes ao tema em análise. Entretanto, é necessário justificar o não uso dos conceitos teóricos desenvolvidos por Freud e Jung referentes ao

²³ *Mimese*, entre os gregos, é criação. Os romanos deram ao mesmo verbete o significado de imitação.

arquétipo. Por pretendermos uma análise literária do texto e sabedores de que Northrop Frye é “tributário” de Jung²⁴ em um traço metodológico, observamos que o arquétipo, no campo da psicologia, tende a ser diferenciado do arquétipo literário. Isso não impede que os conceitos concebidos pela psicologia sejam utilizados em uma análise literária. Na literatura, a obra é a base para análise; na psicologia, o sujeito tem a primazia no momento no exame analítico. Essa relação é problemática precisamente na literatura. A teoria literária distingue narrador/autor e obra/vida de quem concebe o texto artístico.

As teorias freudiana e junguiana estão alicerçadas em pressupostos que se cruzam e se confrontam. Uma das inter-relações principais é o processo analítico relativo aos sonhos. Para ambos, os sonhos são uma revelação do inconsciente. As semelhanças entre os dois legados teóricos findam com a afirmação anterior. Ao interpretar os sonhos de seus pacientes, há uma diferenciação significativa entre ambos os pensamentos teóricos. Freud utiliza o método denominado de associação livre de ideias. O paciente relata os sonhos, experiências, desejos e o analista os interpreta por meio de uma teoria calcada em princípios fixos. Jung não segue o modo analítico freudiano. Neste caso, se faz necessário conhecer o campo simbólico do paciente para uma interpretação abrangente e pormenorizada. Jung entende que nenhum símbolo onírico pode ser separado da pessoa que o sonhou, assim como não existem interpretações definidas e específicas para qualquer sonho (JUNG, 2008, p. 61).

Jung acrescenta ainda outros fatores problemáticos referentes ao método em que se associa/interpreta livremente os sonhos dos pacientes. Percebemos uma discordância direta com o método freudiano.

A interpretação de sonhos e de símbolos requer inteligência, não pode ser transformada em um sistema mecânico que vai, depois, servir de recheio a cérebros desprovidos de imaginação. (...). Quando nos esforçamos para compreender os símbolos, confrontamo-nos não só com o próprio símbolo, mas com a totalidade do indivíduo que o produziu. (JUNG, 2008, p.115).

Numa clara ruptura com o padrão freudiano, Jung afirma que a criação de um dicionário dos símbolos oníricos e seus significados encerraria uma mecanicidade no processo de interpretação. Seguindo essa premissa, qualquer indivíduo poderia aventurar-se nessa

²⁴ A proposta de Jung leva em consideração o campo simbólico do sujeito, por esse viés, observamos uma aproximação ao modo em que Frye estuda o texto literário, ou seja, pautado pela imanência. Frye busca explicações dentro da literatura, Jung foca no campo simbólico da pessoa que sonhou. A imanência é uma peculiaridade entre os dois teóricos.

empreitada. Logo, o procedimento científico que ampara a interpretação dos sonhos seria diminuído.

Outro fator problematizado por Jung está centrado na relação sujeito-sonho. Freud rompe com a estrutura sujeito-sonho, pois os símbolos disseminados no sonho ficam a cargo do analista, não ocorre uma busca para se entender a realidade simbólica do paciente. Em Jung, o esforço analítico é maior, pois não há uma cartilha fixa equiparando elementos oníricos. Cada caso merece atenção única, pois ninguém é parâmetro para ninguém no quesito simbólico. Diante dessa constatação, o sujeito-paciente conserva traços peculiares que brotam do inconsciente. Assim, toda essa carga simbólica está relacionada à simbologia consciente/inconsciente do sujeito. O analista precisará conhecer o campo simbólico do paciente para perscrutar a substância/mensagem contida no sonho.

Para Freud e Jung, o “sonho é uma expressão específica do inconsciente” (JUNG, 2008, p. 34). O grande avanço observado por Freud e Jung é o entendimento concernente ao funcionamento do inconsciente. Este deixa de ser um mero armazém de experiências passadas, pois havia um entendimento de que o inconsciente era o local destinado ao material dispensado pelo consciente. Nessa nova perspectiva, aquilo que está no inconsciente pode ser deslocado para o consciente sem o mínimo controle do sujeito.

Corroborando com essa idéia, em 1917, Freud²⁵ escreve um ensaio considerando as três quedas de Narciso. Metaforicamente, o ser humano assume a posição de Narciso e, baseado nessa correspondência, Freud explica as três quedas sofridas pelos humanos no decorrer da história. A primeira refere-se ao heliocentrismo, o homem deixa de ser o centro do universo com a descoberta de Copérnico; o sol assume essa centralidade. A segunda diz respeito ao darwinismo e a queda ontológica da espécie humana. O homem perde o vínculo cósmico e é aproximado a um ancestral comum referente aos macacos. E, por fim, a terceira queda, o inconsciente. O homem não tem o governo absoluto sobre seus atos e pensamentos. Desse modo, tudo que está conservado no inconsciente pode ser extrapolado sem o domínio do sujeito.

Analisando os sonhos dos pacientes, ambos perceberam que o inconsciente utiliza a função onírica como artifício para trazer uma mensagem para o consciente. Isso sem nenhuma interferência do sujeito. Outra percepção dos autores é: a carga simbólica comum e

²⁵ FREUD, S. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XVII, 1976.

compartilhada por diversos pacientes em seus sonhos. Todo esse montante simbólico compartilhado remonta idéias longínquas, Freud denomina-as de: resíduos arcaicos, Jung descreveu-as como arquétipos. O autor define os postulados e aspectos do arquétipo.

O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo - representações que podem ter inúmeras variações de detalhes - sem perder a sua configuração original. O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias. (JUNG, 2008, p. 83).

Alguns fatores são significativos nessa definição proposta por Jung. O motivo ou narrativa pode ser uno, porém os símbolos utilizados pelo inconsciente podem ser variados, isso depende da carga simbólica do indivíduo. Mesmo com um complexo emaranhado de símbolos, o analista consegue identificar um elo entre os sonhos e chegar ao elemento primário. Essa tese fortalece o padrão analítico jungiano, pois os sonhos e seus símbolos têm uma particularidade individual. Essa é outra contribuição para concepção da teoria de Frye, um modelo sinóptico de teoria. O autor visualiza um número abrangente de obras mediado por um núcleo restrito de referências²⁶.

O fator instintivo comparado ao trabalho das aves e formigas corresponde à idéia jungiana do inconsciente coletivo. Todos nós, seres humanos, compartilhamos de uma mesma carga/fonte simbólica. Por esse aspecto, explicam-se essas variações oníricas, porém sempre convergindo para uma raiz comum.

Como se trata de um processo de extrapolação ou deslocamento entre inconsciente-consciente, todos os símbolos, experiências, ações, fatos estão conservados no inconsciente e podem emergir na ação do sujeito. Uma leitura crítica de *O Ateneu* pode ser realizada com base nessa teoria. O arquétipo, nesse caso, seria a experiência vivida por Raul Pompéia no colégio Abílio. O inconsciente se desloca ou se materializa no consciente (na obra). Porém, há uma problemática que deve ser observada nessa proposta de leitura crítica, pois se tomamos a obra como um construto artístico, inevitavelmente a relação entre obra e biografia do autor torna-se complicada. Em teoria da literatura, busca-se desvencilhar autor e obra. Qualquer referência ao construto artístico fica ao cargo do narrador. Outro fator: Raul Pompéia utiliza, por exemplo, antropônimos, topônimos, referências bíblicas que enriquecem esteticamente a obra de arte. Essa atitude artística do autor preconiza um ato deliberado de criação consciente.

²⁶ Explicaremos esse modelo sinóptico de Frye e exemplificaremos mais adiante.

Sobre essa temática, em *Aspectos da Literatura Brasileira* (1974), Mário de Andrade tece uma crítica ao *Ateneu*, estabelecendo uma relação simétrica entre obra e biografia de Pompéia. Como descrevemos anteriormente, a obra de arte está alicerçada em uma autonomia relativa. Um dos fatores citados antes justifica nossa idéia em não utilizarmos a vertente crítica do arquétipo proveniente da psicologia; pois, “a obra de arte é um recorte da realidade, ela não consegue abranger todos os pormenores”. Por mais que o autor buscasse essa *vingança pessoal*, jamais ele conseguiria uma plenitude da realidade empírica vivida no colégio Abílio por ele próprio.

O Ateneu “pode ser” uma extrapolação do inconsciente do autor; Sérgio “pode atuar” como *alterego* de Pompéia²⁷. Mário de Andrade subsidia sua análise com uma série de fatores biográficos, porém esses elementos destacados passaram pelo crivo da ficção, e uma vez absorvidos pela obra de arte, o processo de inversão é problemático (CANDIDO, 2008). Em nossa análise, o externo (o arquétipo) é um quesito literário, um mito bíblico deslocado para uma obra do século XIX, e não fatores biográficos. Se a nossa visão arquetípica estivesse alicerçada na biografia do autor, a proposta jungiana seria possivelmente considerada como proeminente na análise.

2.4.2 Arquétipos literários

Adotamos uma leitura literária do arquétipo contido no romance *O Ateneu*. Em consonância com Afrânio Coutinho (2008, p. 23): “a literatura é um fenômeno estético” e os fatores que intensificam a qualidade estética de uma obra são os significados que ela concentra. Ezra Pound (2006, p. 40) afirma que “a grande literatura é linguagem carregada de significados até o máximo grau possível”. A constatação poundiana pode ser relacionada à obra de Raul Pompéia. De acordo com os textos críticos cotejados, há uma série de pormenores disseminados nesse romance em análise. Mesmo com essas múltiplas leituras críticas, dificilmente uma obra pode estar esgotada no que tange à uma nova apreciação crítica, centrada em uma categoria analítica e uma base teórica que privilegie uma inovação crítica do *corpus*.

Os formalistas russos entendem essa peculiaridade descrita por Pound como um processo intrínseco ao objeto artístico, ou seja, o artifício de desautomatização da linguagem na obra de arte. A linguagem automatizada concerne ao esgotamento de significados. Isso

²⁷ Essa tendência analítica proposta por Mário de Andrade permanece em voga na crítica atualmente.

permite o entendimento de uma mensagem sem um maior esforço cognitivo do leitor. O ato de desautomatização enriquece esteticamente a *diegese* e rompe com o utilitarismo da linguagem do cotidiano. Esse fator imprime uma gama de significados ao texto literário.

Mesmo com essa proliferação de significados, *O Ateneu* não é um texto hermético ou de difícil compreensão do enredo. A obra pode ser lida facilmente quando o intuito do leitor é o simples ato de fruição. Porém, na visão do crítico, o texto se apresenta como “um conjunto de particularidades” (ARAÚJO, 2011, p. 123). Tomamos como particularidade a relação simbólica entre o enredo de *O Ateneu* e a narrativa bíblica referente às cidades de Sodoma e Gomorra. Buscamos observar as relações entre os textos e o enriquecimento diegético proveniente das alusões ao enredo mito bíblico. Essa relação textual, segundo Arturo Gouveia de Araújo: “além de ser um recurso textual, cria canais em termos de conhecimento entre gerações separadas pelo tempo”. A separação temporal terá uma relevância fulcral na atualização da narrativa primeira. As teorias sobre os arquétipos literários aqui utilizadas e a mescla com outros suportes teóricos serão decisivas para o entendimento/mediação do fenômeno analisado em *O Ateneu*.

2.4.2.1 Frye, Boyer: a leitura crítica sobre os arquétipos literários

Em *Anatomia da crítica*, Northrop Frye (2014) desenvolve uma teoria padrão sobre os arquétipos na literatura. Nessa obra, há o estabelecimento dos conceitos principais de uma teoria arquetípica e que são revisitados em outros textos do autor, examinados no decorrer da análise. É necessário destacar que Frye é tributário de alguns estudos sobre literatura. Gradativamente, faremos as devidas referências às obras que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração de *Anatomia da crítica*. Durante essa discussão teórica, abordamos criticamente as contribuições da filosofia e psicologia na elaboração arquetípica literária.

Antes de entrar no conteúdo do argumento apresentado em *Anatomia da crítica*, o leitor deve compreender algumas peculiaridades sobre o pensamento de Northrop Frye, precisamente seu parecer sobre sua *Anatomia* e literatura.

Essa obra de Frye tem sua publicação em 1957. No Brasil, a obra já foi publicada em duas oportunidades: 1973 (Cultrix) e 2014 (Realizações). A obra está dividida em quatro ensaios: 1. Crítica histórica: Teoria dos modos; 2. Crítica ética: teoria dos símbolos; 3. Crítica Arquetípica: Teoria dos mitos e 4. Crítica retórica: Teoria dos gêneros. Além disso, na

primeira versão, consta uma introdução polêmica e a conclusão que objetiva não concluir, ou seja, deixa em aberto tudo que está elaborado na pretensa teoria. Entretanto, podemos destacar que essa obra concerne a um aparato crítico extremamente importante no meio literário.

A leitura de *Anatomia da crítica* é relativamente complexa devido ao grau de erudição do autor. Frye, sem dúvida, pode ser descrito como um dos mais respeitáveis comparatistas do século passado. Para um entendimento preliminar, ao ler a obra, podemos ressaltar que Frye pertence a um grupo minoritário de estudiosos do século XX, pois ele trafega com propriedade pela tradição clássica e a literatura contemporânea, passando por toda a tradição literária ocidental (ROCHA, 2015). Por esse viés, o escopo da tradição literária com a qual Frye elabora seu pensamento teórico/crítico é a *totalidade* da tradição ocidental. Esta circunstância é justificada, pois o teórico estabelece um contraponto ao *New Criticism*, especificamente ao *close reading*. João Cezar de Castro Rocha²⁸, um crítico da *Anatomia*, explica esse contraponto de Frye.

Close reading, técnica de leitura deliberadamente cingida à interpretação intensa de uma única obra, o crítico canadense sempre se preocupou com o estabelecimento da relação de um texto particular com horizontes mais amplos. (...) valorizando antes a inter-relação de textos numa tradição determinada. (ROCHA, 2014, p. 8).

A carga de referências literárias utilizadas como exemplificação é muito dilatada, assim observamos a conjunção de polos aparentemente opostos: tradição clássica/bíblica e a literatura contemporânea. Essa possível incongruência é um dos fatores primordiais do pensamento de Frye. Primeiro, o autor pretende utilizar um amplo grupo de obras para apoiar sua premissa sinóptica. Segundo, seus exemplos não são aleatórios ou descabidos, há toda uma diligência analítica em sua seleção paradigmática. Robert D. Denham²⁹ sinaliza para esse cuidado de Frye.

Na introdução polêmica a *Anatomia da Crítica*, Frye escreve que ele procedeu de forma dedutiva e que foi “rigorosamente seletivo nos exemplos e ilustrações”. Tais exemplos vieram sem dúvida da extensiva pesquisa indutiva em que esteve engajado desde a sua juventude. (DENHAM, 2014, p. 39).

²⁸ Alguns esclarecimentos sobre o modelo teórico de Frye disponibilizados aqui são provenientes da visão crítica desse autor. Ele escreve o prefácio da edição brasileira da *Anatomia* (Moderna). Essas considerações são tiradas desse prefácio ensaístico. Outros esclarecimentos são advindos da exposição oral do professor João Cezar de Castro Rocha no lançamento da nova tradução da *Anatomia*. A apresentação da obra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUq15T8Do7A> (30 de abril de 2015). Acesso em: Jan, Fev, Mar/2017.

²⁹ Estudioso da obra de Frye e autor do prefácio da edição canadense. Algumas considerações são retiradas desse prefácio ensaístico.

No processo de leitura da *Anatomia* e a seleção dos trechos que elucidam a análise de *O Ateneu*, alguns fatores dificultam o fluir da leitura e, se não forem esclarecidos com parcimônia, o texto será estigmatizado por um hermetismo inexistente. Uma das dificuldades em entender o pensamento de Frye concerne à criação de “um campo semântico-conceitual próprio”, ou seja, uma profusão conceitual nova semanticamente. “Frye estabelece um novo paradigma de conceitos com significados próprios”. Desse modo, alguns termos de conhecimento dos analistas recebem um novo revestimento semântico. Isso dificulta o entendimento imediato; pois, o autor rompe com algumas convenções conceituais solidificadas ao longo dos anos. A título de ilustração, Pierce define “símbolo” como elementos que se coadunam pela convenção. Frye (2014) utiliza o mesmo conceito, porém com outra definição: um elemento literário que se pode isolar para uma análise particular. Essa é uma das primeiras concepções da escritura de Frye: seus conceitos são utilizados de forma diferente do uso cotidiano da crítica. “Daí seu esforço em desenvolver uma nova terminologia teórica, capaz de conferir aos estudos literários a universalidade de uma notação musical”. (ROCHA, 2014, p. 10).

Outra dificuldade surge quando reconhecemos que em algumas instâncias os conceitos assumem certa mobilidade. Para o entendimento cristalino da escritura de Frye, o leitor deve conhecer seu vocabulário. Ao final da obra, o autor disponibiliza um glossário como todos os conceitos utilizados na obra e suas definições. Desse modo, a leitura da *Anatomia* “deve” ter seu início por meio da compreensão do glossário da obra.

Frye tem um entendimento particular sobre o termo literatura. Percebemos que para o autor, a arte literária é “um grande sistema combinatório de temas, metáforas numa circulação e apropriação constante em que passado, presente e futuro se unem num mesmo eixo temporal, o eixo da criação e recepção” – reescritura – (ROCHA, 2015). Esse entendimento elucida o escopo da tradição literária utilizada por Frye em seu estudo. O movimento combinatório indica uma mutabilidade textual, mas que conserva uma linha mestra. Alguns críticos acreditam que o termo “morfologia³⁰” encontrado na obra *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*³¹, de Goethe, influencia o pensamento de Frye. “O autor alemão pode ter contribuído para o pensamento de variação textual proposto por Frye. Em Goethe, morfologia sugere uma duplicidade de movimento: dissecação e descrição de formas no mundo vegetal e a transposição desse conhecimento para a literatura. Frye pretende utilizar

³⁰ Termo tirado da biologia, reelaborado e aplicado na literatura pela primeira vez.

³¹ Tentativa de explicar a metamorfose das plantas.

esse duplo movimento em textos ficcionais objetivando averiguar formas em constante movimento e transformação”. (ROCHA, 2015).

Propp também é tributário do pensamento de Goethe. Em *Morfologia dos contos de fadas* (1928), o autor tem em mente o duplo procedimento anteriormente citado: descoberta de estruturas básicas e que estão em permanente transformação, mas que são sempre transformadas pela recepção. Essa tendência teórica referente à elaboração de estruturas “fixas” para análise cai em desuso na década de 80. *Anatomia da Crítica* é uma obra que também desaparece dos debates acadêmicos (ROCHA, 2015). Denham (2014) aponta o motivo do ostracismo de Frye.

Sobre *Anatomia*, é dito por muitos que ele perdeu muito do seu apelo nos anos 1980 e 1990, quando Frye foi deslocado da sua posição central, sobretudo em programas de graduação centrados nos estudos literários, quando modelos analíticos pós-estruturalistas tornaram-se a moda da vez. (DENHAM, 2014, p. 24).

O estabelecimento de formas fixas tende a *engessar* o processo analítico; porém, a crítica não percebe que o modelo teórico de Frye é passível de adaptação e mobilidade de acordo com as obras analisadas. O “estatismo” no campo conceitual de Frye é falso e veremos isso mais adiante na análise do romance de Pompéia. O próprio Frye descreve na *Anatomia* que os conceitos presentes na obra são passíveis de ajustamento no momento da elaboração de uma análise crítica.

Outro fator preponderante que justifica o uso de *Anatomia da crítica* como teoria central nessa análise é a pretensão do autor de desenvolver uma crítica sinóptica, ou seja, influenciada pela Bíblia, assim como “um modelo instrumental hermenêutico-religioso que deve ser entendido não pelo viés da convicção religiosa, mas que sinaliza para a fecundidade da hermenêutica religiosa”. (ROCHA, 2015). A Bíblia desenvolverá um papel fundamental no entendimento dos temas na literatura ocidental, na perspectiva de Frye, pois “ela será vislumbrada como enorme manancial das suas formas literárias e modos de fabulação” (ROCHA, 2015).

Quando se fala em sinóptico, a semântica plausível é: sinopse ou grupo resumido de obras. Parece paradoxal, mas a tese de Frye parte da indução, ou seja, indícios diegéticos e simbólicos que gradativamente pretendem alcançar uma particularidade ou número restrito de narrativas e símbolos. O teórico avança um número ilimitado de obras visando convergir para uma dedução ou conclusão. O axioma desse movimento indução/dedução é o seguinte

entendimento: um número compacto de temas é o rizoma de uma pluralidade de obras literárias no ocidente. Hipoteticamente, o mito não deslocado (Bíblia) é a base para o mito deslocado (*O Ateneu*).

Essa tese de Frye é tributária do pensamento aristotélico referente à composição das tragédias gregas. Como descrito anteriormente, o filósofo grego entende que as melhores obras trágicas são provenientes de um grupo minoritário de temas. Já o teórico canadense entende que o mito não deslocado (grego e bíblico) é um dos rizomas da literatura ocidental. Essa abrangência é típica de um componente da teoria, porém convém ser testada e não somente aplicada irrestritamente a objetos de estudo.

Diante desses fatores preliminares, partimos para o contexto da publicação da *Anatomia* de acordo com Rocha (2015). A primeira obra de destaque de Frye é *Fearful symmetry* (1947). Neste compêndio, o crítico estuda a obra de William Blake e desvenda um fator preponderante no construto artístico do poeta inglês; a linha mestra da obra de Blake concerne às alusões recursivas referente a dois códices literários: *Paradise lost*, John Milton e a Bíblia. Esse estudo é possivelmente o embrião de uma particularidade que converge para generalização da influência bíblica na literatura ocidental.

Rocha (2015) ainda aponta três obras que hipoteticamente contribuem para o alicerce hermenêutico de Frye, pois é possível visualizar traços dessas obras em sua *Anatomia*.

- *Mimesis* (1946) - Erich Auerbach. O argumento principal dos ensaios contidos nessa obra aborda um instante de exceção no momento da análise textual. Auerbach parte sempre de um fator singular visando demonstrar a importância dessa particularidade para a estruturação artística de uma mensagem em uma obra literária. Esse paradigma é identificado em Frye³².
- *Teoria da literatura* (1948) - Rene wellek - Austin Warren. “Obra pioneira que divulga algumas das ideias básicas do formalismo russo e estruturalismo tcheco”. Outro fator importante desse manual literário é a exposição do estudo intrínseco e extrínseco da literatura.

³² Outro fator é a utilização da hermenêutica religiosa como procedimento em análises literárias.

- *Literatura européia e idade média latina* (1948) - Ernst Curtius. Nesse estudo, “o leitor observa fragmentos de permanências na Idade Média latina da tradição clássica”. Por isso, Frye estabelece dois veios para o mito não deslocado: a herança grega e a Bíblia.

Esse é o contexto crítico em que Frye publica *Anatomia da Crítica*. Segundo Rocha (2015) obra assume “a faceta de súpula e síntese de todas essas obras fundamentais e pretende inaugurar um novo modelo analítico. Modelo crítico sinóptico que tem por método partir de um modelo indutivo, como ponto de partida na literatura, ou seja, dos próprios textos literários”. (ROCHA, 2015). Nesta perspectiva, Frye é tributário de Aristóteles, pois o enfoque recai na imanência. O ponto de chegada será a imersão desses textos na tradição ocidental. Desse modo, “o movimento analítico de Frye é indutivo e dedutivo”. Além disso, “Auerbach e Frye instauram uma grande novidade para a crítica literária, ambos transformam em instrumento crítico a hermenêutica religiosa medieval: esta *nova crítica* pretende unicamente analisar as obras literárias sem expor qualquer credo religioso”. (ROCHA, 2015).

Uma condição fundamental para o entendimento da proposta teórica de Frye concerne ao modo de interpretação textual vislumbrada pelo autor. Frye destaca quatro tipos/níveis de interpretação: literal, tipológico, moral/tropológico e anagógico. O modo *literal*, segundo Frye, faz referência à “letra do texto”. Esse texto é o Velho Testamento e reporta o leitor ao passado. (ROCHA, 2015). Desse modo, o Velho Testamento é possivelmente um dos veios rizomáticos da literatura ocidental.

O modelo *tipológico*, na visão do teórico canadense, é semelhante ao que propõe Auerbach em sua *Figura*, ou seja, uma interpretação figural. Por esse viés, o passado (Velho Testamento) é associado ao presente (Novo Testamento). Assim, o presente elucidará o passado (ROCHA, 2015). Um exemplo simples pode ser visto no livro de *Gênesis* na Bíblia. Na oportunidade da venda de José para o Egito, o jovem filho de Jacó é vendido por Judá e o preço estipulado é de vinte moedas, o preço de um escravo na idade de José. No Novo Testamento, Jesus é vendido por Judas e o valor estipulado é de trinta moedas, o preço de um escravo na idade de Jesus. Por esse princípio, “o passado fornece a imagem de uma figura, o presente fornece a consumação”. (ROCHA, 2015).

No nível *moral/tropológico*, Frye pretende fornecer subsídios para que a crítica possa compreender o presente a partir do conhecimento do passado. Nessa vertente é requerido do leitor conhecer o texto primevo e o contemporâneo. Dessa relação é possível distinguir a variação estrutural e temática entre os textos. (ROCHA, 2015).

O *anagógico* está relacionado à projeção do futuro. Tendo como base a estrutura textual bíblica e focada no cristianismo, “Frye entende que essa é a maior dificuldade epistemológica do cristianismo: abordar o problema da escatologia, principalmente a ideia de que o futuro já tem um final determinado”. (ROCHA, 2015). Segundo Rocha (2015), dessa tipologia, o nível fundamental para Frye é o anagógico, “pois ele pretende desenvolver uma teoria da literatura que seja em sua completude anagógica”. Esse fator proposto por Frye sinaliza para uma interpretação das formas literárias em constante circulação e tendo como base um rizoma primevo que “determina” o futuro das narrativas. Problematicaremos esse aspecto proposto pelo teórico no decorrer dessa leitura crítica.

Dessa tipologia apresentada acima, devemos ter em mente uma constatação do pensamento de Frye: a Bíblia é majoritariamente a grande fonte arquetípica do ocidente. Ela abastece ostensivamente a arte literária ocidental. Assim, reiteramos que a “literatura é construída já dentro de uma combinação de formas consagradas pela tradição, uma combinação constante, não como um modelo fixo, pois os elementos não são estáticos, eles mudam de valor de acordo com a recepção. A literatura é uma análise combinatória constante: metáforas, idéias, temas e motivos que circulam constantemente”. (ROCHA, 2015). Essa é a matriz do pensamento de Frye.

Partimos então para a seleção dos princípios que serão utilizados em nossa análise. No primeiro ensaio da *Anatomia*, “Teoria dos modos”, devemos ter em mente as três formas literárias fundamentais ou básicas no entendimento do teórico canadense.

- Tragédia: o herói está distanciado da sociedade;
- Comédia: interação do herói com a sociedade; e
- Temático: o conteúdo predomina, ou seja, a mensagem a ser transmitida.

Mediante essa tríade, Frye inicia sua concepção teórica sobre os arquétipos, tecendo uma releitura crítica da *Poética* aristotélica. Segundo Denham (2014), a intenção do teórico canadense é mais arguta.

Seu livro, apesar de todo o seu conteúdo e sensibilidade platônica, tinha um considerável débito para com Aristóteles. Frye concebeu seu projeto como o desenvolvimento de uma nova *Poética*, e seus maiores princípios organizacionais derivam dos termos aristotélicos. (...) Frye expandiu grandemente os sentidos desses

termos a partir daqueles bem específicos que eles têm em Aristóteles. (DENHAM, 2014, p. 62).

Ainda de acordo com Denham, os estudos realizados pelos *neoaristotélicos* de Chicago contribuíram para um retorno ou releitura da *Poética*. Esse regresso ao legado grego tem por objetivo analítico o estabelecimento de uma teorização sobre os modos narrativos. A visão crítica de Frye sobre o texto aristotélico tem como pretensão reavaliar paradigmas que se tornaram fixos no decorrer da história, assim como buscar uma flexibilização aos termos literários. Frye propõe um novo paradigma tipológico com o intuito de apresentar um entendimento dilatado dos modos narrativos. Cinco modos narrativos são elencados em sua concepção teórica, tendo por base a tríade descrita anteriormente. Tomando como *corpus* as obras literárias ocidentais, Frye adota como categoria matriz: a força de ação do herói.

Diante dessa categoria selecionada pelo teórico, o herói difere em várias circunstâncias no decorrer das variações estruturais dos modos narrativos. Na *Poética*, os heróis detinham um vínculo cósmico e são classificados como: melhores do que nós, iguais ou piores. Essa degradação valorativa interfere diretamente no gênero textual. A tragédia é exaltada, a comédia execrada. Ao contemplar o quesito “ação do herói”, principalmente no romance do século XX, a relação com o mítico herói grego é substancial. Na concepção de Lucaks (2009), o herói da epopéia burguesa está desvinculado da deidade, não há mais o nível de equiparação ontológica. No que concerne à ação, os personagens pensam mais do que agem, agem mais do que pensam ou há um equilíbrio entre as instâncias. Esse fator será preponderante ao analisar o romance de Pompéia, pois ele está centrado em um modelo burguês de romance.

Ao estabelecer como critério constitutivo de sua aspiração teórica “a ação do herói”, Frye propõe cinco modos narrativos: o modo mítico, o modo lendário (romance), o modo mimético superior, o modo mimético inferior e o modo irônico. A criação dessa tipologia será imprescindível para o entendimento do modelo sinóptico de literatura. Cada modo literário concentra elementos idiossincráticos que permite ao crítico uma flexibilidade no momento da aplicação dos conceitos, pois as obras podem concentrar traços dos cinco modos ou intercalá-los.

Sobre o modo mítico, Frye aponta os principais aspectos desse modo narrativo e seu alcance.

Se superior em *espécie* tanto a outros homens quanto ao ambiente dos outros homens, o herói é um ser divino, e a história sobre ele será um *mito*, no sentido comum de uma

história sobre um deus. Tais histórias têm um lugar importante na literatura, via de regra, são encontradas fora das categorias literárias normais. (FRYE, 2014, p. 146).

O personagem nessas especificidades narrativas é um deus e sua superioridade afeta os homens e o próprio ambiente de ação. Por se tratar de um modo que visa explicar o mundo e sua formação, o mito circula de forma predominantemente pelo suporte da oralidade. Isso interfere na classificação da narrativa mítica e sua correlação ao panteão da literatura. Mas, no desenvolvimento da teorização arquetípica proposta por Frye, o mito será observado como fator decisivo na composição das obras literárias. As narrativas míticas irão nutrir a literatura ocidental, principalmente a mitologia grega e bíblica. Em síntese ao que foi exposto, o autor chega à seguinte conclusão:

Lendo adiante a história, portanto, podemos pensar em nossos modos romanescos, imitativo elevado e imitativo baixo, como numa série de *mitos deslocados*, *mythoi* ou formulas de enredo que se movem progressivamente rumo ao polo oposto da verossimilhança, e então, com a ironia, começam a retornar. (FRYE, 2014, p. 167).

Destaca-se que, no decorrer dos séculos, esses modos narrativos passaram por um processo simbiótico. Diacronicamente, os cinco modos narrativos não são estáticos, há uma interseção entre eles que enriquece e transforma as obras. Frye percebe um procedimento paulatino que transcorre do mito ao modo imitativo irônico. Entretanto, esse movimento tende ao retrocesso, e logo volta ao componente mítico. Com base nesse movimento, Frye aventura que o mito assume a função de base alimentadora/manancial dos outros modos narrativos. O mito é descrito como narrativa *não deslocada* por Frye. O processo de volta ao mito é o componente basilar de sua teoria sinóptica. Ao ler uma narrativa contemporânea e conseguir relacioná-la ao mito *não deslocado*, esse movimento pretende atestar que um grupo conciso de temas é a fonte provedora da literatura ocidental.

A expressividade do termo *mito deslocado* merece uma ponderação etimológica e semântica. O termo *mythos*³³ provém do grego e tem como um de seus significados o conceito de narrativa. Esta é a semântica almejada por Frye. Entretanto, essa única definição é problemática, pois outros significados são atribuídos ao termo mito. Contudo, todos eles coligem ao que Frye estipula como não deslocado. Ainda na Grécia, os pré-socráticos pretendem uma cisão entre *mythos* e *logos*.

³³ RAMALHO, Américo da Costa. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Coimbra: Humanitas, Vol. 4, 1952.

O mito opõe-se ao *logos*, como a fantasia opõe-se à razão e a palavra que relata à que demonstra. *Logos* e *mythos* são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida do espírito. O *logos*, sendo um raciocínio, pretende convencer; ele provoca em quem ouve a necessidade de fazer um julgamento. O mito se vê, assim, atraindo à sua volta a parte irracional do pensamento humano: ele é, pela própria natureza, aparentado da arte em todas as suas criações. (GRIMAL, 2013, p. 8-9).

Pierre Grimal demonstra o diferencial entre os termos em análise. O *logos* assume um caráter científico; ele é racional. Os pré-socráticos buscam se desvencilhar das explicações míticas e partem para uma investigação pormenorizada da realidade que os cerca. O termo mito é o polo oposto ao da razão, ele é irracional e admite um revestimento semântico relacionado ao viés ficcional. Grimal identifica e aproxima o mito ao conceito de arte. Essa aproximação determina que mito e arte estão no patamar da ficção, pois não há uma necessidade de comprovação científica daquilo que o mito assevera. A explicação aristotélica é pontual sobre a diferenciação entre o poeta e o historiador: o poeta escreve algo como poderia ter sido, o historiador explicitará o fato como foi. (ARISTÓTELES, 2005). Por esse prisma, o mito é comparável à arte pelo viés da *poiese*.

Corroborando com esse raciocínio, Mircea Eliade assevera que: “os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo o valor religioso e metafísico. O *mythos* acabou por denotar tudo o que não pode existir realmente”. (ELIADE, 2011, p. 8). Essa é a acepção que o termo mito conserva na atualidade, uma história irreal ou fantasiosa. Essa é uma definição também problemática, pois Eliade permite um entendimento dubio do termo.

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 2011, p. 11).

O mito como *narrativa* busca explicar o mundo com/sem um aparato científico. Ele pretende unicamente explicar os fenômenos. Quando se busca explicar algo com/sem comprovação científica, é necessário o uso da narração. Da mesma forma, o ato de explanar sobre uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição é realizado por meio da narração, ou seja, do mito.

Porém, o mito tem uma função nas sociedades antigas e que como narrativa visa modelar o comportamento dos sujeitos, ele é prescritivo e moral.

A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria. Essa concepção não é destituída de importância para a compreensão do homem das sociedades arcaicas e tradicionais. (ELIADE, 2011, p. 13).

Nessa definição, o mito adquire um caráter exemplar, assim como fixar um padrão de comportamento primário e idealizado. Ele estabelece paradigmas comportamentais em uma sociedade. Todos esses conhecimentos são compartilhados pelo viés de narrativas. Nessa perspectiva, o mito bíblico concernente a Sodoma e Gomorra, atualizado elipticamente em *O Ateneu*, pode estar relacionado ao padrão exemplar que a Bíblia prescreve. Entretanto, esse aproveitamento diegético do texto bíblico pode diferir de um uso automático dessas referências no romance de Raul Pompéia. A partir dessa explicação de Eliade e relacionada ao pensamento sinóptico de Frye, ao voltar ao rizoma mítico, não só a narrativa é fundamental na análise arquetípica, mas os “modelos exemplares” de conduta dos cidadãos. Em *O Ateneu*, observaremos a tentativa de instauração de um regime rígido de comportamento exemplar entre os alunos, mas sucumbirá ante a tendência capitalista do internato.

O deslocamento mítico está necessariamente relacionado ao tempo e espaço. Quando um mito é retomado, a variação é algo que deve ser analisado com acuidade. Pierre Grimal descreve que “o mito não é uma realidade independente, mas que evolui com as condições históricas e étnicas” (GRIMAL, 2013, p.15). Ao pretendemos uma leitura arquetípica do mito bíblico em uma narrativa do século XIX, os personagens, o espaço, as ações dos personagens serão analisadas, pois subentendemos que entre os enredos haja uma inter-relação que permita uma leitura comparativa, porém as diferenças são ressaltadas e enriquecem esteticamente a relação entre o mito “não deslocado” e o “mito deslocado”.

Retomando a teoria dos modos narrativos, percebemos que o processo descrito por Frye referente ao nomadismo mítico é algo extremamente complexo: no procedimento de atualização de uma narrativa mítica, o crítico deve observar as circunstâncias contextuais de recriação ou aproveitamento do mito. Esse entendimento preliminar descortina o índice de complexidade referente a um exame arquetípico. Para que se observem todas as facetas (semelhanças e diferenças) em uma análise pautada na teoria dos arquétipos, é necessária uma

crítica vertical do fenômeno em análise. Passemos para o segundo item da tipologia proposta por Frye.

A lenda (romance) aparece como sendo o segundo elemento da tipologia pretendida pelo teórico canadense.

Se superior em *grau* aos outros homens a ao seu ambiente, o herói é o herói típico do *romance*, cujas ações são maravilhosas, mas que é identificado como um ser humano. O herói do romance desloca-se por um mundo em que as leis normais da natureza encontram-se levemente suspensas: prodígios de coragem e resistência, não naturais para nós, são naturais para ele, e armas encantadas, animais falantes, ogros, e bruxas terríveis e talismãs de poder miraculoso não violam nenhuma regra de probabilidade, uma vez que os postulados do romance tenham sido estabelecidos. Aqui saímos do mito, propriamente dito, para a lenda, para o conto folclórico, o *märchen* e seus derivados e agregados literários. (FRYE, 2014, p. 146).

Frye descreve as especificidades da lenda e distingue do mito. As ações dos heróis das lendas estão relacionadas ao maravilhoso, mas os personagens detêm uma aproximação circunstancial com o ser humano. O mito está permeado pelo herói divino e seu modo de agir. Na lenda, há o humano em ação, entretanto a natureza lógica do mundo está suspensa. Esse fator viabiliza uma série de ações que rompem o pragmatismo da vida e instaura a presença do sobrenatural. Com a leve suspensão da naturalidade dos fenômenos do mundo empírico, fatores excepcionais ocorrem, porém não rompem com aquilo que é provável dentro do paradigma estabelecido no contexto da lenda.

O teórico sinaliza para uma ruptura entre mito e lenda. Segundo Massaud Moisés (2013, p. 268), “a lenda distingue-se do mito na medida em que este não deriva de acontecimentos e faz apelo ao sobrenatural”. A lenda parte de um acontecimento; o herói age e realiza seus feitos de modo inimaginável para um humano normal, isso por meio da suspensão das leis da natureza. O mito é autônomo, não evolui de algo anterior, ele é o fator primário e dele procedem os temas que alimentam as narrativas.

O terceiro tipo proposto por Frye é o modo imitativo elevado (epopeia e tragédia). O autor delinea os aspectos principais dessa proposta e as diferenças ante os modelos anteriores.

Se superior em grau a outros homens, mas não a seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele possui autoridade, paixões e faculdades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto a crítica social, como à ordem da natureza.

Esse é o herói do modo *mimético elevado*, da maior parte da epopéia e da tragédia, e é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente. (FRYE, 2014, p. 146).

Nessa vertente, o herói é superior ao humano, pois é descendente de um deus. Por se tratar de uma “ação de caráter elevado”, por contingência e pela descrição aristotélica, os personagens e a retórica necessariamente serão elevadas. Sobre a natureza elevada dos personagens, o filósofo ainda afirma: “visto ser a tragédia representação de seres melhores do que nós (...). (ARISTÓTELES, 2005, p.35).

Explicamos essa colocação e façamos uma distinção entre os personagens das tragédias gregas e aquelas produzidas por Shakespeare; pois, a diferenciação ontológica desses personagens influenciará os heróis dos romances dos séculos XIX e XX. A tragédia grega imita seres melhores do que nós. Um personagem, tal como Édipo, mesmo com sua desventura, ainda assim é superior a nós ontologicamente. Em *O trabalho e os dias*, Hesíodo explana sobre o mito das cinco raças e sua disposição diacrônica. Primeiramente, a raça de ouro, prata, bronze, dos heróis e a raça de ferro. Sem maiores aprofundamentos sobre as outras raças, nos determos nos fatores idiossincráticos concernente à raça dos heróis.

Mas depois também a esta raça a terra cobriu,
De novo ainda outra, quarta, sobre a fecunda terra
Zeus Cronida fez mais justa e mais corajosa,
Raça divina de homens heróis e são chamados
Semideuses, geração anterior à nossa na terra sem fim.
(HESÍODO, 2006, p. 31-33).

A raça dos heróis é caracterizada por ser divina; logo, a diferença entre os heróis e nós é ontológica. No teatro shakespeariano, não há mais essa superioridade ontológica do herói ou vínculo cósmico que o diferencie de nós. Hamlet é superior no que diz respeito à hierarquia social. *Hamlet* é uma das peças em que se podem perceber claramente as diferenças na divisão social dos personagens. Temos a realeza, os súditos, o povo, os atores (marginais sociais), os coveiros. Hamlet é um personagem elevado, porém difere acentuadamente da configuração do herói trágico grego no quesito ontológico. Baseado nessa perspectiva de *elevação*, os heróis dos romances dos séculos XIX e XX estão centrados e cindidos em classes sociais, e a interferência do sobrenatural é nula. Em *O Ateneu*, Alfredo Bosi (2006) percebe a divisão social dentro do colégio e a diferença de tratamento referente os alunos abastados. No capítulo analítico, vemos a estratificação social dentro de *O Ateneu*, assim

como a nulidade da interferência sobrenatural na diegese ao compararmos aos personagens bíblicos que habitavam as cidades de Sodoma e Gomorra.

Com referência ao ambiente, o herói é suscetível às “paixões e faculdades de expressão muito maiores que as nossas, mas o que faz está sujeito tanto à crítica social, como à ordem da natureza”. Édipo é o exemplo peculiar desse tipo de herói. Não é sem propósito que Aristóteles sugere *Édipo Rei* como padrão de tragédia. Sérgio também sofrerá as intempéries do colégio; entretanto, a influência do *lócus* na ação do personagem difere das especificidades acima descritas e serão evidenciadas no momento analítico.

O quarto componente da tipologia concebida por Frye concerne ao modo imitativo baixo (maior parte da comédia e a ficção realista).

Se não for superior aos outros homens, nem ao seu ambiente, o herói é um de nós: respondemos a uma percepção de sua humanidade comum exigimos do poeta os mesmos cânones de probabilidade que encontramos em nossa própria experiência. Isso nos dá o herói do modo *mimético baixo*, da maioria da comédia e da ficção realista. (FRYE, 2014, p. 146).

Nessa perspectiva, o humano está simetricamente no mesmo nível do herói. Rompe-se o vínculo divino e as ações do herói assumem um elo de igualdade com o nosso proceder. Pode-se observar essa desvinculação na teorização de Aristóteles (2005, p. 23). O autor propõe que a comédia “é imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio”. Além de representar pessoas inferiores, a comédia não suscita terror e piedade, mas o riso. Por esse prisma, ocorre o rebaixamento dos personagens e do gênero textual.

Baseado na proposta de Frye, é possível estabelecer a relação entre a comédia e a ficção realista. Os pontos de interseção entre essas produções artísticas concernem ao modo comportamental do herói e a busca do autor pela ficcionalização da realidade. Ao cindir com o modelo romântico de idealização, os personagens realistas retratam conflitos corriqueiros da vida cotidiana. Esse tipo de narrativa emerge com o declínio da epopeia. Hegel descreve esse novo modelo ficcional como: “epopéia burguesa moderna³⁴”. O romance naturalista leva em consideração o cientificismo em voga na época, e explicita a deformidade comportamental dos personagens.

³⁴ HEGEL, G. W. F. Estética. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

O Ateneu está temporalmente inserido nesse modelo estético proposto por Frye. Ao adentrar no estabelecimento de ensino, o jovem Sérgio observará a ruptura gradativa da idealização romântica do colégio ou a fachada moralista pretendida por Aristarco. Destaquemos que essa idealização de Sérgio corresponde ao momento de ingenuidade pueril da personagem (o tempo da vivência no internato); pois, ele é um garoto. Mas, ao rememorar o passado, o narrador, em sua maturidade crítica (reflexão sobre os eventos do passado), observará e evidenciará a realidade cruel, camuflada e instigada pela direção da escola. A técnica utilizada pelo autor do romance para mostrar as duas faces idiossincráticas do colégio é a duplicidade da visão dos fatos. Na obra há dois pontos de vista: o jovem Sérgio centrado em sua ingenuidade pueril e o Sérgio experiente rememorando o passado, este em sua maturidade crítica. Em muitos momentos, o narrador experiente desconstrói a visão pueril de suas próprias impressões primárias. Esse processo de desconstrução reforça a proposta realista da obra.

A última proposta da tipologia pretendida por Frye diz respeito ao modo imitativo irônico (ficção do século XX).

Se inferior em força ou inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso ainda se aplica quando o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade mais ampla. (FRYE, 2014, p. 146)

A ficção concebida no século XX rompe com todo o padrão estético anteriormente elaborado. Observando o paradigma histórico, Eric Hobsbawm (2001) expressa o pensamento de que o século XX é o mais curto da história: ele tem seu início em 1914 (início da Primeira Guerra Mundial) e seu término em 1989 (colapso do regime soviético e a Queda do Muro de Berlin). O resultado desse período foi um flagelo causado pelo próprio ser humano mediante o avanço tecnológico, biológico e armamentista. O breve século XX produziu a guerra de trincheira, os gulags, Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki. Esses fatos desumanizaram o ser humano e possibilitaram ao artista um farto material para produção de obras ficcionais. Por esse viés, Frye observa que a simetria entre nós e o herói é desestabilizada significativamente para o lado do herói; pois, o leitor observa esses personagens de um ângulo dificilmente visto na literatura até o momento.

O termo *irônico* agregado ao romance do século XX ainda evoca uma categoria complexa e repleta de significados. No verbete ironia, Massaud Moisés (2013) apresenta

algumas definições do termo em análise que são relevantes para o nosso entendimento. Segundo o autor, “no teatro moderno, a ironia decorre da surpresa e do suspense, ligados a um pormenor do enredo que é do conhecimento dos espectadores, mas não da personagem envolvida”. (MOISÉS, 2013, p. 256). Essa característica apresentada não necessariamente se restringe ao teatro; mas, as obras de ficção em geral³⁵. Em *O Ateneu*, essa especificidade é continua devido à ambivalência das visões dos “sérgios”. Na ingenuidade pueril, o leitor, no início, tem o parecer de uma situação positiva do ambiente escolar. A maturidade crítica e mordaz repensa a situação vivida pelo jovem aluno e dialeticamente deixa a síntese para o leitor.

A segunda problemática sobre o termo “ironia” emerge da associação com a metáfora.

Na ironia, o pensamento que se pretende veicular está submerso, subentendido, ao passo que, na metáfora, está explícito. A metáfora “fulano é um leão” designa alguém que julgamos dotado das características superiores do animal. [...]. Na ironia, em vez de ostentar tais qualidades, mostra-se, ou afigura-se ao agente do julgamento, precisamente o oposto de um leão, isto é, um fraco, um frouxo, um covarde. (MOISÉS, 2013, p. 257-258).

Nessa forma de ironia, há uma aproximação com o escárnio, uma vez que o grande objeto textual é inverter um posicionamento crítico que o narrador de uma obra constrói e desconstrói ao final do texto. Como veremos no capítulo analítico, o diretor da escola denomina a instituição de: “a segunda casa dos alunos”. Aristarco assume a função de pai dos internos. Essas metáforas serão gradativamente desconstruídas pela visão da maturidade crítica do narrador. Aquilo que está na superfície do texto encobre a hipocrisia interesseira do diretor.

Na terceira conceituação de ironia, o autor ressalta uma faceta peculiar referente ao termo em análise:

Na ironia, defrontam-se dois discursos ou dois sentidos [...] o sentido submerso, latente, subentendido, no discurso de superfície. [...]. Trata-se verdadeiramente de um

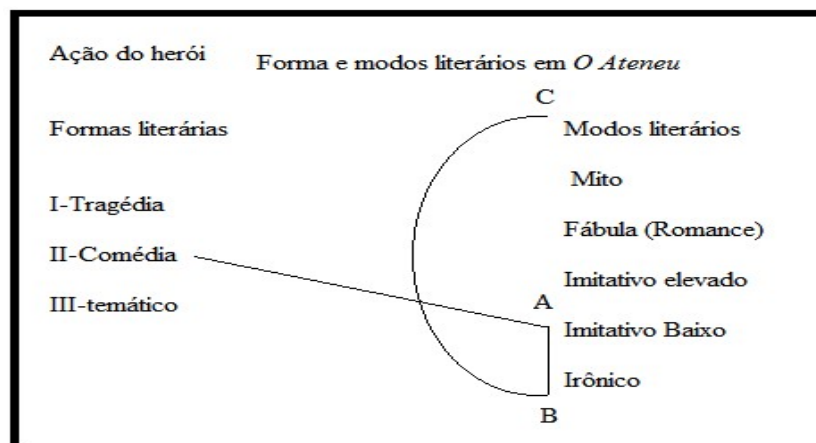
³⁵ Em “O lapso de abril”, de Arturo Gouveia de Araújo, a personagem do conto profere uma série de pensamentos positivos sobre o filho, um recém-nascido chamado Adolf. O leitor que é conhecedor das atrocidades nazistas, entende os pensamentos maternos como ironia. Porém, a mãe, situada no tempo interno da narrativa, enuncia somente os desejos sinceros e naturais de uma mãe, obviamente não conhece o destino do filho. O leitor, conhecedor de todo o flagelo nazista, entende essa estrutura narrativa como irônica.

discurso com duplo sentido, um expresso e outro, implícito. Sem este, a ironia não se configura [...]. (MOISÉS, 2013, p. 258).

Sem maiores aprofundamentos analíticos nesse momento, *O Ateneu* é estruturado em uma narrativa primeira e com inserções simbólicas gradativas que possibilitam a relação arquetípica com o mito bíblico de Sodoma e Gomorra. O leitor está diante de uma duplicidade narrativa: a narrativa expressa e as informações disseminadas no decorrer da história que irão propiciar o enriquecimento simbólico do texto. Na superfície, o leitor entra em contato com a entrada de Sérgio na escola e suas experiências no seio do internato. Paralelamente, ocorre a disseminação de informações implícitas que, analisadas, possibilitam a relação com o mito bíblico de Sodoma e Gomorra.

Nesse caso, a ação dos personagens em *O Ateneu* interfere na estrutura textual da obra; pois, a ironia pode ser constatada por meio das visões do narrador e do rebaixamento concernente à relação de convívio dentro do colégio entre alunos e a direção. O discurso do diretor é passível de problematização, pois a materialização do conteúdo discursivo de Aristarco é dúbia; ele propõe uma situação que será desconstruída mediante as circunstâncias que afetem o bem-estar econômico da instituição.

Em uma leitura displicente da *teoria dos modos* apresentada por Frye, podemos incorrer em um equívoco concernente à fixação temporal das categorias apresentadas pelo autor. Porém, Frye (2014, p. 157) entende que “nossos cinco modos evidentemente formam um círculo”. A primeira constatação: os modos narrativos não são estanques, pois a obra de arte pode amalgamar possivelmente traços de todos os modos citados. Em *O Ateneu* é presumível identificar três ou quatro das vertentes desenvolvidas por Frye: *mito* como raiz rizomática ou arquetípica, *o modo imitativo baixo* relacionado à tendência realista da obra e o *irônico* (fracionado na caracterização de alguns personagens). Além disso, acrescentemos a ironia flagrante na estrutura textual da obra e no proceder das personagens em momentos de degradação e ameaça econômica ao funcionamento do colégio. O analista deve demarcar as transições e predominância de cada modo na estruturação do romance. Essa é a tarefa sugerida por Frye. Vejamos esse movimento no esquema a seguir.



Esquema 1. Combinação da forma e dos modos literários baseado na ação do herói.

No esquema acima, podemos moldar/flexibilizar a teoria de Frye para analisar um determinado objeto. Em *O Ateneu*, os personagens são semelhantes a nós; por essa proximidade, a forma literária selecionada é a comédia. A organização dos modos parte do imitativo baixo (A); pois, o romance está vinculado ao realismo, concentra aspectos do irônico (B) e se volta para o Mito (C). Na crítica sinóptica, o mito deslocado (*O Ateneu*) encontra sua conexão com o mito não deslocado (a narrativa bíblica). Qualquer crítica sobre o estatismo ou formalismo engessado não condiz com os princípios teóricos produzidos por Frye, pois o crítico é capaz de modelá-los em decorrência das especificidades de uma obra literária. Frye indica a maleabilidade conceitual pouco observada pela crítica e indica o modo como esses conceitos devem ser utilizados.

Assim que aprendemos a distinguir os modos, entretanto, devemos aprender então a recombiná-los. Pois, enquanto um modo constitui a totalidade subjacente de uma obra de ficção, qualquer um dos outros quatro, ou mesmo todos eles, podem estar simultaneamente presentes. Grande parte de nossa percepção da sutileza da grande literatura provém desse contraponto modal. (FRYE, 2014, p. 166).

O romance de Pompéia é tido como uma obra complexa referente ao encaixe em uma vertente “estética”, como descreve Oliveira (1978) e explicitado no capítulo panorâmico. Diante dessa multiplicidade de modos narrativos, a obra demonstra uma nova faceta que será evidenciada na análise, ou seja, a interseção entre os modos narrativos e a volta ao rizoma mitológico. O movimento circular indica que: “mitos sobre deuses convergem em lendas de heróis; lendas de heróis convergem em enredos de tragédias e comédias; tramas de tragédias e comédias convergem em enredos de ficção mais ou menos realista” (FRYE, 2014, p. 167).

Cabe ao crítico mapear e descrever criticamente os modos mais significativos em uma obra. Em *O Ateneu*, decidimos analisar aqueles que foram destacados anteriormente.

Essa trajetória conceitual explanada por Frye sinaliza para a complexidade de um estudo arquetípico. De acordo com o autor, o mito é o elemento fundante e que alimenta a literatura. O autor canadense assevera que o mito será a fonte primária de difusão diegética. Ele alimenta a fábula, porém com suas diferenças. Esteia o modo mimético elevado dentro das especificidades, assim como o mimético baixo. Por fim, chega-se ao modo imitativo irônico. Ao atualizar o mito gradualmente, isso não corre de forma estanque, ou unicamente dentro de um dos modos narrativos citados por Frye. A comunicação entre os modos narrativos interfere na composição da narrativa. Cada história está centrada em um tempo e espaço que agrega traços de distinção no processo de atualização mítica.

A narrativa bíblica está centrada no modo mítico “não deslocado”, como descrito por Frye. O romance de Pompéia é concebido no século XIX e em um contexto histórico permeado de múltiplas teorias filosóficas, científicas, sociológicas, econômicas etc. Todos esses fatores influenciam a releitura do mito deslocado. O modo imitativo baixo relacionado ao irônico causará um distanciamento, mas que converge paulatinamente em direção ao mito não deslocado. Esse movimento evidenciará uma série de diferenças entre as narrativas que serão esmiuçadas no momento analítico.

O segundo ensaio contido na *Anatomia* concerne à “teoria dos símbolos”. Como esclarecido anteriormente, Frye cria um campo conceitual próprio na tentativa de cunhar um aparato teórico. Para o autor, o símbolo é um fragmento textual que pode ser retirado do texto, permitindo uma análise cuidadosa por parte do crítico (FRYE, 2014). Essa definição de símbolo é proposta por Frye e difere semanticamente de outras acepções teóricas. Após propor esse entendimento prévio, o autor canadense demonstra a aplicabilidade do conceito. Esse elemento da teoria de Frye é significativo no momento analítico, pois *O Ateneu* é uma obra em que o leitor só observa o mito não deslocado no epílogo do texto. Para isso, teorias complementares são relevantes para o entendimento e conexão de fragmentos entre o mito não deslocado e o deslocado.

Visando uma percepção ou elucidação da estrutura arquetípica no romance de Pompéia, duas teorias complementares serão usadas conjuntamente com os conceitos de Frye. Primeiramente, a visão de Ricardo Piglia (1994). Ao propor uma teoria sobre a organização estrutural de um conto, o autor abandona a problemática das *unidades*, algo corriqueiro nas

teorias sobre o conto, e estabelece como categoria primária em sua teoria: o *enredo*. Em uma de suas teses sobre o conto, o teórico identifica que um dos fatores primordiais do gênero conto é a dupla estruturação da narrativa.

O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. (PIGLIA, 1994, p. 38-39).

Transplantar automaticamente essa ideia para o gênero romance é algo arriscado, porém essa visão teórica concerne ao *gênero narrativo* e enfoca o *enredo*. Outro fator que permite a utilização da perspectiva pigliana nessa análise é a categoria utilizada por nós: arquétipo com enfoque no enredo das obras em apreciação crítica. Ao tratar de uma narrativa secreta inserida em uma principal, observamos uma narrativa centrada em dois sistemas de causalidades. A narrativa bíblica é o arquétipo subjacente e autônomo inserido gradativamente e de forma cifrada na estrutura sintática das ações em *O Ateneu*. Consciente desse fenômeno estético, buscamos primeiramente mapear a proporção quantitativa de episódios/referências explícitas e implícitas referente ao mito não deslocado e subjacente.

Um romance como *O Ateneu* concentra uma pluralidade de significações que enaltecem a qualidade simbólica na obra. Há uma narrativa autônoma na obra referente ao personagem Sérgio. Entretanto, os dados cifrados são relevantes para que se entenda a amplidão semântica da obra. Após o levantamento quantitativo das referências bíblicas, partimos para o exame qualitativo dessas referências e a sua estruturação estética e paulatina na história contada pelo Sérgio adulto. Essas referências admitem uma saída do texto (leitura exofórica/centrífuga) que visa o entendimento das estruturas internas da obra (leitura endofórica/centrípeta).

A fluência da leitura do romance de Pompéia é obstruída várias vezes devido ao frequente uso de referências bíblicas. Todas devem ser consideradas, pois elas podem estar conexas a uma metáfora circunstancial na narrativa ou criar um vínculo de referências gradativas dentro do enredo. A disseminação explícita da citação ao evento sobre Sodoma e Gomorra ocorre no capítulo XI da obra. No capítulo XII, há por completo a emersão do arquétipo. Ao voltar retroativamente ao texto, os dez capítulos antecedentes merecem uma leitura criteriosa com o intuito de decifrar os símbolos para análise, pois de acordo com Piglia, eles serão inseridos na trama dos fatos de forma cifrada. Essa conexão entre os fragmentos

simbólicos e cifrados entre o mito não deslocado e o deslocado pode ser melhor evidenciada por meio do índice peirciano.

A semiótica peirciana encerra uma funcionalidade analítica quando somada às concepções teóricas de Frye e Piglia. Tomamos uma das tricotomias de Pierce (2012) e selecionamos um dos elementos teóricos como ferramenta para o entendimento do arquétipo em *O Ateneu*. A tricotomia mais manifesta da teoria peirciana tem como elementos os seguintes termos: ícone, índice e símbolo. O ícone, na visão peirciana, tem *semelhança* com o objeto que representa; o índice tem uma *conexão* com o objeto que representa; e o símbolo é associado ao objeto mediante uma convenção. Neste caso, selecionamos o índice peirciano pelo viés da conexão com o objeto que representa. Peirce delineia alguns aspectos da função indicial.

Um signo, ou representação, que se refere a seu objeto não tanto em virtude de uma similaridade ou analogia qualquer com ele, nem pelo fato de estar associado a caracteres gerais que esse objeto acontece ter, mais sim por estar numa conexão dinâmica (espacial inclusive) tanto com o objeto individual, por um lado, quanto, por outro lado, com os sentidos ou memória da pessoa a quem serve de signo. (PIERCE, 2012, p. 74).

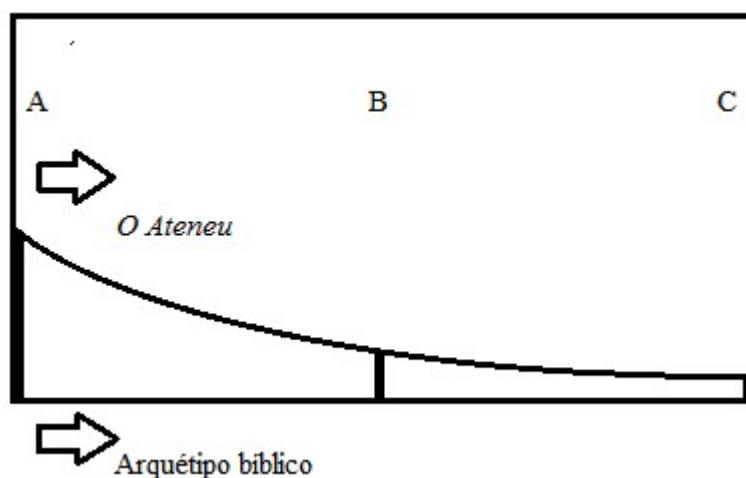
Entre o mito bíblico e o romance de Pompéia, o leitor visualiza uma conexão dinâmica que admite o exame textual e poderá ser demonstrada pelo viés analítico. Descartamos o ícone e o símbolo, pois o enredo do *Ateneu* só será visto como semelhante ao mito bíblico após a análise, assim como poderemos convencená-lo ao enredo de Sodoma e Gomorra por intermédio do exame crítico-textual. De antemão, é quase improvável alguém observar uma semelhança ou convenção entre os textos em análise devido a dois fatores: o modo como a multiplicidade de referências bíblicas desponta no romance e a emersão do arquétipo ao final da obra. Porém, sem qualquer aprofundamento analítico em seu texto, Brito Broca (1981) aproxima a extinção do colégio com o castigo de Sodoma.

O índice para Pierce (2012) sinaliza para um fator exofórico ou fora do texto. Todo o material endofórico em *O Ateneu* merece uma ponderação centrífuga. Isso interfere relativamente em um melhor entendimento da carga semântica implícita na tessitura da narrativa deslocada. O diálogo entre teorias que se complementam é significativo para o entendimento dos pormenores de uma obra literária tão complexa. O índice primário que aproxima mito bíblico e romance é extremamente discrepante. Peirce entende que essa distância entre os objetos em conexão assinala para genuinidade ou degeneração. Estes dois

conceitos não concernem à qualidade da obra, mas uma diferenciação gradativa entre objetos em conexão.

As três perspectivas teóricas, Frye, Piglia e Peirce são importantes principalmente no início da análise arquetípica, pois a relação entre os textos parte de um índice muito degenerado. Peirce não quantifica o grau de genuinidade ou degradação de um índice. Podemos inserir três níveis de degeneração do índice para que se entenda o nível de distanciamento e proximidade entre os enredos em análise. São eles: extremo, moderado e próximo. Em literatura, a genuinidade pura entre textos é um acontecimento pouco provável. Uma narrativa pode estar muito próxima de outra, porém dificilmente ocorrerá uma relação de consonância pacífica e sem diferenças circunstanciais.

A relação entre o enredo do mito bíblico de Sodoma e Gomorra e *O Ateneu* emerge de um índice extremamente degenerado. Gradativamente, o extremo torna-se moderado e assume uma proximidade relevante, mas não atinge o padrão de genuinidade pura. Vejamos a ilustração abaixo.



Esquema 2. Passos da degeneração-genuinidade indicial entre as narrativas em análise.

Essa figura visa explicar a discussão teórica apresentada até o momento. O arquétipo bíblico é apresentado de forma linear, horizontal e autônoma. O texto segundo, *O Ateneu*, parte de uma rota diagonal, distante da narrativa matriz. Porém, gradativamente sucede uma aproximação entre as narrativas, sem que haja um contato entre elas. A letra “A” indica a extrema diferença entre as estruturas diegéticas. Entretanto, as letras “B” e “C” sugerem uma moderação e proximidade com o arquétipo. No ponto “C”, pensamos que as diferenças serão equacionadas e teremos um momento de genuinidade. Entretanto, quanto maior a

proximidade ou convergência textual, as diferenças são mais sutis entre o arquétipo e o romance. O fogo que consome a cidade e o colégio é o marco da emersão total do arquétipo. Temos uma conexão mais visível entre o mito bíblico e o romance de Pompéia. O leitor volta à narrativa matriz e percebe os traços distintivos entre os textos. Frye demonstra que ao voltarmos para o mito não deslocado, temos a percepção da riqueza estrutural da narrativa do século XIX e a *confirmação* de um modelo sinóptico de literatura.

Nesse comentário teórico, observamos o nível de complexidade que requer uma análise arquetípica de um texto literário. A proposta teórica produzida por Frye ratifica a dificuldade concernente a um estudo arquetípico de uma obra. O simples ato de associar imagens, narrativas como sendo arquetípicas dissolvem-se instantaneamente devido à facilidade em observar as semelhanças entre textos. Espera-se do analista uma investigação melhor elaborada e que se esquive de constatações precipitadas, simplórias e incipientes.

No *Dicionário de Mitos Literários* organizado por Pierre Brunel, Régis Boyer inicia sua argumentação sobre o termo arquétipo no âmbito literário criticando o modo como esse termo é subtilizado em análises contemporâneas. O autor, primeiramente, critica de forma severa a orientação analítica que aproxima imagens e narrativas sem um aprofundamento crítico.

Eis aí um dos termos mais desmoralizados pela crítica moderna (...). Basta que o mais novo calouro rabugento refaça uma fabulação fácil sobre o eterno triângulo assassino-vítima- vingador para nos extasiarmos diante de uma situação arquetípica; o pior poeta tem sua origem em Orfeu, mas a crítica se esfalfa para raspar os pretensos palimpsestos que a atualidade lhe oferece a fim de encontrar neles os manuscritos arquetípicos. Em outras palavras, em matéria de mitos literários, o arquétipo está sempre no final da investigação. (BOYER, 1997, p. 89-90).

Boyer percebe um extenso número de análises literárias cuja categoria central do estudo é a presença arquetípica de um personagem, o enredo, todavia sem um aprofundamento crítico. Contudo, esses estudos comparativos percorrem um caminho em que a abstração exagerada sem o aprofundamento analítico torna a presença arquetípica superficial e incipiente. Qualquer referência a um simples jardim em um texto literário, a crítica precipitadamente tende a estabelecer de forma automática uma aproximação simbólica ao mítico jardim do Éden. Esse tipo de aproximação simbólica simplista e puramente estigmatizante torna a análise textual rarefeita e pouco relevante. Boyer finaliza sua crítica aos estudos arquetípicos pautado pela superficialidade descrevendo que: “em outras palavras, em

matéria de mitos literários, o arquétipo está sempre no final da investigação. Porém convém discernir as conotações de um vocábulo em geral empregado erroneamente” (BOYER, 1997, p. 90).

A crítica de Boyer é endereçada aos analistas que preferem o caminho da superficialidade crítica. Frye, ao exemplificar os conceitos na *Anatomia*, não tem a pretensão de analisar os pormenores das obras citadas, mas demonstrar a abrangência de seus conceitos. Esse é o ponto forte de uma teoria, uma tentativa deliberada de abarcar um número ilimitado de obras. A cobrança de Boyer deve ser destinada aos estudos que vulgarizam, por exemplo, a teoria de Frye.

No primeiro ensaio de Frye sobre os modos narrativos, a mutabilidade dos modos está associada ao momento “A” do arquétipo, ou seja, sua extrema degeneração. A primeira fase analítica pretende diferenciar a estruturação narrativa entre o mito e o romance de Pompéia e a natureza ontológica dos personagens.

No segundo ensaio, Frye aborda a questão do “símbolo”. O autor define claramente seu entendimento de símbolo. Essa semântica produzida pelo autor será utilizada no momento analítico.

Outra questão diz respeito ao uso da palavra “símbolo”, que, neste ensaio, significa qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para receber atenção crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referencial especial (que é o que geralmente se considera ser o sentido de símbolo) são todos símbolos quando são elementos distinguíveis na análise crítica. (FRYE, 2014, p. 188).

Qualquer elemento que pode ser isolado e analisado criticamente é tido como símbolo. Se tivéssemos como *corpus* um poema, o método analítico utilizado nessa apreciação crítica seria uma leitura sentencial³⁶. O próprio Frye aponta que palavras ou frases podem ser elencadas como símbolos em uma análise. Por se tratar de dois enredos, isolamos episódios do romance que se relacionam por meio de uma sintaxe causal de eventos com o mito bíblico. Esse fator implica uma análise episódica em nossa leitura crítica de *O Ateneu*.

³⁶ Essa proposta de análise não-sentencial faz referência ao estudo de Arturo Gouveia de Araújo sobre *Fogo Morto*. ARAÚJO, Arturo Gouveia de. **As angústias do outono**. João Pessoa: Ed Manufatura, 2004.

A leitura desses símbolos/episódios, na visão de Frye, deve ser realizada a partir do que o texto permite, ou seja, regido pelo viés da imanência textual. Segundo o autor: “o ponto de partida óbvio para uma teoria do sentido literário está na literatura”. (FRYE, 2014, p. 188). Esse fator indica que Frye é mais uma vez tributário da *Poética* aristotélica. O filósofo grego inicia seu estudo buscando estabelecer princípios de acordo com a natureza da literatura. Nossa perspectiva analítica é tributária dessa visão crítica pretendida por Aristóteles e Frye. Por isso, o foco dessa análise converge para o arquétipo literário.

Como descrito anteriormente, a imanência hermenêutica de Frye também é tributária da psicologia. Segundo E. M. Meletínski, há uma certa influência de Jung na perspectiva arquetípica de Frye. Enquanto Freud pretende analisar os sonhos de seus pacientes por meio de seus próprios símbolos, Jung reverte esse padrão: os sonhos devem ser interpretados pelo arcabouço simbólico dos pacientes. Esse fator é circunstancial no padrão arquetípico de Frye, pois o autor zela pela imanência literária no momento análise, ou seja, a literatura será o veio principal para a estruturação do arquétipo. Ao expor um movimento centrífugo ou exofórico nessa análise, ele tem como justificativa a possibilidade de relacionar textos, pois, como diz Leila Perrone-Moisés: “a literatura sempre nasceu da literatura”.

Dessa afirmação anterior, a relação entre o mito e o romance é intensificada e enseja um exame vertical. Frye indica um método discutido anteriormente: “na crítica literária, a teologia e a metafísica devem ser tratadas como assertivas, porque elas estão fora da literatura, e tudo que influenciar a literatura vindo de fora cria um movimento centrífugo nela”. (FRYE, 2014, p. 192). Ao sair do texto, o crítico visa encontrar elementos que respaldem sua análise e revelem os fatores estéticos do texto. Ao ler *O Ateneu*, a composição da obra não indica imediatamente a relação com o mito bíblico, mas, ao final do texto, o leitor contumaz é impelido a ler retroativamente a obra e o crítico/analista precisa sair do texto para entender a sintaxe do evento bíblico em comparação ao romance. Finalizada essa parte, as nuances entre os episódios devem ser exploradas, isso implica em um aprofundamento prescrito por Boyer (1997).

Corroborando com as “nuanças” que estão inseridas nos enredos em análise, como explicado no decorrer desse estudo, um dos princípios dessa análise não é somente descrever as semelhanças entre os textos, mas ressaltar as diferenças ou “nuanças” que enriquecem e transformam o texto segundo. Frye assevera que, ao separar um símbolo para análise, o crítico deve atentar para a variação entre os textos.

O que temos agora é uma concepção de literatura como um conjunto de criações hipotéticas que não está necessariamente envolvido com os mundos da verdade e do fato, nem necessariamente afastado deles, mas que pode ingressar em qualquer tipo de relação com eles, indo da mais para menos explícitas. (FRYE, 2004, p. 2013).

Nesse ponto, a crítica de Boyer (1997) é substancial para uma leitura arquetípica de uma obra literária ou por meio de qualquer outro viés analítico. Reiterando nossa proposta de análise, entendemos, como exposto anteriormente, que a relação entre os textos (o mito bíblico e o romance) parte de uma relação distante (implícita), mas que paulatinamente aproxima os textos (explícita) e paradoxalmente os distancia mediante as minúcias narrativas. Essas diferenças serão explicadas no momento da análise das obras.

Quando se pretende relacionar objetos, nesse caso obras literárias, demarcar os fatores que são mais ou menos explícitos é um trabalho complexo, pois a obra de arte constantemente lida com símbolos convencionais e variáveis. Segundo Frye (2014, p. 226): “em um extremo da literatura, temos a pura convenção, que um poeta usa simplesmente porque já foi com frequência usada no mesmo modo”. Desde os filósofos gregos até os estudos saussurianos, o signo linguístico é tido como convencional, ou seja, entre a imagem acústica e o conceito há uma discrepância causal. Porém, para que haja a possibilidade de comunicação, convencionou-se relacionar significante e significado. Na literatura, isso também ocorre. Algumas imagens são perpetuadas e aparecem constantemente em obras literárias com um significado fixo.

Na concepção de arquétipo pretendida por Boyer, o autor aborda três linhas de força que são recursivamente observadas em análises literárias. São elas:

- Arquétipo como protótipo;
- Arquétipo como modelo ideal; e
- Arquétipo e psicologia.

Dessa tipologia, a primeira vertente tem uma proximidade como aquilo que Frye entende como arquétipo convencional. Nela, o arquétipo é entendido pelo viés do protótipo. Estamos diante de uma imagem mãe que repercute de forma atemporal e desvencilhada de juízo de valor. Segundo Boyer (1998, p. 90), essas “figuras primeiras que nunca cessarão, ao que se saiba, de dar nascimento a novas fabulações, pois é próprio de todo verdadeiro mito literário ser contagioso”. A obra de arte é autônoma e não se reduz ao “politicamente correto”.

Na literatura, qualquer material pode ser tomado como ponto de partida ou referência simbólica dentro da obra. O maniqueísmo é dissolvido e Hitler ou Jesus podem ser recuperados como imagens-mãe, pois estão elencados como símbolos de reconhecimento e de valor atemporal. O mito bíblico sobre Sodoma e Gomorra está inserido nesse aspecto arquetípico. Essas cidades mitológicas preconizam uma série de retomadas simbólicas que não são estanques. Essas imagens alimentam a literatura ocidental de forma convencional.

Mesmo sendo um símbolo convencional, o mito bíblico é retomado no romance brasileiro e assume uma forma inovadora e variável. Este fator é considerável no momento analítico. Frye afirma: “no outro extremo, temos a variável pura, onde há uma tentativa deliberada de novidade ou estranheza e, conseqüentemente, uma dissimulação ou uma complicação de arquétipos”. (FRYE, 2014, p. 226). Enquanto a vertente convencional do arquétipo sugere uma imagem-mãe, a face variável implica novidades. Essas inovações não permitem ao leitor uma relação automática entre os elementos A e B. Nesse caso, ocorre uma desautomatização do símbolo ou uma estruturação narrativa que evite uma relação “inter-simbólica” imediata e sem esforço cognitivo por parte do leitor. Isso enriquece esteticamente a relação arquetípica entre os textos e evoca a capacidade artística do autor. Em *O Ateneu*, o leitor observa um mosaico de referências bíblicas diretas e indiretas. Dentre todas, uma é combinada e estabelece uma conexão direta com a narrativa superficial. A narrativa subjacente (mítica) estabelece elos episódicos de conexão ou causalidade com o enredo principal e gradativamente traz à mente do leitor a referência bíblica. Esse procedimento foge ao padrão do símbolo convencional estático e o leitor, no caso de *O Ateneu*, é forçado a tentar resolver a questão arquetípica.

Diante dessa dicotomia - arquétipo convencional e variável - o primeiro facilita o processo de associação entre os símbolos; o segundo só é plenamente observável por meio de uma leitura analítica relevante. Frye aponta que “a partir disso, fica claro que os arquétipos são mais facilmente estudados na literatura altamente convencional: ou seja, na maior parte, na literatura ingênua, primitiva e popular”. (FRYE, 2014, p. 227). Quando o símbolo convencional aparece de imediato, corre-se o risco de uma análise superficial. Lendo o título: *Saló ou os 120 dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini, por exemplo, o leitor imediatamente relaciona o termo *Sodoma* ao fator sexual e anula qualquer outra vertente analítica, pois “alguns símbolos são imagens de coisas comuns a todos os homens e, portanto, têm um poder de comunicação que é potencialmente ilimitado. (FRYE, 2014, p. 243). Neste caso, o arquétipo passa a ser banal, pois a convenção simbólica está extremamente arraigada no termo

dado ao título da obra. No caso de *O Ateneu*, somente pelo viés analítico podem-se criar conexões entre os textos.

Ao ler os ensaios de Frye, o leitor crítico atenta para o uso irrestrito de símbolos convencionais. O autor tende a aproximar imagens, porém não há uma elaboração crítica das diferenças concernentes à retomada literária de um símbolo. Como argumentamos anteriormente, isso é intencional.

Voltemos ao que explicamos no início desse capítulo: o ponto forte e fraco da teoria. A teoria visa abarcar o maior número possível de obras. Desse modo, Frye somente cita as relações entre os símbolos; pois, o aprofundamento analítico fica a cargo do crítico, assim como o ato de testar os preceitos teóricos. Por isso que a conclusão da *Anatomia* permanece inconclusa. As obras, examinadas criticamente, tendem a escapar ao alcance teórico. Este é o ponto fraco de uma teoria, pois demonstra a falibilidade da teoria ante o objeto artístico. Passemos para o terceiro ensaio de Frye e quais conceitos serão utilizados em nossa análise das obras em estudo.

No terceiro ensaio contido em *Anatomia da crítica*, cujo título é: “crítica arquetípica: teoria dos mitos”, o autor inicia problematizando a questão da mimese na arte. Para Frye, a arte parte do mundo empírico, mas também mimetiza as imagens (símbolos) e enredos literários. O ponto de partida de sua discussão é a representação pictórica. Ao representar uma imagem, dois caminhos podem ser percorridos: a busca por uma *cópia* da imagem a ser representada ou o respeito à subjetividade do artista para uma nova visão do objeto representado. No último caso, o artista rompe com as convenções estéticas e imprime uma nova roupagem ao objeto. Essa ruptura pretende uma convenção mais elaborada, e o artista intenta “obedecer a um impulso obscuro, mas profundo, de se revoltar contra as convenções estabelecidas em sua própria época, para redescobrir a convenção em um nível mais profundo”. (FRYE, 2014, p. 258). No renascimento, as obras de arte partem de um ponto central e a figura se espalha em uniformidade por toda a tela. Um exemplo disso é a *A Gioconda*. A convenção estética vanguardística do século XX rompe com a centralidade nas artes, o público dificilmente consegue discernir o ponto inicial da obra. Temos uma nova convenção em curso que respeita uma nova configuração ou convenção estética. Se em “um nível mais profundo”, não sabemos, somente um exame crítico pode apontar.

Ao representar algo, o artista parte de um ponto em comum com aquilo que será representado. Porém, respeitando a subjetividade criativa e a poética individual de cada

artista, um distanciamento gradativo desse núcleo primário (a realidade empírica) é um fator corriqueiro nas artes. Portanto, “na literatura, assim como na pintura, a ênfase tradicional, tanto na prática como na teoria, tem sido posta a representação ou semelhança com a vida”. (FRYE, 2014, p. 260). Ocorrências do mundo empírico ou um elemento literário podem passar pelo crivo da ficcionalização, mas o eixo ficcional irá se apartar gradativamente do eixo arquetípico *ad infinitum*. Com essa ideia em mente, podemos objetar que para Frye a relação entre um elemento A e B deve seguir rotas completamente diferentes. No processo de recriação de uma imagem ou elemento do mundo empírico, há um distanciamento pontual entre o fator que influencia e a materialização desse fator. Sodoma e Gomorra, hipoteticamente, influenciam a estrutura narrativa de *O Ateneu*; entretanto, não será uma recriação tal e qual o mito não deslocado. Fica a critério do analista observar os pormenores entre os enredos. Observemos o esboço abaixo.

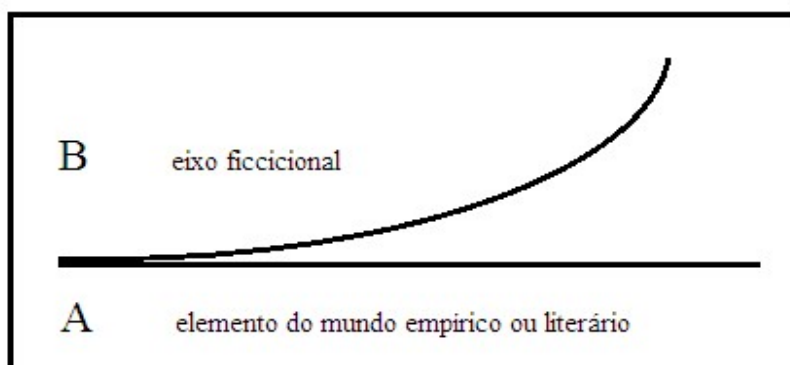


Figura 3. Ficcionalização segundo à subjetividade criativa do autor e a diagonal fugidia.

O ponto de partida pode ser o mesmo, entretanto o contexto de produção da mensagem “B” influencia drasticamente o conteúdo da narrativa. Um exemplo que será analisado mais adiante diz respeito à evacuação das cidades e do colégio. A mensagem bíblica está calcada no moralismo: assim, os habitantes de Sodoma e Gomorra são punidos pelas suas arbitrariedades praticadas. Deus envia mensageiros para que os justos abandonem as cidades. Em *O Ateneu*, nenhum contato sobrenatural ocorre prenunciando o fatídico incêndio. Os alunos evacuam a escola devido ao período de férias. O episódio da evacuação é um ponto de interseção que ocorre nas duas narrativas, porém cada qual estruturado dentro de especificidades próprias.

Diante desse modelo de estruturação diegética, algo que foge ao convencional, Frye assevera que: “iniciamos nosso estudo de arquétipos, então, com um mundo de mitos, um

mundo abstrato ou puramente literário de feitio ficcional e temático, não afetado pelos cânones da adaptação plausível à experiência humana”. (FRYE, 2014, p. 263). Voltando à teoria dos modos: o primeiro elemento é o mito. O mito será desautomatizado e sofrerá um revestimento ímpar: pois, ao deslocar-se no tempo e espaço, ele cindirá o convencional e preconizará um desdobramento único.

Outro fator preponderante é entender qual cadeia de mito alimenta a literatura ocidental na visão de Frye. Em *Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, Frye observa que a literatura no ocidente é essencialmente influenciada pela Bíblia. Essa tese não é uma novidade, a *Anatomia* é a base para essa tese, o modelo sinóptico de literatura. O mundo ocidental está alicerçado em duas matrizes textuais: o código bíblico representando o monoteísmo e a mitologia grega politeísta. Esses dois ramos diegéticos servem de referência e base para alguns gêneros textuais produzidos no ocidente. *O Ateneu* tem em sua estrutura uma relação com o enredo do mito bíblico concernente às de Sodoma e Gomorra. Essa constatação primária será elucidada pelo viés de uma análise textual que contemple alguns episódios disseminados no romance.

A tese sobre a influência bíblica na literatura ocidental já é defendida em *Anatomia da crítica*. O autor expõe que:

Prosseguiremos abordando, primeiramente, a estrutura das imagens, ou *dianoia*, dos dois mundos não deslocados, o apocalíptico e o demoníaco, baseando-nos muito na Bíblia, a fonte principal para o mito deslocado em nossa tradição. (FRYE, 2014, p. 268).

O autor estabelece duas categorias para entendermos o mito não deslocado e sinaliza para o rizoma que alimenta o mito deslocado, a Bíblia. A vertente apocalíptica faz menção ao conteúdo metafórico encontrado no texto bíblico. Na Bíblia, um elemento “A” é recursivamente substituído por outros termos ou epítetos que pretendem ampliar o alcance semântico de um símbolo. Em múltiplas demandas, há sempre um elemento que sinaliza para a imagem-mãe. A representação de Deus na Bíblia assume uma série de panóplias. No âmbito divino, há um Deus; no mundo empírico, um homem; no mundo animal, um cordeiro; no mundo vegetal, uma árvore (da vida); no mundo mineral, a pedra. A metáfora apocalíptica insinua, neste caso, o caráter abrangente da proliferação de significados e domínio do arquétipo. Um fator que merece uma ponderação crítica é que, nesse caso específico, o teórico canadense foca em um símbolo. Essa delimitação paradigmática é um fator que instiga a

crítica ociosa em um movimento acrítico e superficial. Boyer (1998) condena o ato de relacionar imagens arquetípicas sem um aprofundamento analítico. Correlacionar símbolos pode ser algo simples, mas observar seus significados dentro de um texto torna-se um movimento mais complexo.

Como veremos na apreciação crítica do romance de Pompéia, a menção à esposa de Ló ocorre no penúltimo capítulo da obra. É requerido ao leitor parar a narrativa, realizar uma leitura retroativa, demarcar os episódios em comum com o mito e demonstrar os pontos de convergência e divergência via análise de ambos os enredos.

Enquanto a fase apocalíptica focaliza o plano elevado, idealizado, o modelo demoníaco faz referência à “vida real”.

Oposta ao simbolismo apocalíptico está a apresentação do mundo que o desejo rejeita totalmente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, da sujeição e da dor e da confusão (...) Por isso, um dos temas centrais das imagens demoníacas é a paródia, o arremedo da exuberante obra de arte ao sugerir sua imitação em termos da “vida real”. (FRYE, 2014, p. 277).

A imagem demoníaca está relacionada ao sensível, o palpável. Qualquer idealização é rompida em detrimento do realismo da vida. Desse modo, o mito subjacente alimenta o romance, mas o conteúdo será reelaborado de acordo com o contexto da produção da mensagem artística. Volta-se então à teoria dos modos, pois o romance, ao evidenciar sua conexão com uma narrativa primitiva, impele o crítico a realizar uma leitura centrífuga em busca do mito fundante e suas particularidades. A nova construção artística, em comparação com a primitiva, demonstra o grau de reelaboração estética. O mito bíblico sobre Sodoma e Gomorra é extremamente conciso, o romance de Pompéia é prolixo, mas a verve do narrador em sua maturidade crítica possivelmente dará o caráter de paródia ao romance. A narrativa bíblica contempla o sofrimento, a dor; a entrada de Sérgio no colégio demonstrará o entrechoque entre a idealização romântica pretendida por Aristarco e o rompimento da fachada moralista via rememoração do narrador experiente e calejado pelo pesadelo que é a vida.

As imagens apocalípticas partem do mito para uma nova elaboração, as demoníacas são elaboradas mediante uma estrutura mítica, mas que ressalta o modo realístico da vida humana. A fonte principal das duas categorias, segundo Frye, é a Bíblia e suas narrativas. As duas categorias expostas por Frye correspondem ao enredo de *O Ateneu*, pois a dupla

estruturação do narrador evoca momentos de idealismo (ingenuidade pueril) e desconstrução (maturidade crítica). O leitor será enganado em vários momentos mediante o ato de tecer e destecer imagens do romance.

O processo de deslocamento do mito deve respeitar algumas particularidades para que ocorra uma relação dinâmica entre uma narrativa A e B. A Bíblia é a fonte do mito não deslocado. As narrativas do código bíblico são entendidas por Frye como filão para as narrativas ocidentais. A adaptação literal do mito para, em nosso caso, o romance seria entendida como algo superficial ou artificial. Frye atenta para como ocorre o processo do deslocamento mítico.

A presença de uma estrutura mítica na ficção realística, entretanto, coloca certos problemas técnicos para torná-la plausível, e os dispositivos usados na resolução desses problemas podem receber o nome geral de *deslocamento*. O princípio central de deslocamento é aquilo que pode ser identificado metaforicamente em um mito e somente pode ser ligado no romance por alguma forma de símile: analogia, associação significante, imagens incidentalmente atreladas (...). (FRYE, 2014, p. 263-264).

Por meio de uma análise textual perspicaz, o crítico poderá observar as nuances do deslocamento entre os textos. *O Ateneu* é uma obra que não permite ao leitor identificar rapidamente qualquer vínculo com um mito não deslocado. A obra é repleta de menções ao código bíblico e uma dessas repercute no texto como um todo. Em algumas obras literárias, a relação arquetípica é percebida desde o princípio da narrativa. No romance de Pompéia, como já descrevemos, o epílogo da obra é a parte em que se evidencia a relação mais próxima com o mito bíblico. Ao realizar a leitura retroativa, é possível identificar episódios/símbolos que podem ser analisados e que vinculam a proximidade com o mito. Por ter essa característica, uma estrutura narrativa que evidencie a emersão do arquétipo no fim, os pressupostos de Piglia sobre a organização de um enredo são fundamentais nessa análise: eles alertam o crítico sobre um processo de disseminação de fragmentos concernente à narrativa subjacente ou elíptica. Trata-se de uma causalidade não explicitada.

Na tríade: imagens apocalípticas, demoníacas e analógicas, estas últimas terão por característica proeminente uma convergência relativa à concepção da narrativa romanesca. São imagens difundidas no romance que se encontram estruturadas entre os pólos, apocalíptico e demoníaco. A característica basilar dessa tipologia é a presença de fatores míticos inseridos nas experiências humanas. Há o entendimento de que na fase analógica as narrativas estão gradativamente distantes dos extremos (apocalíptico/demoníaco). Desse

modo, as imagens tendem a ser permutadas por outras do mundo empírico. Na concepção teórica dos mitos, o autor sugere que a obra de arte realista preconiza adaptar o mito à natureza, assim se instaura o processo cíclico do mito. Exemplificando e aprofundando no momento analítico, no polo apocalíptico temos a idealização da “cidade santa”, a Jerusalém que descera do céu. No mundo decaído ou demoníaco, Sodoma e Gomorra são paradigmas de cidades decaídas moralmente. O Ateneu está localizado entre esses dois extremos, mas essa propensão em não “escorrer” para nenhum dos pólos é problemática na estrutura narrativa de *O Ateneu*. Aristarco apresenta o colégio de forma idealizada e, em certo momento da narrativa, simetricamente associado ao lar ideal. Teoricamente, há uma propensão ao polo apocalíptico. Porém, o narrador em sua maturidade crítica desconstrói todo o discurso elevado pretendido pelo diretor da instituição e gradativamente a narrativa retrocede para o extremo demoníaco. Na análise, demonstramos que esse movimento da narrativa é percebido na teorização de Frye. Por isso, Boyer é partidário de um estudo que viabilize observar todas as expressões artísticas de uma obra.

Com essa constatação, o crítico deve voltar-se para o mito não deslocado, com o intuito de entender sua estrutura narrativa e as peculiaridades do enredo. Hipoteticamente ainda, *O Ateneu* surge como o mito deslocado, pois é necessário o exame crítico para que se entenda o processo de aproximação entre mito-romance-mito.

Desses três ensaios proposto por Frye, alguns princípios serão seguidos nessa análise e discutidos quando confrontados ao *corpus*. Do que diz respeito à *teoria dos modos* narrativos, o movimento desde o mito até o modo irônico e o princípio retroativo ao mito é um fator significativo para entendermos a estrutura narrativa dos enredos e a natureza ontológica dos personagens. Além disso, essa vertente da teoria é um indicativo que possibilita a elucubração de um modelo sinóptico de literatura. A *teoria dos símbolos* alerta o crítico e fornece ferramentas teóricas que viabilizam o processo de seleção dos símbolos/episódios para análise. A simbiose com outras teorias complementares favorece uma melhor visualização desse fenômeno estudado. Sobre a *teoria dos mitos*, a explicação sobre o mito deslocado e não deslocado, os pólos apocalíptico e demoníaco, assim como as imagens analógicas são fundamentais para diferenciar os enredos em análise e suas especificidades.

Esses três ensaios contribuem para o esclarecimento de elementos singulares referentes ao enredo de *O Ateneu*. Três fatores são preponderantes:

- 1) Entendimento da relação mito não deslocado e mito deslocado (semelhanças e diferenças);

- 2) O enriquecimento estético advindo da relação textual entre o mito e o romance;
- 3) Validação da proposta de Frye de que a literatura está alicerçada em um modelo sinóptico.

Após a leitura da bibliografia crítica sobre o romance de Pompéia, vislumbramos a ausência de um estudo do arquétipo dessa obra. Ao perceber uma considerável série de menções ao código bíblico; outros “romances”/narrativas do autor não mencionam o código sagrado, pretendemos relacionar o enredo do romance ao mito do Velho Testamento (Sodoma e Gomorra). Buscando viabilizar essa proposta analítica, definimos como teoria padrão para esse exame os conceitos formulados por Northrop Frye em sua *Anatomia da crítica* e relacionamos alguns desses princípios com teorias suplementares. O fator preponderante dessa vertente teórica é a proposta de um modelo sinóptico de literatura. Diante dessa organização sequencial, partimos para a análise do *corpus*.

3. CAPÍTULO ANALÍTICO

É por isso que o texto é para o analista o que a camada é para o geólogo.

Louis-Jean Calvet

3.1 A gênese da análise: informações circunstanciais sobre o romance

O *Ateneu* é publicado primeiramente em forma de folhetim, na *Gazeta de Notícias* do estado do Rio de Janeiro. O leitor teve acesso ao texto integral de forma gradativa entre as seguintes datas: 8 de abril e 18 de maio de 1888. O narrador da obra é o personagem Sérgio. Há uma distinção na configuração do narrador, em uma narrativa em que se entrecruzam dois tempos: o tempo da experiência e o das reminiscências. A diegese entrecruza a rememoração do Sérgio adulto concernente à vivência do jovem Sérgio enquanto interno na instituição de ensino carioca.

A obra tem a intenção de mostrar uma cisão entre os dois polos existentes dentro da escola: a inclinação moralista referente ao discurso da direção do internato (Aristarco) e a parte subterrânea, da desmoralização, da brutalidade, das terríveis rivalidades entre os alunos. Sérgio (jovem) adentra o famoso colégio e se depara com um elevado padrão de ensino e cobrança. O narrador é enfático em demonstrar o vislumbre e alegria que Sérgio sente ao conhecer as instalações da escola. Entretanto, paulatinamente, o modelo prescrito pelo diretor é minado pela subversão dos alunos. O Sérgio adulto revisa as experiências do jovem Sérgio e critica essa ambivalência no ambiente de ensino. Diante dessa explicação, o retorno ao estudo crítico de Mário de Andrade (1974) é inevitável, pois a obra poderia ser analisada como uma “vingança pessoal” do *Sérgio adulto*, e não de Raul Pompéia.

Mediante uma técnica que projeta o leitor em uma visão positiva do internato (tempo da experiência) e desconstrói essa perspectiva idealizada em seguida (narrador reminiscente), a vertente crítica do narrador de *O Ateneu* atacará o substrato devasso do colégio e espalha essa crítica para a sociedade. Por esse viés, o Sérgio reminiscente escancara a corrupção interna dessa instituição educacional. Segundo Milton Marques Júnior e Arturo Gouveia de Araújo (1998), há uma problemática observada pelo narrador entre o discurso da escola e sua prática cotidiana, mas nunca apresenta um momento de hesitação, de dúvida sobre os eventos pretéritos e sobre si mesmo, como se tivesse o controle ilimitado/vívido das experiências do passado e pudesse apresentá-las simetricamente no presente. Podemos conjecturar que entre o

processo descritivo/crítico do presente e os episódios decorridos no passado por meio da rememoração, há um acúmulo constante de experiências novas, isto permite ao sujeito tecer uma releitura de seu passado por meio do que já internalizou e do que se condicionou a ver e pensar no presente. Portanto, a evocação de um fato pretérito é dificilmente realista, porque há momentos, mesmo de forma inconsciente, em que a perspectiva crítica do presente (maturidade crítica) interfere no passado (ingenuidade pueril). (MARQUES JÚNIOR; ARAÚJO, 1998).

Sobre a estrutura textual, *O Ateneu* é composto por doze capítulos relativamente extensos, não demonstram nunca a fragilidade do narrador - e, por extensão, do ser humano - de duvidar da segurança total de si mesmo. O autor opta por um romance mais linear, mais claro, mais simples, com início, meio e fim bem definidos. Acredita-se que essa estrutura se deva ao primeiro suporte em que a obra foi publicada, o folhetim. Como esse gênero textual visa um apelo à publicidade, uma estrutura complexa dificultaria o entendimento da obra por parte dos leitores.

Nesse romance, há um investimento substancial na interioridade do narrador. Esse fator permite distinguir o realismo europeu da vertente brasileira, pois na Europa houve uma focalização maior das imagens exteriores. Assim, o realismo europeu pode ser relacionado mais precisamente ao Naturalismo brasileiro. Todavia, o leitor perspicaz está diante de uma obra multifacetada. Lêdo Ivo (1996) denomina o romance de Pompéia como um “mosaico de estilos”. Dentro dessa complexidade estilística e das várias possibilidades analíticas, observemos a frequência de menção bíblicas nas narrativas de Pompéia.

3.2 A gênese da análise: referências bíblicas nas narrativas de Pompéia

Raul Pompéia é tido como o autor de uma única obra, *O Ateneu*. Entretanto, ele tem uma série de obras ficcionais desconhecidas do grande público. A cronologia dos seus escritos segue as seguintes datas³⁷:

- *Uma tragédia no Amazonas*, novela (1880);
- *As joias da coroa*, novela, (1882);
- *O Ateneu*, romance, (1888).

³⁷ Observamos somente as narrativas ficcionais mais amplas (quantitativamente). O autor tem outras obras: *Canções sem metro*, poemas em prosa, (1883) e *Crônicas do Rio*, crônicas, (1888).

Em *Uma tragédia no Amazonas*, o leitor se depara com as ameaças sofridas pelo subdelegado de polícia (Eustáquio), na freguesia que abrange São João do Príncipe e outras povoações, no Amazonas. A família de Eustáquio, composta por Branca (esposa) e Rosalina (espécie de filha adotiva), está amedrontada com ataques recorrentes aos comandados do subdelegado e a casa em que residem os familiares do policial. O leitor é informado rapidamente sobre os problemas de Eustáquio e gradativamente o narrador esclarece os pontos obscuros da narrativa. Precisamente nessa novela, não há nenhuma referência (implícita ou explícita) ao código bíblico. A obra tem uma estruturação peculiar: insere o leitor no centro da problemática vivida pelos personagens abruptamente e o leitor toma conhecimento paulatinamente de todos os elementos ocultos que levam os personagens à situação descrita de chofre no início da trama.

Em *As jóias da Coroa*, o leitor é informado sobre duas situações díspares: a organização do assalto à residência do Duque de Bragantina, plano elaborado por Pavia e Inácio, e o encontro do Duque de Bragantina com a jovem Conceição. Assim como no texto acima, o leitor tem acesso rápido ao enredo da novela e, em outro momento, os pormenores ocultos são revelados gradualmente ao leitor. Nessa narrativa, não observamos nenhuma menção à Bíblia. As duas obras supracitadas estão desprovidas de uma relação direta, simbólica ou causal com o mito não deslocado.

Pelo visto, somente em *O Ateneu* observamos o uso recursivo de referências bíblicas. Mesmo com um grupo complexo de referências sobre o código santo, a leitura da fortuna crítica sobre o romance em análise não evidencia qualquer estudo ponderado sobre a funcionalidade dessas menções simbólicas no cerne do enredo romanesco. Ao avaliar essas contribuições críticas, a proposta de um exame analítico de *O Ateneu* focalizado na categoria dos arquétipos literários é pertinente. A teoria adotada e discutida no capítulo anterior, assim como a mescla com outros princípios teóricos, irão permitir o entendimento da relação arquetípica entre o enredo de Sodoma e Gomorra e *O Ateneu*. Adentremos na análise.

Anatomia da crítica é o texto matriz que abriga e expõe a teoria arquetípica de Northrop Frye. As obras posteriores do autor dialogaram com os preceitos expostos no compêndio anteriormente citado. Uma das principais teses de Frye é o modelo sinóptico de literatura, ou seja, um manancial rizomático que alimenta a literatura ocidental. Em *Código dos Códigos: a Bíblia e literatura*, Frye (2004) inicia essa obra afirmando que a literatura ocidental é fortemente influenciada pelo código bíblico. Essa tese do autor já está contida em

Anatomia da crítica e concerne às narrativas bíblicas como “mito não deslocado”, ou a fonte para várias narrativas no ocidente. Essa proposição está embasada na abrangente leitura de obras ficcionais realizada pelo crítico. Ao destacar a singularidade dessa tese, somos impelidos prudentemente à realização de um mapeamento de referências bíblicas contidas em *O Ateneu*.

As alusões bíblicas na obra estão centradas em duas vertentes recorrentes: justaposição metafórica entre personagens e aproximações arquetípicas entre episódios que ocorrem na escola e nas histórias bíblicas. As citações seguem dois patamares de ocorrências: incidem de forma explícita e o leitor entende claramente; outras emergem implicitamente e cobram do leitor um esforço cognitivo mais perspicaz. Ter o conhecimento de circunstâncias e eventos bíblicos é um fator decisivo para o entendimento dos fragmentos disseminados pelo romance em um todo. Esses motivos-livres utilizados de forma irônica na tessitura do texto narrativo enriquecem esteticamente o romance de Pompéia.

Disponibilizamos de forma diacrônica as citações ao texto bíblico contidas na obra em exame. A primeira decorre da descrição grandiosa e pomposa do diretor da instituição de ensino. No primeiro contato entre aluno novato e o proprietário da escola; o jovem Sérgio observa Aristarco como “um grande homem... não vêem os côvados de Golias?!... (POMPÉIA, 1981, p. 34). O comportamento e a imponência das práticas educativas professadas pelo diretor permitem ao aluno metaforizar ou aproximá-lo ao herói filisteu. Com certa celeridade, a fachada moralista apresentada e inoculada por Aristarco se evanesce quando Sérgio conhece o interior da escola. Assim como Golias rui ligeiramente ante o seixo de Davi.

O segundo fator que permite uma aproximação ao texto bíblico decorre das punições sofridas por Franco e perpetradas pelo diretor. Na descrição dos alunos da instituição, Sérgio descreve cada qual de acordo com sua fisionomia. No caso de Franco, o narrador suspende essa prática e focaliza em outra característica intrínseca da vida desse aluno no internato: “hoje é o primeiro dia, ali está de joelhos o Franco. Assim atravessa as semanas, os meses, assim o conheço, nesta casa, desde que entrei. De joelhos como um penitente expiando a culpa de uma raça”. (POMPÉIA, 1981, p. 63). O campo semântico das palavras utilizadas pelo narrador permite aproximar Franco e Jesus pelo viés do sofrimento físico. A expiação do aluno advém da inadimplência. No cristianismo, Jesus paga pelos pecados de todos os mortais, assim reconciliando o homem com Deus. Implicitamente, o narrador organiza as

palavras suscitando a comparação. Mesmo sofrendo e realizando seu sacrifício expiatório cotidiano, Franco jamais alcança a reconciliação com o diretor: um destaque que será considerado mais adiante, a influência do capital na ação do diretor em contato com os alunos, precisamente o jovem Franco.

A terceira referência está relacionada à amizade entre Sérgio e Sanches. Dentro do internato, alguns alunos assumem a função de preceptores dos novatos. Sanches, conhecedor da Bíblia, expõe os assuntos da sagrada escritura para Sérgio. Vários eventos bíblicos são disseminados por Sanches: o Gênesis (Adão e Eva), as aventuras de Davi, Salomão, visões de Ezequiel etc. O jovem estudante desfruta de todos os eventos citados: “A história santa revelou-me este épico, quem o diria (...). E eu bebi a embriaguez musical dos capítulos como o canto profundo das catedrais. Ouvi suspirar a Crença, o idílio do Éden, o amor primitivo do Gênesis” (POMPÉIA, 1981, p. 81). Nessa menção, o leitor pode identificar a recepção e o efeito do texto sagrado em Sérgio. Observando atentamente as referências bíblicas utilizadas por Sanches, todas elas percorrem um caminho diacrônico que remetem necessariamente ao pecado. Adão e Eva estão estigmatizados como os pais do pecado original. Davi inicia sua trajetória em retidão e encerra seus feitos em apostasia. Salomão, o mais sábio dos reis de Israel, segue o padrão de Davi e termina sua história em iniquidade. As visões de Ezequiel demonstram eventos futuros que culminam com o fim da iniquidade terrena. Essas referências podem aludir ao processo pelo qual Sérgio passará na escola, seu momento de aprendizagem dentro de uma sociedade perversa e a culminância referente ao aniquilamento desse ambiente perverso.

A quarta referência é estruturada por meio da aproximação simbólica entre Aristarco e Esaú. O diretor é o professor do curso de astronomia da escola. Em suas aulas, Aristarco é extremamente expansivo em sua didática. Em certo momento do curso, temos acesso ao discurso direto e a visão do narrador sobre um gesto do diretor: “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!” (POMPÉIA, 1981, p. 91). Esaú e Jacó são os filhos gêmeos de Isaque. Esaú tem como particularidade ser extremamente cabeludo. O narrador estabelece um parâmetro entre a mão de Aristarco com a cena bíblica do reconhecimento de Esaú por parte de Isaque tocando-lhe as mãos felpudas. Nesta alusão, as personagens são explícitas, porém o extrato bíblico que medeia a comparação é pouco conhecido do grande público.

Em outra utilização de extratos bíblicos elaborada pelo narrador, Franco participa ativamente da citação. O narrador descreve que:

Franco, no domingo da véspera, aproveitando a largura da vigília no dia vago, fora vadiar ao jardim. E para tomar água de um poço aí existente, cuja bomba não funcionava em regra, deliberou, imaginem! Umedecer a bucha aspiradora com um líquido que Moisés seria capaz de obter no árido deserto, sem milagre mesmo e sem Horeb. Agora considerem que o referido poço fornecia água para a lavagem dos pratos. (POMPÉIA, 1981, p. 107).

No relato acima, Franco urina na bucha aspiradora do poço. Este equipamento fornece água “para a lavagem dos pratos” que são utilizados na escola. Entretanto, o narrador faz uso de uma história bíblica para realçar a transgressão do aluno. Moisés, enquanto líder dos hebreus no caminho para Canaã, recebia críticas diárias sobre a escassez de água. O narrador aponta que a resolução do problema encontrado por Franco não necessita de milagre, mas é algo da natureza fisiológica do ser humano. A referência bíblica é utilizada de forma galhofeira e rebaixada pelo narrador de *O Ateneu*.

Outra referência concerne ao novo testamento: a multiplicação dos pães. Sérgio cumpre todas as obrigações eclesiásticas requeridas pela escola. Essa tarefa torna-se gradativamente enfadonha: “Ir à missa, muito bem; mas o resto e ainda mais a dependência dos senhores ministros do culto...”. Sérgio permanecia fiel aos ritos, pois acreditava que suas notas dependiam de sua *performance* religiosa. Erro crasso! “(...) nota má! Era um descrédito para o favor divino. Que custava à suma Onipotência modificar em lição sabida uma ignorância sofrível, como transmutara em fartura sem conta uma miséria de cinco pães?” (POMPÉIA, 1981, p. 121). As lições aprendidas no catecismo são utilizadas como argumento para angariar um melhor aproveitamento quantitativo concernente às notas. Na ótica do aluno, a multiplicação das notas poderia ser algo irrelevante para Jesus, assim como é a dos pães.

Uma nova alusão bíblica emerge quando Sérgio narra como são as formas de Satanás nas perspectivas de Barreto e Sanches. O primeiro entende que Satanás assume a forma de fêmea, enquanto o segundo diz que sua fisionomia é de macho. Toda uma retórica é construída visando evitar que se caia nas astúcias do demônio. Segundo o narrador, Lúcifer utiliza “uma pantomima do inferno, faceira e traidora, graciosa e comburente (...) como as cobrinhas pirotécnicas de Faraó. O menor descuido, desgraça eterna! (POMPÉIA, 1981, p. 128). Ao se apresentar perante faraó, Moisés realizou o milagre da serpente. Ele jogou ao chão seu cajado que automaticamente se transforma em cobra. Os magos do Egito realizaram

o mesmo feito, porém não pelo viés miraculoso. Assim o público é iludido facilmente pela pirotecnia dos egípcios. O narrador estabelece esse parâmetro aproximativo e alerta: “O menor descuido, desgraça eterna!”

Sérgio é membro do *Grêmio Literário Amor ao Saber*. O grupo de alunos se reunia duas vezes ao mês para discussões literárias. Porém, o jovem aluno está iniciando seus estudos literários. O narrador descreve suas impressões:

Às suas reuniões comparecia eu timidamente, para nada mais que simplesmente abusar, por excessivo consumo, de um direito dos estatutos: podiam os alunos, todos do Ateneu, em silêncio humilde, mariscar o que fossem deixando os segadores do trigal das literaturas. (POMPÉIA, 1981, p. 141).

A metáfora utilizada pelo narrador é significativa, pois utiliza um fragmento da lei mosaica referente à sega. No momento da colheita, qualquer resíduo que caísse ao chão era de propriedade dos hebreus menos afortunados. Essa citação ao código bíblico demonstra o grau de imaturidade intelectual de Sérgio ante aos estudos literários.

Todas essas referências bíblicas anteriormente observadas estão delimitadas em um determinado personagem ou ação. Ao tentar aplicá-las ao enredo da obra, ressaltamos que a funcionalidade dessas menções é muito restrita e não se aplicam à estrutura do enredo em um todo. Porém há uma exceção entre todas essas citações anteriores, que possibilita uma visão mais abrangente quando se trata do enredo de *O Ateneu*.

3.3 Mito deslocado: leitura retroativa e o índice degenerado ao extremo

Na parte final de *O Ateneu*, precisamente o capítulo XI, o narrador discorre sobre “a solenidade da distribuição bienal dos prêmios”. Nessa oportunidade, Aristarco irá receber o busto em homenagem aos serviços prestados na área da educação. Sobre o discurso de Aristarco, o narrador faz o seguinte comentário:

O educador é como a música do futuro, que se conhece em um dia para se compreender no outro: a posteridade é que havia de julgar. Quanto ao seu passado, nem falemos! Não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a mulher de Ló. (POMPÉIA, 1981, p. 178)³⁸.

³⁸ Destacamos que alguns fragmentos do *corpus* serão utilizados mais de uma vez durante o exame analítico da obra. Adotamos esse critério por entender que determinadas referências conservam uma relação causal com diversas partes da narrativa.

Essa citação destoa de todas as outras mencionadas até o momento. Ela transgride os princípios observados em todas as menções anteriormente expostas, pois tem como característica intrínseca ser explícita e implícita simultaneamente. O momento solene de sua emersão permite ao leitor relacionar Aristarco e a mulher de Ló abruptamente. Todavia, aquilo que está implícito enriquece esteticamente o enredo de *O Ateneu*. Em uma leitura endofórica, a metáfora utilizada pelo narrador é esteticamente bem elaborada. Na saída de Sodoma e Gomorra, Ló e seus familiares são aconselhados ao desapego aos objetos, memórias, tudo que estiver vinculado às duas cidades condenadas por Deus. Em determinado momento do êxodo familiar, a esposa de Ló se volta para Sodoma e Gomorra, e como castigo é convertida em uma estátua de sal. Por esse paradigma, Aristarco objetiva o futuro, o narrador destaca que os eventos grandiosos do passado já estão cristalizados na memória de todos, citá-los seria uma tautologia e um engrandecimento estático, sem perspectiva de futuro. O presente/futuro é o foco do diretor; a posteridade irá julgá-lo. Essa menção instiga o analista na busca de informações fora do texto e a estruturação/utilização desses significados dentro do texto.

A leitura exofórica requer do crítico um estudo detalhado e pormenorizado dessa mesma referência. Diferente das outras alusões bíblicas contidas na obra, a leitura retroativa do romance é requerida de nossa parte visando entender e relacionar o aproveitamento do enredo de Sodoma e Gomorra nas páginas de *O Ateneu*. Por se tratar de uma referência singular/uma exceção, voltemos ao enredo descrito no texto bíblico com o intuito de destacar os pontos principais desse enredo que convergem arquetipicamente para o romance de Pompéia. Adotamos a conceituação de enredo proposta pelos formalistas russos, pontualmente o estudo de Tomachevski (1970). Três momentos do enredo bíblico serão relevantes em nossa análise:

- 1) Despedida de Abrão e entrada em Sodoma e Gomorra;
- 2) A cidade e seus pecados; e
- 3) Evacuação e destruição pelo fogo.

De acordo com os formalistas russos, essa estruturação dos acontecimentos em uma obra literária seria a fábula. Tomachevski (1970) define fábula da seguinte maneira.

Chama-se fábula o conjunto dos acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática,

de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica ou causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra. (TOMACHEVSKI, 1970, p. 173).

A apresentação dos fatos no romance em análise segue o mesmo encadeamento relativamente causal/cronológico e ocorre de forma linear com referência ao mito não deslocado; porém, esse encadeamento poderia ser outro, sem que houvesse uma mudança drástica na fábula. Vejamos os seguintes exemplos. O elemento (1) está correlacionado ao elemento (2) e (3). Neste caso, temos acontecimentos interligados em ordem linear e temporal de causalidade (ordem idealizada). Entrementes, essa ordenação poderia assumir outra disposição. Um elemento (2) poderia conectar-se ao elemento, (3) e (1). Baseado nessa última estruturação, a disposição da fábula ocorre em outro arranjo. Nessas duas ordens entendemos que a fábula é a mesma, porém o arranjo dos fatos é diferente. Os modos como a fábula é organizada é denominado de trama pelos formalistas russos. Por esse prisma, a materialização do enredo bíblico no romance de Pompéia segue a ordem idealizada e sequencial:

- 1) Despedida do pai e a entrada no internato;
- 2) A escola e a desconstrução da fachada moralista; e
- 3) Evacuação e o incêndio da instituição de ensino.

Por se tratar de uma leitura arquetípica, o romance segue um padrão análogo concernente ao enredo e a estruturação dos fatos bíblicos, porém as diferenças serão substanciais quando verticalizarmos nossa análise. Como descrito no capítulo anterior, o conjunto de menções ao mito bíblico não se materializa instantaneamente com clareza para o receptor da narrativa. Faz-se necessário um aparato teórico que possibilite o entendimento e mediação dessas referências entre mito e romance. A transposição automática de um enredo longínquo atualizado no presente (século XIX) suscita diferenças sutis quando arquitetadas na trama do romance de Pompéia.

A primeira etapa analítica pretende observar como as referências relativas a Sodoma e Gomorra estão difundidas no romance e o grau de semelhança/diferença com o mito não deslocado. Adotamos um princípio da teoria do conto de Ricardo Piglia, visando entender a disseminação de elementos ocultos em uma narrativa. Esses fatores implícitos enriquecem

esteticamente uma obra e encerram uma narrativa camuflada. Sobre o conto, Piglia afirma que:

O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende da interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. (PIGLIA, 1994, p. 38-39).

Fundamentado nessa constatação de Piglia, o crítico, o leitor, ou quem quer que seja, desprenderá um esforço cognitivo para desvendar a narrativa elíptica que está associada artisticamente à tessitura da narrativa peculiar. Utilizamos e problematizamos esse trecho da teoria de Piglia visando entender a relação arquetípica estudada no romance de Pompéia. Entendemos plenamente que os desdobramentos do teórico argentino concernem ao gênero conto, entretanto, por se tratar de um gênero narrativo, podemos equacionar o fator quantitativo referente aos gêneros conto e romance (extensão física da obra) e aproveitar aquilo que nos serve no momento da análise. No capítulo anterior, informamos que a tese de Piglia tem como categoria fundamental o enredo. Essa proposta crítica leva em consideração os enredos das obras em exame. Mediante essa equiparação analítica, o uso do pensamento pigliano é admitido nesse estudo.

Segundo Piglia, o conto sempre encobre uma história secreta. O romance pode claramente seguir o mesmo paradigma do gênero conto. A elaboração cifrada presente no romance é menos nítida na ótica do leitor comparada ao conto, porém mais complexa. No processo de urdidura das referências ao mito de Sodoma e Gomorra, em um primeiro momento, percebemos um avanço gradual e insignificante das alusões entre os enredos. As referências exofóricas, no início do romance, são praticamente nulas ou muito distantes do referente estipulado para a leitura comparativa entre os enredos. Porém, paulatinamente perdem sua opacidade e emergem favorecendo a relação arquetípica. Para Píglia, a organização estrutural das referências segue um padrão que aumenta a expressividade semântica dos fatores elípticos conforme a proximidade ao desfecho da narrativa. Em uma leitura preliminar de *O Ateneu*, o modo como o leitor se depara com a configuração do arquétipo é similar à maneira prescrita por Piglia. Esse padrão pigliano não é único, logo suscetível de problematização. Essa ordem de aparição das referências é peculiar ao *Ateneu*. Outras narrativas podem se valer de um modelo arquetípico, contudo, a elaboração da trama pode obedecer a um padrão de organização do enredo de forma dessemelhante ao apresentado

nessa análise. A relação entre os enredos pode surgir explicitamente desde o início da trama ou seguir uma nova ordem estrutural.

A leitura retroativa do romance indica que a entrada de Sérgio na instituição de ensino é o primeiro índice que evoca o arquétipo. Entretanto, a relação indicial está degenerada ao extremo, isto dificulta associar os enredos A e B com clareza. O romance tem seu início *in medias res* e de forma intempestiva: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta.” (POMPÉIA, 1981, p. 29). Inferimos que essa citação evoca a despedida de Abrão e Ló. No livro de *Gênesis*, Abrão e Ló se separam devido às desavenças ocorridas entre seus pastores. Abrão sugere um negócio para Ló:

E disse Abrão a Ló: Ora, não haja contenda entre mim e ti, e entre os meus pastores e os teus pastores, porque somos irmãos. Não está toda a terra diante de ti? Rogo-te, pois, aparta-te de mim; se *escolheres* a esquerda, irei para a direita; e se a direita *escolheres*, eu irei para a esquerda. E levantou Ló os seus olhos e viu toda a campina do Jordão, que *era* toda bem regada, antes de o SENHOR ter destruído Sodoma e Gomorra, e *era* como o jardim do SENHOR, como a terra do Egito, quando se entra em Zoar. (...) Habitou Abrão na terra de Canaã, e Ló habitou nas cidades da campina, e armou as suas tendas até Sodoma. (Gn, 13: 8-12).

É notória uma distância comparativa entre as duas referências, mas ambas partem de um centro nevralgico comum: separação familiar e a entrada em uma nova esfera ou ambiente de vivência. José Paulo Paes, ao analisar *O Ateneu*, aborda essa cena como o corte do cordão umbilical de Sérgio. Os verbos “vais” e “aparta-te” indicam o ato de cisão com a atmosfera familiar, contudo sugerem procedimentos diferenciados. É chegado o momento de o jovem Sérgio ingressar no ambiente escolar. No caso específico de Ló, o ato de apartar está conexo à animosidade entre os pastores de Abraão e Ló. Uma ligação entre Sérgio e Ló, nesse instante, concerne ao ato de conhecer o mundo. Sérgio é incentivado pelo pai a conhecer o mundo. O Ateneu é exposto no romance como microcosmo da sociedade, assim reflete os vícios e degradação do macrocosmo. Sodoma e Gomorra são denominadas no código bíblico com paradigma de subversão dos padrões divinos. O termo mundo na perspectiva bíblica indica um local deteriorado moralmente. Ao dizer ao filho: “vais conhecer o mundo”, o pai de Sérgio compreende a disparidade entre o lar e escola. Ló é conduzido para o mundo devido aos problemas de ordem familiar.

Evidentemente, as relações arquetípicas entre as narrativas partem de um valor quantitativo pouco relevante. Frye (2014) e Boyer (1998) anteciparam em seus textos teóricos

essa discrepância ao relacionar estruturas diegéticas. Para Frye, o mito deslocado não se materializa tal como ocorre no texto matriz. Boyer critica avidamente a relação arquetípica superficial, ou seja, sem um aprofundamento que possibilite visualizar a riqueza estética das referências disseminadas em uma obra de arte.

Por se tratar do deslocamento do *mythos* bíblico para um texto do século XIX, muitas são as diferenças entre os textos. Partimos da configuração estrutural das narrativas. Os incidentes sobre a entrada de Ló em Sodoma, os pecados praticados na cidade, a evacuação e o incêndio são relatados de forma assaz concisa. O texto bíblico não realiza nenhum aprofundamento sobre o pensamento e posicionamento dos personagens. Eles simplesmente agem. Os eventos concernentes à destruição das cidades bíblicas estão sintetizados nos capítulos 18 e 19 do livro de *Gênesis*. Outras referências ao episódio assinalado estão diluídas em outros livros bíblicos. Em *Mimesis*, Auerbach explica a funcionalidade do laconismo descritivo do texto bíblico em comparação ao prolixo texto homérico. Aproveitaremos essa discussão nesse trecho analítico.

Auerbach (2004), ao comparar uma cena da *Odisseia*, de Homero, com o fragmento bíblico sobre o sacrifício de Isaque, percebe que a organização textual bíblica é concisa. Isso quer dizer que não há uma descrição pormenorizada dos fatos contidos nas narrativas bíblicas. O investimento na caracterização dos personagens, forma física, o *locus* da ação, trajes, a interioridade das personagens são dispensáveis. O local das interações entre os interlocutores na sagrada escritura não é enfatizado. Há somente uma obediência tácita dos personagens. Sobre o contato de Deus com Abraão, Auerbach questiona a localidade em que Abraão se encontra no momento em que recebe a mensagem divina, pois “não é comunicado, contudo, onde ele se encontra praticamente, se em Beer-Sheba ou em outro lugar, se em casa ou ar livre. Não interessa ao narrador; o leitor não fica sabendo” (AUERBACH, 2004, p. 6). Esse aspecto do texto bíblico permite ao leitor refletir sobre essas lacunas e providenciar enxertos diegéticos que compensem essas brechas narrativas.

Em Homero, há uma supervalorização da descrição dos episódios narrativos. Euricléia, ao servir um velho pedinte, se depara com o ferimento similar ao de Ulisses. Ela reconhece que aquele homem velho e em andrajos é o rei de Ítaca. Este fato não é suficiente para que a história prossiga. Há uma suspensão da linearidade narrativa e um momento digressivo é enxertado na trama. Esse artifício possibilita compreender amplamente o motivo

do ferimento. O leitor visualiza todos os pormenores da situação, e elementos elípticos são dissipados. Auerbach (2004) tem o seguinte entendimento da escritura homérica:

É claro que o efeito estético assim obtido deve ter sido logo notado e, por conseguinte, conscientemente procurado, mas o mais primordial deve residir no próprio impulso fundamental do estilo homérico: representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais. O mesmo ocorre com os processos psicológicos: também deles nada deve ficar oculto ou inexpresso. Sem reservas, bem dispostos até os momentos de paixão, as personagens de Homero dão a conhecer o seu interior no seu discurso; o que não dizem aos outros, falam para si, de modo a que o leitor saiba. (AUERBACH, 2004, p. 4).

A materialização dos eventos na escrita homérica extingue o segundo plano, ou o espaço para inferências fora do texto. O leitor não necessita deduzir sobre determinados fatos. A plenitude dos acontecimentos narrados está sempre ao alcance do leitor. Os eventos menos representativos são descritos, assim como temos acesso ao interior dos personagens. Aquilo que não é exteriorizado chega ao nosso conhecimento por meio de monólogos.

Esse padrão observado por Auerbach pode ser visto na relação entre o romance de Pompéia e o texto bíblico selecionado para análise. O romance, em sua estrutura e comparado aos relatos bíblicos, é prolixo. *O Ateneu* é digressivo na descrição de acontecimentos, lugares, personagens, pois o narrador apresenta um fato e vemos o jovem Sérgio em sua *ingenuidade pueril*. Mas, lembremos que o narrador reminescente é responsável por conduzir o fluxo da narrativa (maturidade crítica). Tendo como base a categoria da digressão, há como correlacionar o romance e a epopeia. Ao adentrar no Ateneu, Sérgio é descritivo. Primeiramente, três fatores são expostos sem parcimônia pelo narrador: o diretor, o ambiente de ensino e os alunos. Posteriormente, por ser um narrador rememorando o período de internação, Sergio explicita alguns pormenores criticamente. É necessário ressaltar a dicotomia constante na visão do narrador. Ao narrar uma cena, o leitor deve atentar-se para qual visão descritiva está em voga: a *ingenuidade pueril* ou *maturidade crítica* do narrado³⁹.

³⁹ Essa ambivalência concernente ao foco narrativo é um elemento preponderante na estruturação da narrativa. Esse fator imprime ao romance um modelo “penelopiano de narrativa”. O narrador tece e destece imagens repetidas vezes durante o evoluir da narrativa.

No primeiro capítulo da obra, vislumbramos a figura do diretor e a instituição de ensino sob a dupla ótica do narrador. Assim, devemos considerar as citações que se seguem. Sobre Aristarco, temos as seguintes características:

Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei — o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que ele fazia para levar adiante, de empurrão, o progresso do ensino publico; o olhar fulgurante, sob a crispção áspera dos supercÍlios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes — era a educação da inteligência; o queixo, severamente escanhado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas — era a educação moral. (POMPÉIA, 1981, p. 33).

A visão da ingenuidade pueril é sobrepujada drasticamente pela focalização da maturidade crítica. Nesse trecho, a descrição irônica e madura do narrador pulveriza o simples ato de descrever um evento. Há uma comparação entre os aspectos físicos e comportamentais do diretor e a atuação no campo da educação. A descrição idealizada de um aluno de onze anos concernente ao diretor cede lugar a um posicionamento crítico e irônico do Sérgio adulto. O efeito imediato das palavras indica a ausência de um olhar neutro, tudo que é externado pelo narrador parte de um conhecimento prévio e alcançado por meio da experiência no internato.

Ao caracterizar a instituição de ensino, o leitor tem novamente acesso à dupla visualização dos sérgios. Na diacronia interna da obra, a focalização da maturidade crítica do narrador emerge primeiramente.

Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrido reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomençar com artigos de última remessa; o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais, sem levar em conta a simpatia da meninada, a cercar de aclamações o bombo vistoso dos anúncios. (POMPÉIA, 1981, p. 32-33).

Na perspectiva do narrador, a escola é desvinculada de um estabelecimento de ensino e surge como uma empresa capitalista. Tudo que faz referência ao ensino é obnubilado em função da concepção de um campo semântico relacionado aos negócios. Termos como: “nutrido reclame = propaganda, negociantes, liquidam, artigos, última remessa, crédito, anúncios” permitem ao leitor uma antecipação negativa do funcionamento e administração da

escola. De forma gradativa, temos acesso ao procedimento de desconstrução da fachada moralista da escola, pois o fator financeiro é preponderante na avaliação do diretor.

Outra exposição da escola também é elaborada pelo narrador, porém pelo filtro da ingenuidade pueril. Na segunda visita de Sérgio à instituição de ensino, o jovem aluno tece alguns comentários sobre a localização e algumas peculiaridades da escola. Ele assevera que “o Ateneu estava situado no Rio Comprido, extremo ao chegar aos morros” (POMPÉIA, 1981, p. 38). E prossegue:

O Ateneu, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da noite, como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavaleirescos, despertado um momento da lenda morta para uma entrevista de espectros e recordações.... Guardei, na imaginação infantil, a gravura desta apoteose com o atordoamento ofuscado (...) (POMPÉIA, 1981, p. 43-44).

O narrador adulto expõe um momento de deslumbre e encantamento ante o colégio. Esse ato descritivo ocorre no final do primeiro capítulo da obra. Temos uma visualização da escola como um ambiente de convívio familiar: o local idealizado. Aristarco assume o comportamento de pai, sua esposa surge na obra metaforizando a figura de mãe. Por fim, o diretor diz que: “demais, o meu colégio é apenas maior que o lar doméstico. O amor não é precisamente o mesmo, mas os cuidados de vigilância são mais ativos. São as crianças os meus prediletos”. (POMPÉIA, 1981, p. 48). O leitor observa que há uma ambivalência nas descrições da escola. Por encerrar o primeiro capítulo de forma positiva, somos conduzidos por um sentimento fraternal nas palavras do diretor. Todo esse revestimento moral será aniquilado gradualmente pelo viés da maturidade crítica do narrador reminescente.

Os alunos e os professores também passam pelo crivo do olhar de Sérgio. O narrador descreve seus colegas de classe por meio da técnica da caricatura. A fisionomia dos colegas é ressaltada, sobretudo o físico e algumas partes do corpo. Vejamos:

Os companheiros de classe eram cerca de vinte; uma variedade de tipos que me divertia. O Gualtério, miúdo, redondo de costas, cabelos revoltos, motilidade brusca e caretas de símio — palhaço dos outros, como dizia o professor; o Nascimento, o bicanca, alongado por um modelo geral de pelicano, nariz esbelto, curvo e largo como uma foice; o Álvares, moreno, cenho carregado, cabeleira espessa e intonsa de vate de

taverna, violento e estúpido, que Mânlio atormentava, designando-o para o mister das plataformas de bonde, com a chapa numerada dos recebedores, mais leve de carregar que a responsabilidade dos estudos; o Almeidinha, claro, translúcido, rosto de menina, faces de um rosa doentio, que se levantava para ir à pedra com um vagar lânguido de convalescente; o Maurílio, nervoso, insofrido, fortíssimo em tabuada: cinco vezes três, vezes dois, nove fora, vezes sete?... (POMPÉIA, 1981, p. 57-58).

Não há economia metafórica na constituição dos alunos do internato. O narrador utiliza uma série de adjetivos com o intuito de exacerbar aspectos fisionômicos dos colegas. Além disso, alguns são aproximados ao comportamento ou característica de animais - o “Gualtério faz careta de símio, o Nascimento assemelha-se ao pelicano”. O processo de adjetivação dos alunos mesclado ao ato de aproximação entre humanos e animais amplia o processo imaginativo do leitor. Os atributos destacados por Sérgio, no processo descritivo, constroem as imagens dos alunos pelo viés da caricatura. Somos impelidos a parar, relacionar os fragmentos disseminados pelo narrador e criar imagens desvirtuadas referente aos discentes.

A composição dos professores segue o mesmo paradigma utilizado por Sérgio na configuração caricaturesca dos alunos.

Os professores eram bons e moderados. O de francês, M. Delille, nome de poeta aplicado a um urso, honrado urso, inofensivo e benévolo; saudosos do terceiro império, cujo desastre o deportara para a vida de aventuras além-mar; barbado como um colchão de crinas, por um vigor de cabelo denso, luxuriante, ruivo queimado no lugar da boca, mais longe preto, através do qual passavam-nos simultaneamente baforadas expressivas de cachaça e regras de Halbout. (POMPÉIA, 1981, p. 215).

Conforme a comparação de Auerbach entre as narrativas bíblicas e Homero, o texto bíblico é lacônico em relatar os detalhes dos eventos, as personagens envolvidas e outros atributos da trama. O romance tem certa semelhança com o modo estrutural/descritivo da epopeia, pois explicita muitos pormenores do internato. Em oposição ao *Ateneu*, o texto bíblico proporciona conhecermos um traço circunstancial da região em que o mito transcorre: “E levantou Ló os seus olhos e viu toda a campina do Jordão, que *era* toda bem regada”. A exiguidade explicativa lega ao leitor o direito de visualizar e entender o significado de “era toda bem regada”. Por ser um povo nômade, agricultor e pecuarista, a presença de água é um motivo preponderante para a escolha de Ló. O crítico aponta que o laconismo permite ao leitor inferir sobre as situações e imaginar como o agir dos personagens são concretizados nas histórias bíblicas.

Na epopéia, temos conhecimento de todos os personagens e seus desígnios. Auerbach completa seu raciocínio exaltando a funcionalidade das maneiras homéricas e bíblicas de expor um acontecimento narrativo.

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominante do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação (...) (AUERBACH, 2004, p. 20).

Diante do exposto, em *O Ateneu*, podemos visualizar a concatenação dos dois estilos constatados por Auerbach. Quando Sérgio descreve Aristarco, há uma valorização da ironia do narrador maduro. Por esse prisma, somos conduzidos tacitamente por uma ilusão conhecida pelo narrador, porém, o efeito estético ao dissipar essa “pseudoverdade” no cerne da narrativa irá enriquecer artisticamente a obra. O leitor cria um primeiro plano; o narrador ilumina e modela o diretor. Entretanto, o primeiro plano unívoco é substituído pelo escurecimento e a multivocidade. Aristarco alça a figura de pai e educador de qualidade; uma moldura preliminar. Este preâmbulo é propositalmente desconstruído pelo narrador maduro, possibilitando o surgimento de novos planos narrativos. O leitor fica a mercê da ambivalência descritiva do narrador, pois há um movimento *penelopiano* recorrente em tecer e destecer subitamente uma ideia disseminada⁴⁰.

Quando o tema é a configuração do internato, a ambivalência entre as visões da maturidade crítica e ingenuidade pueril é ressaltada. Primeiramente, o leitor tem acesso ao lado mercantil da escola. Esta visão é sobreposta por uma recordação da ingenuidade pueril do narrador. Nela, o personagem realiza uma visita ao Ateneu, descreve romanticamente a escola e temos acesso ao discurso paterno do diretor. São duas versões assimétricas que desestabilizam o entendimento do leitor. E, nesse momento da narrativa, esse posicionamento ambíguo do narrador enaltece o caráter plurissignificativo na obra. O leitor é forçado a criar

⁴⁰ Em *As joias da coroa* e *Uma tragédia no Amazonas*, os narradores lançam mão de uma técnica diferente dessa utilizado em *O Ateneu*: os narradores disseminam o enredo das tramas abruptamente; depois, há uma explicação pormenorizada sobre os pontos-chave da tessitura do enredo. Em *O Ateneu*, a ambivalência do narrador (visão inocente do passado vs. visão crítica do presente) é um processo inovador na produção artística de Raul Pompéia e alcança um efeito estético relevante na compreensão dúbia do leitor.

planos narrativos instantâneos e efêmeros que vão sendo substituídos, ao passo que a narrativa evolui.

No que diz respeito aos alunos e professores, os aspectos fisionômicos são supervalorizados e expostos pelo narrador. O leitor deixa de caracterizar os personagens pelo viés humano, o comportamento e algumas discrepâncias físicas são valorizadas pelo uso da metonímia. Ao concebermos esses alunos, somos influenciados pelo filtro escarnecedor do foco narrativo. Mesmo modelando ou iluminando esses personagens, a concepção física que elaboramos mentalmente corresponde à caricatura. Destacamos que o romance de Pompéia mescla linguagem verbal e não-verbal. A obra contempla o leitor com momentos de iluminação de determinadas cenas. José Paulo Paes relata a importância das imagens disseminadas na obra.

Quando o autor de um texto criativo o ilustra de próprio punho, suas ilustrações passam a fazer parte integrante do texto, pelo que suprimi-las ou substituí-las constitui falseamento tão grave quanto seria o corte de palavras, frases ou trechos inteiros, ou a interpolação de linhas de um outro autor. (PAES, 1985, p. 49).

As ilustrações estão na obra visando iluminar uma passagem verbal da narrativa. Há um reforço pictórico de determinadas cenas da obra. Entretanto, outras cenas são escurecidas e a criação de outros planos narrativos é evidente. No caso da amizade entre Sérgio e Sanches, temos a narração detalhada de todo o processo, como os laços de afeição são criados pelos personagens. Mas, toda essa iluminação é descontinuada quando um momento singular e insólito ocorre entre Sérgio e Sanches⁴¹. Os dois alunos estão extremamente achegados fisicamente. Dessa proximidade, ocorre o inesperado na visão de Sérgio.

Por uma tarde de aguaceiro errávamos pelo saguão das bacias, escuro, úmido, recendendo ao cheiro das toalhas mofadas e dos ingredientes dentífricos, solidão favorável, multiplicada pelos obstáculos à vista que ofereciam enormes pilares quadrados em ordem a sustentar o edifício, — quando, sem transição, o companheiro chegou-me a boca ao rosto e falou baixinho. Só a voz, o simples som covarde da voz, rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito o contato de um suplício imundo. Fingi não ter ouvido; mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo e muito calmo, desviando apenas a vista, pretextei a falta de um lenço, que me endefluxara a friagem e... fui buscá-lo. Fora da zona magnética em que me cativava o bom amigo, concertaram-se

⁴¹ Sanches é o primeiro protetor/preceptor de Sérgio no internato.

os meus instintos sopitados de revolta e Sanches passou a ser um desconhecido. (POMPÉIA, 1981, p. 89).

Na cena em análise, podemos conjecturar por meio do comportamento de Sérgio o teor das palavras de Sanches. Todo o campo semântico construído pelo narrador e o seu comportamento posterior permitem o entendimento de uma tentativa de assédio sexual por parte do colega. Nessa menção, o leitor não tem acesso direto aos pormenores da conversa sorrateira, muito menos uma iluminação proveniente de uma ilustração. Por esse viés, *O Ateneu*, mesmo sendo um romance repleto de digressões, ilumina parcialmente o entendimento do leitor em vários momentos contundentes da narrativa. Com base na visão crítica proposta por Auerbach, percebemos que o romance equilibra e seleciona iluminação e opacidade de algumas passagens narrativas. Essa configuração estrutural enriquece esteticamente o construto artístico por infundir a criação de planos narrativos por parte dos leitores. Essa dupla função narrativa: mostrar e esconder, objetiva confundir de forma salutar a percepção do leitor. Para isso, é fundamental a ambivalência do foco narrativo. O leitor visualiza em cena o personagem Sérgio em sua ingenuidade pueril. Entretanto, a narrativa transcorre pelo filtro mordaz da maturidade crítica do narrador reminescente.

Ainda uma ponderação crítica sobre o texto analítico de Auerbach. O crítico analisa dois fragmentos concernentes à elaboração estética de textos díspares, e pretende a criação de tendências universais referente às obras avaliadas. Sobre o texto bíblico, podemos considerar que o crítico seleciona um episódio de exceção dentro da estrutural narrativa bíblica. O ato de suprimir a descrição exaustiva é pertinente em outros fragmentos da escritura sagrada. Porém, aplicar drasticamente os princípios apontados pelo crítico sem mediação analítica é um fator problemático e arriscado. No caso de Sodoma e Gomorra, há o desenvolvimento e iluminação econômica de algumas questões concernentes ao enredo. Diferente do episódio de Abraão e Isaque, em Sodoma e Gomorra o investimento parcimonioso na ação dos personagens, cenas e caracterização dessas cidades sobrepuja o relato abraâmico.

A estruturação textual do mito bíblico e a sua atualização romanesca não são plenamente análogas. Por configurar uma distância indicial extrema, essa primeira referência irá mesclar as características idiossincráticas da Bíblia e epopeia. Contudo, esse traço do enredo sofrerá mudanças graduais até aproximar-se ao mito não deslocado. Esse intercâmbio entre as formas narrativas demonstrados pelo viés da análise crítica pretende evidenciar uma gama de pormenores que circundam um exame arquetípico. Esse breve indicativo da análise

demonstra quão tênue é a dicotomia semelhança/dessemelhança em uma análise arquetípica. Lembremos que estamos diante da degeneração extrema entre o enredo do mito e romance. Essa distinção extrema será ressaltada pela constituição da natureza dos personagens e influenciará decisivamente as diferenças entre os enredos.

3.3.1 A natureza cósmica dos personagens

A segunda diferenciação concerne ao domínio da composição dos personagens no enredo do mito e do romance. Nesse segmento da análise, a relação indicial entre o mito não deslocado e o mito deslocado permanece em degeneração extrema. É importante reiterar que a utilização do termo “degenerado” por Pierce não faz referência à qualidade de uma obra, mas ao grau de distanciamento entre um elemento A e B.

Abrão e Ló são personagens esteados por um vínculo cósmico. Ao analisar comparativamente personagens gregos e bíblicos, Auerbach descortina uma certa peculiaridade entre eles: são personagens de uma grandeza cósmica quase similar, pois a vida desses agentes sofre interferência de uma força sobrenatural. Ontologicamente, os personagens inseridos no enredo bíblico são diferentes daqueles que aparecem nos romances do século XIX.

Tomemos como paradigma a natureza do herói grego. Em *O trabalho e os dias*, de Hesíodo, o autor explana sobre cinco raças e sua disposição diacrônica de existência desses entes. Primeiramente, a raça de ouro e as subseqüentes são: prata, bronze, dos heróis e a raça de ferro. Sem maiores aprofundamentos sobre as outras raças, nos detemos nos caracteres da raça dos heróis.

Mas depois também a esta raça a terra cobriu,
De novo ainda outra, quarta, sobre a fecunda terra
Zeus Cronida fez mais justa e mais corajosa,
Raça divina de homens heróis e são chamados
Semideuses, geração anterior à nossa na terra sem fim. (HESÍODO, 2006, p. 31-33).

Muitos heróis gregos são descendentes diretos das deidades, alguns denominados “semideuses”. Outro fator determinante, eles ainda sofrem a interferência direta dos deuses ao agirem. Na Bíblia, os personagens em análise detêm um vínculo cósmico parcial: não são gerados por um deus diretamente, mas sofrem decisivamente a influência dele. Sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, dois elementos comprovam a interferência direta da

deidade. Primeiramente, Abraão arrazoa com Deus tentando poupar os justos que habitavam Sodoma e Gomorra.

Disse mais o SENHOR: Porquanto o clamor de Sodoma e Gomorra se multiplicou, e porquanto o seu pecado se agravou muito, Descerei agora, e verei se com efeito fizeram segundo o seu clamor, que chegou até mim; e se não, sabê-lo-ei. Então viraram aqueles homens o rosto dali, e foram para Sodoma, mas Abraão ficou ainda em pé diante da face do SENHOR. E chegou-se Abraão, dizendo: Destruirás também o justo com o ímpio? (Gn, 18:20-23).

Nesse fragmento, o patriarca Abraão tem conhecimento irrestrito dos planos da deidade e tem licença para interferir nos desígnios de Deus. Abraão indica que nas cidades ainda há justos que devem ser poupados, assim recorre ao caráter misericordioso da deidade. A relação entre os personagens é vertical, mas o personagem que está no plano superior ouve as solicitações e pedidos daquele que está no plano inferior. A relação entre Deus e Abraão, dentro da estrutura narrativa bíblica, não revela qualquer referência ou filiação direta entre os personagens. Esse fator destoa do processo de filiação encontrado no mundo grego. A relação de proximidade entre Deus e Abraão é produto do convênio estabelecido entre ambos e que contempla duas promessas: frutificação da semente abraâmica e a terra prometida para esse povo. Mediante essa amizade, Abraão assume a grandeza de profeta ou aquele a quem é permitido um contato direto com a deidade.

O segundo fragmento concerne ao momento da saída de Ló e seus familiares de Sodoma e Gomorra.

E ao amanhecer os anjos apressaram Ló, dizendo: Levanta-te, toma tua mulher, e tuas duas filhas que aqui estão, para que não pereças na injustiça desta cidade. Ele, porém, demorava-se, e aqueles homens o pegaram pela mão, e pela mão de sua mulher, e pela mão de suas duas filhas, sendo-lhe o SENHOR misericordioso, e tiraram-no, e puseram-no fora da cidade (Gn, 19: 15-16).

Na segunda referência, podemos ver a materialização da interferência cósmica na vontade dos personagens bíblicos. Ló e seus parentes são impelidos a sair das cidades pelas mãos de anjos, pois Sodoma e Gomorra estão prestes à destruição. Essas duas citações apresentam como ocorre a interação entre a deidade e os mortais bíblicos: 1) por meio da interferência discursiva; 2) pelo viés da interferência física.

Retomando Hesíodo, a raça dos heróis gregos tem um intercâmbio com o divino; logo, a diferença entre os heróis e *nós* é ontológica. No romance de Pompéia, não há mais essa

superioridade ontológica do herói ou vínculo cósmico que o diferencie drasticamente de *nós*. Sérgio pode ser superior, no cerne da narrativa, no que diz respeito à hierarquia social⁴². No Ateneu, o narrador afirma que: “Aristarco interinamente satisfazia-se com a afluência dos estudantes ricos para o seu instituto. De fato, os educandos do Ateneu significavam “a fina flor da mocidade brasileira” (POMPÉIA, 1981, p. 35). *O Ateneu* é um romance em que se percebe claramente as distinções na divisão social dos personagens. Temos os alunos abastados, os inadimplentes e um grupo de estudantes que são acolhidos na escola por meio da “caridade” do diretor. Desse modo, Sérgio é um personagem elevado, porém apenas socialmente.

Sérgio está inserido em uma coletividade, porém está só. Georg Lukács percebe que os personagens do romance moderno são caracterizados como heróis solitários. Diante dessa constatação, Lukács propõe definições que abarquem o personagem no romance moderno. O autor criar a seguinte denominação: herói problemático ou herói demoníaco. O teórico aponta que “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos”. (LUKÁCS, 2000, p. 99). O personagem está só, inserido em uma realidade hostil e sem qualquer auxílio sobrenatural. Dessa ideia primária, Lukács sugere a seguinte tricotomia:

Herói do idealismo abstrato;

Herói do romantismo da desilusão;

Herói da maturidade viril.

O herói do idealismo abstrato tem por característica intrínseca agir mais do que refletir sobre a ação. Neste tipo de personagem, o leitor não percebe uma avaliação crítica do personagem sobre sua meta. Há uma crença peremptória em seus objetivos, pois em sua interioridade não há qualquer dúvida sobre o alcance de seu objetivo. O herói está resolvido internamente e parte para o confronto deliberado com o mundo empírico. Desse modo, nada convence contrariamente o personagem sobre sua ação.

Na segunda caracterização, o herói do romantismo da desilusão, o personagem conjectura mais profusamente do que age. Nessa categoria, o personagem pondera excessivamente e retarda a ação. Essa proeminente preocupação advém de uma

⁴² Não há referência, resquícios sobre inadimplência desse aluno no romance.

problematização recursiva do herói em agir em uma realidade empírica que pode frustrar seus ideais. O leitor tem acesso ao interior dos personagens, seus ideais e angústias. Por esse prisma, o personagem retarda o momento da ação, pois teme ser sobrepujado pelo mundo.

Na terceira categoria de personagem, o herói da maturidade viril, em sua estruturação dentro da diegese, há uma busca pelo equilíbrio entre agir e pensar. Nesse caso, o personagem analisa o panorama real que o cerca e, após esse momento de reflexão, ele intenta interferir na realidade⁴³.

Pela ótica lukacisiana, em *O Ateneu*, o leitor encontra dificuldade em relacionar Sérgio em um único traço da tricotomia acima. O herói, no romance de Pompéia, está cindido por uma dicotomia temporal: o menino Sérgio e o Sérgio adulto (narrador). Dessa divisão, temos o jovem que age (ingenuidade pueril) e o Sérgio adulto, maduro, pensante e fora do tempo da ação (maturidade crítica). Essa ambivalência entre os *sérgios* implica a complexidade que encontramos em analisar o personagem.

O narrador descreve a participação do jovem Sérgio dentro da instituição de ensino e o leitor compreende que sua atuação é ingênua. Qualquer veemência crítica ao espaço, aos personagens, ao diretor parte da visão ampla e crítica do narrador experiente. Inserido no ambiente escolar, Sérgio age sem ponderar criticamente em alguns momentos da narrativa. No caso do embate entre Sérgio e Aristarco, o aluno confronta o diretor sem avaliar o que pode desencadear sua afronta.

Aristarco veio sobre mim. Que explicasse a briga! Eu estava como o adversário, empoeirado e sujo como de rolar sobre escarros.

Respondi-lhe com violência.

“Insolente!” rugiu o diretor. Com uma das mãos prendendo-me a blusa, a estalar os botões, com a outra pela nuca, ergueu-me ao ar e sacudiu. “Desgraçado! desgraçado, torço-te o pescoço! Bandalhozinho impudente! Confessa-me tudo ou mato-te.”

Em vez de confessar, segurei-lhe o vigoroso bigode. Fervia-me ainda a excitação do primeiro combate; não podia olhar conveniências de respeito. Esperneeí, contorci-me no espaço como um escorpião pisado. O diretor arremessou-me ao chão. E,

⁴³ Na elaboração teórica de Lukács, os personagens do romance moderno apresentam somente uma faceta predominante dessa tricotomia discutida acima. As três categorias citadas anteriormente não ocorrem misturadas no perfil de um mesmo personagem. Se pudéssemos realizar uma leitura da obra separando ingenuidade pueril (os trechos em que jovem Sérgio age) e maturidade crítica (a percepção presente do narrador), isto facultaria um processo unilateral de análise, focando em um elemento da teoria lukacsiana de cada vez. Entretanto, essa tentativa é improficua em *O Ateneu*, pois o narrador mescla de modo sincrônico o ponto de vista pueril (tempo do enunciado) e adulto (tempo da enunciação) simultaneamente. A engenhosidade da tessitura do romance instaura essa problemática sobre o processo de ambivalência narrativa.

modificando o tom, falou: “Sérgio! ousaste tocar-me!”⁴⁴ (POMPÉIA, 1981, p. 202-203).

A briga entre Sérgio e Bento Alves termina com o flagrante do diretor. É requerido que Sérgio explique o motivo da confusão. Ao negar-se, é brutalmente compelido pelo diretor a dar explicações. Mas, seu impulso responsivo também é violento: Sérgio segura fortemente o bigode do diretor. Nesse trecho da narrativa, o ato do diretor é respondido pronta e instantaneamente pelo aluno. O narrador poderia suspender a narrativa e instaurar um momento de reflexão por parte de Sérgio. Alguns temas abordados nessa retrospectiva interna seriam: o respeito à autoridade do diretor, a deferência ao papel paterno exercido por Aristarco dentro do Ateneu etc. Nesse fragmento específico, quando o jovem Sérgio age dentro do ambiente escolar, não há indícios de ponderação sobre seus atos e punições *a posteriori*. Nessa perspectiva, o jovem Sérgio pode ser relacionado ao herói do idealismo abstrato, pois se trata da ingenuidade pueril do personagem.

Após sua convivência no Ateneu, Sérgio idealiza e gradativamente desconstrói sua visão romântica do internato. O aluno é aconselhado pelos mais velhos a conhecer o real Ateneu. Esse fato é preponderante e marca a mudança comportamental de Sérgio no decorrer da obra. O aluno que entra na instituição, ao final do primeiro ano, sofre uma compassada metamorfose. Seu objetivo torna-se: autoproteção para sobrevivência. Com essa meta traçada, o herói trilha seu caminho no ambiente escolar. O desafio ao diretor, na cena em análise, é uma ressonância de seu objetivo. Relembremos que Sérgio está brigando silenciosamente com Bento Alves, quando é pego em flagrante pelo diretor. Percebemos uma duplicação do instinto de autoproteção que atinge o nível dos alunos e dos superiores. Ao ter seu objetivo ameaçado, o herói, em sua ingenuidade pueril, age sem pensar. Entretanto, essa não é uma constante no comportamento do aluno. Outros fragmentos desconstroem essa caracterização unilateral do personagem.

No episódio do malfadado ato vingativo de Franco⁴⁵, Sérgio age em conjunto, mas de forma passiva em relação ao amigo. Ele observa toda a execução do plano perpetrado por Franco. Este quebra garrafas e atira centenas de cacos de vidro dentro do tanque de banho dos

⁴⁴ Voltando à bibliografia crítica sobre *O Ateneu*, Mário de Andrade justifica que essa cena é uma transposição simétrica de um evento da biografia de Raul Pompéia.

⁴⁵ O episódio dos cacos de vidro no tanque de banho.

alunos. A meta desse impulso vingativo é dilacerar os pés de seus algozes na instituição de ensino. Sérgio é o espectador e testemunha da pretensa vingança do colega.

Eu ouvi que ele quebrava as garrafas uma por uma. Daí pouco reaparecia, trazendo as abas da blusa em regaço. E começou a lançar então com o maior sossego ao tanque, para todos os lados, aqui, ali, dispersamente, como semeando, as lascas do vidro que partira. Um breve rumor de mergulho borbilhava à flor d'água, abrindo-se em círculos concêntricos os reflexos do céu. Eu vi muitas vezes contra o albor mais claro do muro fronteiro, passando, repassando, a sombra do sinistro semeador. “A minha vingança!” repetiu-me ainda o Franco. “Para o sangue, sangue, acrescentou com o risinho seco. Amanhã rirei da corja!... Trouxe-te aqui para que alguém soubesse que eu me vingo!” (POMPÉIA, 1981, p. 111)

Após testemunhar o ato feito por Franco, Sérgio imerge em um momento de introspecção excruciante: “Ardia de remorsos; tinha cacos de garrafa na consciência. A armadilha sanguinária de Franco obsedava-me como um delito meu” (POMPÉIA, 1981, p. 112). O narrador descreve, em detalhes, todo o tormento mental pelo qual passa o personagem. Sérgio, de forma explícita, intenta evitar que o castigo expiatório planejado por Franco se concretize. O personagem pretende informar os alunos e a direção da escola sobre o problema. Essa é a meta de Sérgio. O personagem pondera incansavelmente os sofrimentos dos alunos ao entrarem no tanque do infortúnio, mas não age a contento. O maior ato realizado por Sérgio é tomar conselho com Santa Rosália. Sérgio diz: “Voltei ao meu salão. Tirei da gaveta a imagem de Santa Rosália; beijei-a com lágrimas, pedi conselho como um filho” (POMPÉIA, 1981, p. 113). Após esse momento de tensão interna, Sérgio reza na capela e dorme. De forma explícita, Sérgio tem uma gama de resoluções, mas nenhuma é efetivada. Nesse momento da narrativa, o leitor é conduzido para o desfecho dessa situação não contornada por Sérgio. A tensão, na perspectiva do leitor, chega ao ápice: “alunos feridos, pés dilacerados, sangue”. Contudo, nessa oportunidade, os alunos são ordenados ao banho convencional. Toda a expectativa criada pelo leitor é desconstruída. Nesse aspecto, temos um personagem que pensa excessivamente, mas não age pontualmente. Se age, deposita toda sua confiança no auxílio sobrenatural e duvidoso. Essa dupla função idealismo abstrato e romantismo da desilusão permeia o comportamento do personagem no decorrer do romance. Quando há um momento de ponderação crítica, isto é proveniente da visão madura do narrador⁴⁶.

⁴⁶ Como descrito anteriormente, entendemos que a visão teórica de Lukács não permite o intercâmbio entre os elementos de sua tricotomia teórica, pois um sempre prevalece. Mas, O Ateneu, sobrepuja esse princípio teórico.

Sérgio é um herói demoníaco ou problemático, não é guiado por forças transcendentais. Todavia, no momento de depressão e angústia, ele tenta estabelecer um elo cósmico com o divino: a devoção a Santa Rosália.

Havia na minha febre religiosa certo número de reservas, que pareciam o germe de futuro libertino, como dizem os padres mineiros; eu não admitia a confissão, não pensava em comunhão, estranhava os exageros do culto público, votava antipatia aos homens de batina. Santa Rosália era a minha devoção. (POMPÉIA, 1981, p. 99).

A relação entre os personagens bíblicos e a deidade é vertical, tudo parte da vontade divina, ou seja, de cima para baixo. Esses personagens são submetidos aos mandamentos e agem dentro dos padrões prescritos por Deus. Em *O Ateneu*, Sérgio se aproxima de Santa Rosália com segundas intenções. Ele não se interessa em intermediário, sua ligação é direta com a santa. Um motivo sugere essa relação ontológica: o rendimento acadêmico do jovem aluno está em decadência. Sérgio busca estabelecer um elo cósmico (debaixo para cima) por pura conveniência acadêmica. Essa relação religiosa não frutifica e aluno não consegue atingir o rendimento sugerido à santa. Percebemos sua contrariedade ante as notas baixas: “demais, eu tinha por vezes tentado dar boa conta, estudando um pouco e rezando muitíssimo” (POMPÉIA, 1981, p. 121). Na ótica de Sérgio, Santa Rosália pode ajudá-lo nos testes, nos estudos, mas não há uma correspondência pronta por parte da entidade religiosa. Por se sentir preterido, o aluno reage:

Não tendo força para estacar de arranco a torrente dos séculos cristãos, consegui ao menos ficar a margem. Ignorante do ateísmo, limitei-me a voltar o rosto aos fantasmas do eterno. Subi ao dormitório, tirei da gaveta Santa Rosália, guardei a flor da última oferenda, seca, porque a minha pontualidade de culto falseava já, depus-lhe em despedida um ósculo, e, sem mais profanação, fi-la baixar à sala de estudo, onde lhe cometi o modesto encargo de marcar as páginas de um volume. Estava demitida a minha padroeira! (POMPÉIA, 1981, p. 122).

Sérgio rompe o elo da religiosidade, mas, de acordo com o fragmento do romance, a fragilização religiosa do personagem é materializada gradativamente. Não há o ímpeto inicial em louvar a santa diariamente. As notas não são alcançadas, logo sua pontualidade de culto decresce gradualmente. Mesmo com o aumento das súplicas, o baixo rendimento acadêmico permanece e a cisão torna-se inevitável. Dessa forma, a tentativa de estabelecer um elo com a deidade é descontinuada. Observamos que essa cisão não implica em nenhum castigo por parte da deidade. No mito bíblico, Sodoma e Gomorra serão destruídas devido à

inobservância aos mandamentos e a cisão com a deidade. A interferência do sobrenatural na vida dos alunos da instituição é nula. Vejamos o caso de Franco.

Franco, o aluno mais humilhado da instituição, é outro exemplo de personagem que intenta obter amparo cósmico. Diferentemente de Sérgio, Franco busca suavizar as agruras que sofre no ambiente escolar. Em sua estadia no colégio, o jovem aluno inadimplente sofre humilhações variadas. Devido ao atraso nas mensalidades, Franco é alvo de humilhação acadêmica. Com frequência, o diretor lê em público as notas dos alunos. Aqueles que são medíocres têm atenção demorada de Aristarco na leitura das notas; Franco é o principal alvo da desmoralização. Esse primeiro tipo de humilhação traz embutido sofrimento psicológico dos alunos.

A pior hipótese do sistema do pelourinho era quando o estudante ganhava o calo da habitualidade, um assassinato do pudor, como sucedia com o Franco (...) chorava à noite, em segredo, no dormitório; mas colhia as lágrimas numa taça, como fazem os mártires das estampas bentas, e oferecia ao céu, em remissão dos meus pobres pecados, com as notas más boiando. (POMPÉIA, 1981, p. 97).

Esse é o tratamento dado aos alunos medíocres e inadimplentes dentro do Ateneu. Franco é exaltado pelo narrador como paradigma do abuso praticado pela escola. Por fim, o aluno sofre ultraje físico. Os alunos selecionados pela direção escolar como vigias, repetidas vezes brutalizam fisicamente Franco. Essa condição desumana vivida no internato impele o aluno na busca de um alívio sobrenatural; Santa Rosália, destituída do cargo de padroeira de Sérgio, assume a titularidade na vida de Franco. O narrador aponta que a imagem da entidade desaparece do lugar em que Sérgio havia depositado após demiti-la. No final do romance, Franco morre. Após a retirada do corpo do quarto em que se achava, o narrador descreve alguns objetos de posse do aluno.

(...) uma fotografia gorda de mulher despindo os seios, cartas à-toa e um maço considerável de boas notas, arranjadas ninguém sabe como, com assinaturas falsas de professores, e o nome de Franco, fraude de sucesso com que o pobre pretendia maravilhar o magistrado de Cuiabá. Desmanchando-se a cama, caiu dos lençóis um cartão; uma gravata, Santa Rosália! a minha padroeira desaparecida. Morrera talvez beijando-a, o pária. (POMPÉIA, 1981, p. 239).

Sérgio encontra sua padroeira desaparecida nos espólios deixados por Franco. Mais uma vez, um aluno intenta ser amparado pelo viés transcendental. Entretanto, não há por parte do sobrenatural o apoio procurado pelo jovem discente. Franco recorre à falsificação de

documentos, fraude para demonstrar à família seu sucesso escolar, mas não há qualquer referência miraculosa que ampare o aluno padecente.

Façamos uma consideração sobre os intentos dos personagens. Ambos buscam auxílio sobrenatural para suprir suas necessidades dentro da escola. Porém, há uma assimetria entre as causas: Sérgio anseia ser um aluno exemplar *rezando mais e estudando menos*. Franco apegasse à religiosidade para se ver livre de humilhações acadêmicas, psicológicas e físicas. Há um descompasso nas petições, mas nenhum dos dois alcança os respectivos objetivos.

A relação arquetípica é plausível e enviesada pelas propostas teóricas de Frye, Boyer e Pierce. O arquétipo parte de uma relação de semelhança. Mesmo que seja uma degeneração extrema, alguns traços são semelhantes, entretanto as diferenças são substanciais nesse instante analítico. No enredo bíblico, os personagens como Abraão, Ló, a esposa são cumpridores das ordens da deidade e agem sem questionar. No romance, o padrão é invertido, as petições partem do mundo empírico e os personagens aguardam que suas petições sejam consentidas. Na estruturação do romance, não há nenhum indicativo de que o sobrenatural interfira no curso de vida dos alunos de Aristarco.

Além da diferenciação entre os personagens do enredo bíblico e os do romance, o tipo de relação pretendida por Sérgio e Franco também assumem outro nível de distinção. A finalidade de Sérgio está relacionada à aquisição de boas notas. O aluno estuda pouco e reza em demasia, confiando na intervenção do sobrenatural. O motivo da requisição é banal e egoísta. Na perspectiva de Franco, a pretensão do auxílio transcendental preconiza suprir ou desfazer alguns opróbrios: solidão, recursividade das punições, apoio sobrenatural para vingar-se dos algozes. Observando-se esses dois padrões distintos, o requerimento de Sérgio é extremamente supérfluo, enquanto a requisição de Franco gera compaixão por parte do leitor. Observadas essas assimetrias entre os requerimentos, elas não são respondidas pela padroeira. Isto indica à ausência de vínculo cósmico na estruturação do herói do romance do século XIX.

Sérgio e Franco são personagens diferentes dentro da estrutura do romance: o primeiro é socialmente superior ao jovem Franco, pois paga mensalmente o colégio. O jovem Franco é inadimplente. Essa é uma diferença significativa na ótica do diretor, que visa sempre as finanças do colégio. A relação religiosa desses personagens se resume em duas ações pontuais: Sérgio destitui friamente Santa Rosália; Franco perece com a santa em suas mãos, esperando pelo socorro que não vem.

A anulação da religiosidade no romance implica ressaltar o contexto em que a obra é produzida. *O Ateneu* é concebido em um período cientificista. A característica marcante desse romance, segundo Franklin de Oliveira (1978, p. 117), é ser um “mosaico de estilos”. A obra concentra diversos traços estilísticos; logo, a inoperância religiosa pode ser subentendida como uma crítica à exacerbação religiosa da sociedade brasileira no final do século XIX.

O Ateneu, instituição de ensino, é aproximado pelo narrador à sociedade carioca. Em 1888, ano do lançamento da obra, o Brasil ainda não é um país republicano. A negação à religiosidade opera, enviesada, com a predominância do cientificismo do momento histórico. Este entendimento é ressonância de um evento emblemático e irônico que ocorre dentro da escola: o falecimento de Franco. O aluno, no final da obra, morre doente dentro das instalações da escola. Um fator insólito chama a atenção de Sérgio: Franco é encontrado com sua padroeira em mãos. Destaquemos a estruturação estética da obra e a disseminação de um motivo livre significativo na relação entre Franco e a Santa. Tomachevski (1970) explica que os “motivos livres (...) têm uma função dominante e determinam a construção da obra. Estes motivos marginais (as minúcias, etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções” (...). (TOMACHEVSKI, 1970, p. 174). Os motivos livres apontam para traços estéticos que aumentam a expressividade dos significados em uma narrativa. Um dado curioso sobre Santa Rosália merece esclarecimento; esta é padroeira de Palermo (Itália) e notoriamente é conhecida como a protetora dos enfermos e acometidos de doenças infecciosas. Há uma dupla ironia nessa informação: além da proteção sobrenatural, a santa, na credence popular, age na cura de infecções. Franco é duplamente olvidado em sua busca por assistência. Franco não tem elo algum com a deidade, muito menos é forte de maneira satisfatória para adaptar-se e sobrepujar as agruras do ambiente no qual está inserido.

Pompéia é extremamente limítrofe no que concerne aos modos narrativos proposto por Frye. É evidente o predomínio do modo imitativo baixo. O modo irônico ocorre em situações específicas. Ao focalizar em Franco, o narrador permite o câmbio entre os modos. As agruras sofridas pelo jovem inadimplente admitem um olhar de superioridade dos alunos e dos leitores. Na estrutura econômica que impera no internato, essa constatação da hierarquia social é possível. Nesse caso específico, a ambivalência entre ingenuidade pueril e maturidade crítica é suprimida e o parecer sobre Franco é unificado.

Na égide de uma relação arquetípica que analisa as semelhanças e diferenças entre os textos, os modos narrativos propostos por Frye não são fixos. *O Ateneu* está inserido

temporalmente naquilo que Frye entende como modo imitativo baixo, mas, por ser um “mosaico de estilos”, se enquadra e dialoga conjuntamente à vertente do modo irônico. Essa ambivalência enriquece a obra de arte devido ao intercâmbio constante entre os modos propostos por Frye. No que concerne ao modo imitativo baixo, o texto matriz é retomado assimetricamente em relação ao mito bíblico. Sobre as especificidades do imitativo baixo, Frye (2014) destaca que “o herói é um de nós”. Isto corresponde diretamente com a proposta lukacsiana de herói problemático. O modo irônico, no transcurso da narrativa, secciona o imitativo baixo em momentos específicos da trama.

Nesse trecho da análise, fica clara a distinção ontológica e o processo de interação entre os personagens dentro dos modos narrativos. O romance de Pompéia está centrado no modo imitativo baixo e a instauração gradativa de traços do modo irônico. Esse movimento implica uma volta ao mito para o entendimento da narrativa atualizada no século XIX. Ao voltar ao mito, o modelo sinóptico de literatura proposto por Frye é plausível e aplicável para o entendimento da relação arquetípica do mito bíblico em *O Ateneu*. O leitor começa a entender que:

A literatura é uma mitologia reconstruída, com seus princípios estruturais derivados daquele mito. Então podemos dizer que a literatura é, num cenário complexo, aquilo que a mitologia é, num cenário simples: um corpo global de criação verbal. (FRYE, 2000, p. 46).

Um manancial exíguo de narrativas fornece e nutre a literatura ocidental. Nesse processo, a transformação, adaptação das narrativas é algo óbvio. Quanto mais distante do mito (cenário simples), as dessemelhanças entre os enredos são significativas. A degeneração extrema observada até aqui irá gradualmente decrescer e aproximar-se do mito. Entretanto, esse movimento é brando devido ao cenário complexo em que o romance está embasado. Desse momento em diante, selecionamos alguns símbolos que evidenciam a moderação inidical.

3.4 Mito deslocado: o espaço da ação e suas especificidades

Após o entendimento prévio sobre a composição estrutural da obra e a natureza dos personagens em comparação ao arquétipo bíblico, partimos para a influência do espaço no que tange ao modo de agir dos personagens. Esse momento da análise evidenciará o princípio da moderação indicial e relacional entre o mito e o romance. O índice degenerado assume um

grau de moderação e as referências começam a ter maior semelhança com o enredo mítico, mas as diferenças permanecem preponderantes.

No momento da separação entre Ló e Abrão, este último permite ao sobrinho/filho decidir o local de sua habitação. O texto bíblico aponta que “levantou Ló os seus olhos e viu toda a campina do Jordão, que *era* toda bem regada, antes de o SENHOR ter destruído Sodoma e Gomorra, e *era* como o jardim do SENHOR (...)” (Gn, 13: 10). A primeira impressão do personagem bíblico, a visão de um lugar idílico, instiga o desejo de tomar posse do local observado. A probabilidade de fartura de víveres, ração para os animais e uma vida serena são índices que corroboram com a escolha de Ló. A descrição do espaço é relativamente exígua, não há maiores detalhes da estrutura demográfica das cidades destruídas ou outras especificidades que ampliem o entendimento do leitor concernente ao lugar. Nesse aspecto, o texto bíblico é econômico como aborda Auerbach.

No romance, o investimento narrativo na composição e estrutura espacial do colégio será organizado de forma dupla, ou seja, enviesado pelo código verbal e pictórico. Outro fator ambíguo sobre a descrição espacial do romance será demonstrado pela duplicidade do foco narrativo. O jovem Sérgio eleva a estrutura física da escola (ingenuidade pueril); o reminiscente explora o substrato da instituição de ensino, os vícios, e desconstrói a fachada moralista ensejada pelo diretor da instituição.

Com base no códice bíblico, as cidades estão situadas na região sul do Mar Morto, no vale de Sidim e deserto da Judéia. Algumas cidades famosas da Bíblia que estão nas cercanias são: Belém, Jerusalém e Jericó. Um componente que podemos destacar na imagem que disponibilizaremos na sequência é a proximidade das cidades (Sodoma e Gomorra) ao deserto. Ao visualizar um local favorável para habitação, Ló, cativado pela bela miragem da prosperidade, decide fixar residência na Pentápolis. No mito deslocado, Sérgio visita o colégio, conhece o plano elevado de educação proposto pelo diretor, mas o jovem aluno será enganado, pois o substrato da instituição está camuflado e evidenciará um ambiente brutal.

Para um maior esclarecimento geográfico da localização de Sodoma e Gomorra, disponibilizamos a imagem abaixo como ilustração. Nela, o leitor pode visualizar alguns itens significativos: três grandes cidades bíblicas estão próximas ao *locus* observado por Ló, a proximidade ao Mar Morto, Sodoma e Gomorra estão dentro do deserto da Judéia (um oásis em meio ao espaço desertificado).

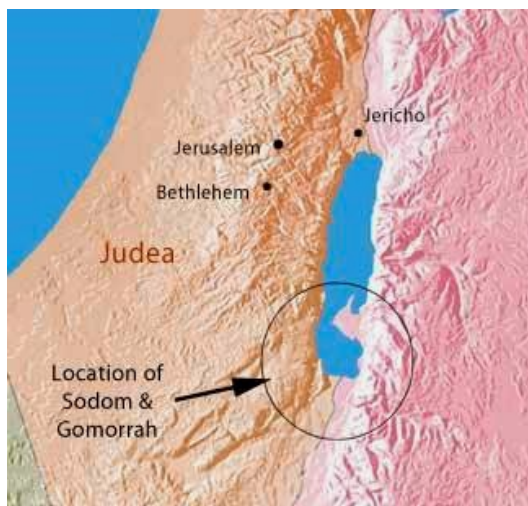


Imagem 1. Possível localização de Sodoma e Gomorra⁴⁷.

O texto bíblico é lacônico nesse tipo de descrição da estrutura física dessas cidades. Auerbach aponta para essa insuficiência de detalhes é constante em determinados momentos das narrativas bíblicas; porém, a elaboração crítica de Auerbach concerne mais especificamente à ação dos personagens. A ausência de uma descrição pormenorizada do espaço é uma exceção nesse episódio. Visualizando a totalidade do texto bíblico, outros espaços são exaustivamente descritos dentro desse códice. Vejamos alguns exemplos disso: a construção e o resultado final da arca de Noé; o tabernáculo móvel referente ao período de peregrinação dos israelitas no deserto; a descrição da terra de Canã; e o templo de Salomão. Sobre Sodoma e Gomorra, há um investimento mais substancial em expor o ato punitivo da deidade.

No romance, reiteramos que Sérgio, ao visitar o Ateneu, tem vislumbre semelhante ao de Ló. Nessa oportunidade, uma série de atividades desenvolvidas durante o ano letivo da instituição é apresentada aos alunos e pais visitantes. Sérgio frui intensamente todos os momentos do festejo programado intencionalmente pela escola. Em certa altura da narrativa, o leitor percebe o êxtase sentido pelo aluno ao entrar em contato com o espaço propagandeado pelo diretor.

O Professor Bataillard, enrubescido de agitação, rouco de comandar, chorava de prazer. Abraçava os rapazes indistintamente. Duas bandas militares revezavam-se ativamente, comunicando a animação à massa dos espectadores. O coração pulava-me no peito com um alvoroço novo, que me arrastava para o meio dos alunos, numa leva

⁴⁷ <http://galeriabiblica.blogspot.com.br/2014/05/sodoma-e-gomorra-junto-ao-mar-morto.html> Acesso em 28/09/2016

ardente de fraternidade. Eu batia palmas; gritos escapavam-me, de que me arrepentia quando alguém me olhava. (POMPEIA, 1981, p. 41-42).

À primeira vista, o ambiente escolar é convidativo e conserva semelhanças com o lar devido ao aspecto fraternal exalado pela propaganda do colégio. O diretor pretende equiparar ou fundir duas instâncias da sociedade em uma: lar e colégio. Durante a apresentação do espaço escolar, como evidenciado no fragmento acima, o narrador em sua ingenuidade pueril é cativado pelo ambiente efusivo proporcionado pela banda marcial. Esse primeiro símbolo aponta para uma relação de semelhança entre os dois personagens, Ló e Sérgio, pois ambos partem de um ponto em comum: a visão idílica do *locus*. Gradativamente, o enredo do texto bíblico e o romance irão mostrar a face obscura da cidade e da escola.

As rupturas entre o idealismo e o substrato real são organizadas de forma diferente na estruturação do mito e do romance. Ló observa o jardim verdejante que cerca as cidades bíblicas e segue rumo a Sodoma e Gomorra. Abruptamente, o enredo é suspenso. O leitor é arremessado de volta ao enredo próximo da destruição das cidades. Pela ótica dos conceitos de Frye, a ideia *apocalíptica* de “cidade ideal” e *demoníaca* de “cidade depravada” são instauradas repentinamente no mito bíblico. A visão apocalíptica de Sérgio referente ao internato - local romantizado pela ingenuidade pueril do narrador - ilude o leitor sobre as reais especificidades do espaço. A desconstrução do colégio ideal pela maturidade crítica do narrador insere um questionamento recorrente do leitor em acreditar rapidamente em algo descrito pelo narrador. A ambivalência concernente ao narrador do romance deve ser estendida e associada com as imagens apocalíptica e demoníaca constantes na progressão narrativa de *O Ateneu*.

Nesse momento da análise, partimos de um ponto em comum entre os heróis: a ilusão do olhar primário concernente ao espaço. Após adentrarem em Sodoma e Gomorra e o Ateneu, a fachada primária e ilusória desvanece e emerge o lado sombrio dessas localidades. A proposta arquetípica de Frye propõe um momento de semelhança entre as obras, mas paulatinamente o texto segundo foge do enredo rizomático. O mito não deslocado (enredo bíblico) assume uma ordem horizontal e sequencial de eventos que culminam com a destruição pelo fogo das cidades bíblicas. Mesmo com uma degeneração moderada e de forma paradoxal, o enredo do romance descreve uma parábola que se aproxima categoricamente da matriz diegética. Na concepção de Frye e Boyer, isso justifica uma análise vertical das narrativas que ressalte não somente as semelhanças, pois seria algo simplório, todavia

enalteça as diferenças entre os textos. Em resumo, ao se aproximar do mito ou um modelo de literatura sinóptico, traços peculiares do mito deslocado impõem um afastamento por meio das diferenças entre os enredos A e B.

Além do espaço referente à escola, outro ambiente é significativo e não deve ser olvidado: a casa de Aristarco. Neste ambiente, o leitor presencia uma mudança significativa no comportamento do jovem Sérgio; iremos explorar essa transformação do aluno no momento devido. Outros locais como a enfermaria, o corcovado e o Morro Dois Irmão são destacados como lugares em que passeios são realizados, porém sem um aprofundamento descritivo.

Em comparação ao texto bíblico, no *Ateneu*, o leitor tem a fusão entre o verbal e o iconográfico em sua escritura. Temos acesso à caracterização verbal do espaço e suas especificidades. A sala do diretor, a capela, o quarto, o tanque para banho, a visão externa da escola é mostrada. O narrador expõe a localização da escola: “o Ateneu estava situado no Rio Comprido, extremo ao chegar aos morros”. (POMPÉIA, 1981, p. 38). Geograficamente, a escola está alocada na região central do Rio de Janeiro. O narrador permite ao leitor o conhecimento da estrutura física da instituição.

O Ateneu, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da noite, como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavaleirescos, despertado um momento da lenda morta para uma entrevista de espectros e recordações. Um jacto de luz elétrica, derivado de foco invisível, feria a inscrição dourada ATHENÆUM em arco sobre as janelas centrais, no alto do prédio. (POMPÉIA, 1981, p. 43-44).

Alguns trechos desses fragmentos merecem algumas considerações. As “quarenta janelas” quantitativamente indiciam o tamanho da escola. O narrador mescla a impressão do Sérgio (ingenuidade pueril) com a verve do Sérgio reminiscente (maturidade crítica). A grandeza estrutural da escola é consubstanciada com a demonstração do letreiro exposto “no alto do prédio”. Esses elementos disseminados na linguagem verbal permitem ao leitor visualizar a composição física da escola.

Em justaposição à linguagem verbal, o leitor é agraciado pelo autor com quarenta e três ilustrações sobre a obra. Vários espaços da escola são mostrados por meio dessas gravuras no decorrer da narrativa. Contudo, há uma seleção por parte do autor em iluminar

determinadas situações significativas do enredo. Mas, a grande maioria das imagens revela nuances da organização espacial do colégio, juntamente com o código verbal. Em algumas edições da obra, a parte iconográfica foi removida completamente. Como vimos na leitura da bibliografia crítica sobre o romance, José Paulo Paes (1985) condena severamente essa prática.

Quando o autor de um texto criativo o ilustra de próprio punho, suas ilustrações passam a fazer parte integrante do texto, pelo que suprimi-las ou substituí-las constitui falseamento tão grave quanto o seria o corte de palavras, frases ou trechos inteiros, ou interpolação de linhas de um outro autor. (PAES, 1985, p. 49).

As imagens detêm sua importância no cerne da narrativa e não podem ser relegadas, principalmente quando elas ressaltam peculiaridades sobre a organização espacial da obra em que estão inseridas.

Ao chegar à escola, duas frases remetem o leitor ao momento presente do Sérgio (menino) adentrando o ambiente escolar. São elas: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para a luta” e “Eu tinha onze anos”. O narrador suspende o tempo presente do jovem aluno e se envereda pelo caminho da reminiscência por meio da técnica do *flashback*. O narrador volta ao passado intentando mostrar ao leitor as experiências anteriores à entrada no Ateneu. A primeira imagem concerne ao trecho acima descrito.



Imagem 2. A chegada de Sérgio ao Ateneu.

A ilustração acima nos permite algumas inferências pontuais. Os trajes utilizados por Sérgio e seu pai demonstram algumas peculiaridades referentes ao nível econômico da família

de Sérgio e a importância do espaço em que vão adentrar. Pelo vestuário, a dupla presente na ilustração pertence à aristocracia carioca. A instituição de ensino é afamada no Brasil e os expoentes da sociedade carioca e brasileira pleiteiam uma vaga no colégio de Aristarco. O narrador afirma que: “os educandos do Ateneu significavam a fina flor da mocidade brasileira” (POMPÉIA, 1981, p. 35). Desse modo, para que haja uma adequação ao espaço, a roupa é um elemento constitutivo que diferencia pessoas e classes. Na gravura, o leitor tem em sua criação mental uma ideia da imagem de imponente que a escola conserva.

A segunda ilustração ilumina o espaço escolar e converge para a fachada do internato. A imagem de grandiosidade que concebemos por meio da descrição verbal é reforçada por meio de uma figura. Por esse paradigma, a frase: “o Ateneu, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora”, migra da composição verbal e atinge o nível imagético. A duplicidade entre discurso e imagem não é por acaso, o narrador pretende capturar a atenção do leitor para esse fato. Ao final do romance, a imagem garbosa apresentada nesse momento será desintegrada pelo fogo. O encantamento e a importância do *locus* preconizam o uso do vestuário utilizado por Sérgio e seu pai no primeiro dia letivo na escola. Esse fator indicia e materializa pela terceira vez o grau de imponente da instituição de Aristarco.

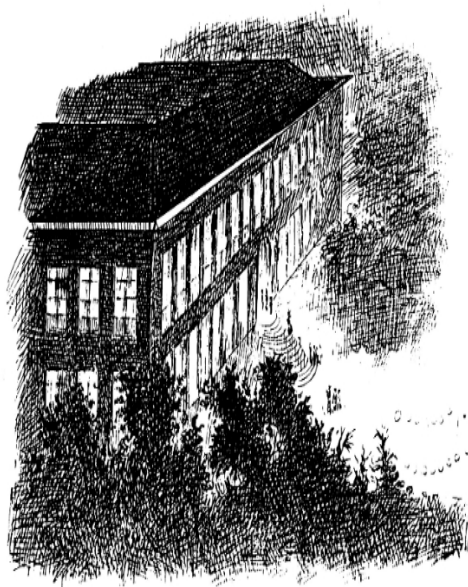


Imagem 3. A grandiosidade do Ateneu.

Após essas exposições, podemos conjecturar a disparidade descritiva do espaço entre o texto arquetípico e o romance do século XIX. Entretanto, o fator peculiar que aproxima e

distancia as respectivas narrativas é o modo como os cidadãos bíblicos e os alunos se comportam, assim como são influenciados pelo ambiente que compartilham. Por esse prisma, o espaço cumpre uma função decisiva em ambos os textos.

No que concerne ao espaço literário, Bachelard (1989, p. 28) assevera que “a topoanálise seria o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Esta definição é extremamente hermética e elege somente uma única categoria analítica sobre o espaço. Além disso, não alcança outros conceitos de espacialidade. *O Ateneu*, por se tratar de uma obra esteticamente cambiante, é classificado como realista, mas traços naturalistas permeiam a tessitura narrativa em determinadas situações. Por esse viés, o espaço terá uma função particular na ação dos personagens.

Segundo Borges Filho (2008), na narrativa de ficção, o espaço cumpre alguns requisitos que se atrelam ao modo de agir do herói. Destacamos alguns traços que serão substanciais à análise arquetípica pretendida neste estudo. O primeiro quesito faz referência à caracterização dos personagens inseridos em um contexto socioeconômico e psicológico em que se desenvolve a ação. Nesta perspectiva, a funcionalidade espacial pretende indicar, de forma prévia, o modo como os personagens aspiram agir. No segundo aspecto, o espaço funciona de modo a influenciar as personagens e conjuntamente sofrer suas ações. Essas duas facetas do espaço são recursivas no romance de Pompéia.

Borges filho concebe também a ideia de “percurso espacial” do herói. O autor depreende quatro estágios: exposição, complicação, clímax e desfecho (BORGES FILHO, 2008, p. 3-4). Na exposição, o leitor conhece alguns pormenores sobre o herói. Na complicação, há uma ruptura no modelo inicial apresentado sobre a caracterização do personagem ou narrativa. O clímax será o momento de maior tensão nos acontecimentos na diegese. O desfecho concerne ao final da trama. Esse esquema elementar pode ser utilizado nesta análise, pois corrobora com o movimento do herói no enredo bíblico e no romance de Pompéia. Entretanto, os desdobramentos peculiares no interior de cada texto serão distintos.

Voltando ao espaço referente ao mito bíblico, no *Dicionário de termos bíblicos*, John Mckenzie (1983) afirma que Sodoma e Gomorra são destruídas por Deus devido à promiscuidade que assolava os habitantes dessas duas cidades. Especificamente, o autor expõe que: “a calamidade é explicada como um julgamento de Deus sobre os pecados das cidades”. (MACKENZIE, 1983, p. 895). A narrativa bíblica em *Gênesis* não esclarece quais são esses pecados de modo explícito. O leitor precisa buscar/averiguar a natureza desses

pecados. O conhecimento sobre as infrações dos habitantes de Sodoma e Gomorra está disseminado em vários livros bíblicos. A totalidade desse material permite traçar um paralelo sobre o estado de degeneração moral no qual as cidades estavam inseridas. Alguns fragmentos são significativos e merecem destaque. No *Gênesis*, temos a deliberação de Deus em destruir as cidades. Em conversa com Abraão, Deus revela o motivo.

Disse mais o Senhor: Porquanto o clamor de Sodoma e Gomorra se tem multiplicado, e porquanto o seu pecado se tem agravado muito, descerei agora, e verei se com efeito têm praticado segundo o meu clamor, que é vindo até mim; e se não, sabê-lo-ei. (Gn, 18: 20-21).

O termo *pecado* nesse versículo é genérico, pois há uma série ampla de infrações que são denominadas como pecado no código bíblico. A concisão do texto sagrado dificulta o entendimento e quais são as transgressões cometidas pelos habitantes das cidades bíblicas. Primeira constatação: as abominações ali praticadas são percebidas por Deus. Ele irá derramar sua ira sobre os habitantes da pentápolis.

Gradativamente, o leitor, por meio de implícitos, começa a entender o teor das leis que são infringidas. No extrato diegético em que Ló recebe dois personagens em sua casa, o leitor toma conhecimento do primeiro pecado: degradação sexual.

À tarde chegaram os dois anjos a Sodoma. Ló estava sentado à porta de Sodoma e, vendo-os, levantou-se para os receber; prostrou-se com o rosto em terra, e disse: Eis agora, meus senhores, entrai, peço-vos em casa de vosso servo, e passai nela a noite, e lavai os pés; de madrugada vos levantareis e ireis vosso caminho. Responderam eles: Não; antes na praça passaremos a noite. Entretanto, Ló insistiu muito com eles, pelo que foram com ele e entraram em sua casa; e ele lhes deu um banquete, assando-lhes pães ázimos, e eles comeram. Mas antes que se deitassem, cercaram a casa os homens da cidade, isto é, os homens de Sodoma, tanto os moços como os velhos, sim, todo o povo de todos os lados; e, chamando a Ló, perguntaram-lhe: Onde estão os homens que entraram esta noite em tua casa? Traze-os cá fora a nós, para que os conheçamos. (Gn, 19:1-5).

John Mckenzie afirma que a prática entre pessoas do mesmo sexo é relevantemente difundida entre os sodomitas. No trecho “para que o conheçamos”, o verbo *conhecer* é a tradução do hebraico do seguinte verbete: *yada*”. (STRONG, 2002, p. 434). No velho testamento, essa palavra ocorre novecentos e noventa e cinco vezes com a semântica de: saber, obter conhecimento. Em pelo menos dez ocorrências, ela conota “realização de ato sexual”. Isso ocorre no capítulo 19, versículo 5 do *Gênesis*. Diante desse entendimento, essa

prática estava tão arraigada socialmente que “tanto os moços como os velhos” são adeptos diretos dessa prática. Segunda constatação: um dos pecados proeminentes em Sodoma e Gomorra é o homossexualismo.

Com base em Borges Filho, ao entrar em Sodoma e Gomorra, um local moralmente decaído na perspectiva moralista da Bíblia, Ló e sua família tendem a ser influenciados pelo meio. Isso ocorre parcialmente no relato bíblico. Quando Abraão toma conhecimento da destruição iminente de Sodoma e Gomorra, ele pretende interferir no julgamento celestial. O primeiro questionamento é: “destruirá também o justo com o ímpio?” (Gn, 18:23). Abraão problematiza o aniquilamento das cidades bíblicas, conjecturando que a destruição não afetaria somente o grupo dos iníquos, mas a sociedade em geral e até os justos. O patriarca debate diretamente com Deus, pois objetiva salvar sua parentela, que se encontra em solo sodomita. O próprio patriarca age de forma responsiva ao seu questionamento à deidade e recebe aprovação celestial quanto à preservação momentânea das cidades ímpias.

Longe de ti que faças tal coisa, que mates o justo com o ímpio; que o justo seja como o ímpio, longe de ti. Não faria justiça o Juiz de toda a terra? Então disse o Senhor: Se eu em Sodoma achar cinqüenta justos dentro da cidade, pouparei a todo o lugar por amor deles. E respondeu Abraão dizendo: Eis que agora me atrevi a falar ao Senhor, ainda que sou pó e cinza. (Gn, 18: 25-27).

No diálogo, Abraão não enumera a quantidade dos justos, porém Deus estabelece um parâmetro mínimo: “cinqüenta justos dentro da cidade”. Inferimos por meio de relato bíblico que a intenção de Abraão é livrar Ló e seus familiares do infortúnio profetizado pela deidade. Durante a conversa, o número de justos irá decair gradativamente: quarenta e cinco, quarenta, trinta, vinte e dez. A última referência quantitativa engloba aproximadamente o número de habitantes da casa de Ló. Essa constatação indica, que mesmo estando em um meio degradado, Ló e os seus familiares permanecem observando os ditames de Deus. Entretanto, a família de Ló é composta de quatro pessoas, número inferior ao que é decretado por Deus. As cidades serão destruídas, os justos devem abandonar rapidamente Sodoma e Gomorra.

A influência do meio é parcial no comportamento de Ló. No relato anterior, ele é justo e aparenta não participar das abominações que ocorrem nas cidades, pois somente após a saída de sua parentela, a destruição física das cidades se concretiza. Pelo paradigma estabelecido por Deus, a família de Ló vive em retidão. Inferimos que o grau de influência do meio seja diminuto, mas, de certa forma, ocorre. No momento estipulado para evacuação ocorre um fenômeno insólito.

E ao amanhecer os anjos apertaram com Ló, dizendo: Levanta-te, toma tua mulher e tuas duas filhas que aqui estão, para que não pereças na injustiça desta cidade. Ele, porém, demorava-se, e aqueles homens lhe pegaram pela mão, e pela mão de sua mulher e pela mão de suas duas filhas, sendo-lhe o Senhor misericordioso, e tiram-no, e puseram-no fora da cidade. (Gn, 19:15-16).

O campo semântico construído nesse trecho indica uma procrastinação da família de Ló em deixar o solo sodomita. Alguma situação, bem-material ou estilo de vida, os prende dentro da cidade. As entidades enviadas por Deus têm que “apertar com Ló”, alertá-lo vigorosamente, contudo, eles demoravam. O mandamento verbal não surte o efeito desejado, então é necessário intervir fisicamente. Por esse padrão, Ló e seus familiares estão gradativamente flertando com o processo de corrupção moral, por isso apontamos essa influência parcial do meio. Assim, o momento da saída é pontual. Os justos que habitavam as cidades são removidos e a destruição é outorgada. Um dos elementos centrais que instaura o ato destrutivo da pentápolis é a promiscuidade.

A transgressão sexual é um dos pecados evidenciados nessa concisa narrativa bíblica. Os capítulos 18 e 19 de *Gênesis* encerram o maior conteúdo sobre o episódio da destruição dos sodomitas. O texto bíblico faz fortuitas referências a esse episódio. O profeta Ezequiel, ao falar sobre as abominações de Jerusalém, traça um paralelo comparativo entre os pecados e transgressões ocorridos em Sodoma e a semelhança com os acontecimentos que sucedem na cidade santa.

Vivo eu, diz o Senhor Jeová, que não fez Sodoma, tua irmã, ela e suas filhas. Eis que esta foi a maldade de Sodoma, tua irmã: soberba, fartura de pão e abundância de ociosidade teve ela e suas filhas; mas nunca esforçou a mão do pobre e do necessitado. E se ensoberbeceram e fizeram abominações diante de mim; pelo que as tirei dali, vendo eu isto. (Ez, 16:48-50)

Esse pronunciamento de Ezequiel traz novos subsídios para uma compreensão mais detalhada das infrações de Sodoma. Além do primeiro pecado elencado, o profeta descreve outras transgressões proeminentes entre os sodomitas. Assemelhando-se as cidades destruídas, Jerusalém está no mesmo patamar de iniquidade. O primeiro pecado diagnosticado pelo profeta sinaliza para o orgulho. John McKenzie (1983) assevera três aspectos idiossincráticos referente ao orgulho: inimizade para com Deus, inimizade para com os homens, dificuldades em se submeter à vontade de Deus. Os cidadãos sodomitas aboliram a

presença de Deus em seu meio, não tinham vínculo afetivo com o próximo e qualquer intenção de romper com essa apostasia são rechaçadas, pois não são doutrináveis.

O segundo pecado está relacionado à subsistência. A produção alimentícia dos cidadãos bíblicos era centrada na agricultura e criação de animais. O segundo pecado está relacionado ao terceiro, pois havia uma abundância de víveres em Sodoma, isso influenciou os sodomitas ao ócio. Desse modo, os habitantes têm todo o aparato para viver uma vida dissoluta. Diante dessa combinação pecaminosa aparece a falta de fraternidade. Mesmo gozando de fartura, não se incomodam com a escassez daqueles que estão nas cercanias.

Diante desse panorama, ao tecer uma leitura centrípeta de *O Ateneu*, podemos demonstrar um paralelo centrado em semelhanças e diferenças entre o enredo de Sodoma e Gomorra e o romance de Pompéia. Três vieses são fundamentais nesse momento da análise: o deus em *O Ateneu*, a ausência de fraternidade e a transgressão sexual nos enredos em análise. Por essas particularidades, o espaço surtirá um efeito diferenciado em Sérgio.

3.4.1 O deus em *O Ateneu*

O espaço em que se desenvolve a trama bíblica é uma cidade. Em comparação com uma escola, podemos distinguir entre um macro espaço e micro espaço. A diferença estrutural e física é discrepante, porém, no que concerne ao comportamento dos personagens, a diferença anteriormente citada é dissolvida e emerge à questão dos vícios e virtudes. Na última de suas três palestras no Ateneu, o Dr. Cláudio aborda o tema da educação. O tópico central de sua fala é a função do internato em meio a uma sociedade moralmente decaída.

E não se diga que é um viveiro de maus germens, seminário nefasto de maus princípios, que hão de arborescer depois. Não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete. A corrupção que ali viceja, vai de fora. Os caracteres que ali triunfam, trazem ao entrar o passaporte do sucesso, como os que se perdem, a marca da condenação. (POMPÉIA, 1981, p. 235).

Dr. Cláudio inicia sua argumentação defendendo o internato. Há uma combinação sentencial entre o romance de Pompéia e *O Cortiço*, de Aloísio de Azevedo, quanto à influência do espaço. A frase: “viveiro de larvas” do romance naturalista pode ter sido recriada com base em: “não se diga que é um viveiro de maus germens”. Essa construção sutil do discurso naturalista inicia a argumentação defensiva do internato. Sua tese desconstrói a ideia de que as instituições de ensino não cumprem sua função na sociedade: educar os alunos para a vida. Por não realizar esse princípio, ou melhor, por infundir pretensamente o instinto

transgressor nos alunos, estes irão arborescer seus vícios em meio à sociedade. Sua tese exime o colégio de qualquer culpabilidade na formação dos discentes. Dr. Cláudio arremata: “a educação não faz almas: exercita-as. E o exercício moral não vem das belas palavras de virtude, mas do atrito com as circunstâncias (POMPÉIA, 1981, p. 234). O “atrito com as circunstâncias” é a colisão entre aquilo que é internalizado pelo aluno (belas palavras de virtude) e uma situação real do mundo empírico. Dessa dialética, a tese pode ser positiva ou negativa; o discente é livre para aplicar o conhecimento adquirido no internato ou sucumbir às lisonjas do meio social.

A defesa do internato torna-se mais robusta quando o personagem Dr. Cláudio inverte o paradigma da dissolução espacial. Dr. Cláudio afirma que: “não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete”. Com essa antítese, a influência externa sobeja no ambiente interno da escola. Qualquer traço negativo dentro da instituição de ensino é produto dos vícios arraigados na sociedade e absorvido pelos alunos. O discurso de Dr. Cláudio ocorre na parte final da narrativa (capítulo XI) e antecede a morte de Franco. A localização narrativa desse discurso é irônica, pois justifica os vícios disseminados durante toda a diegese e intensifica a visão determinista do professor, pois sua crença permite-lhe aventar que “os caracteres que ali triunfam, trazem ao entrar o passaporte do sucesso, como os que se perdem, a marca da condenação”.

O pensamento crítico de Dr. Cláudio relativiza e estabelece uma simetria direta entre escola e sociedade. Sua fala interfere na concepção de escola de Aristarco, pois, na perspectiva do diretor, o Ateneu é o berço da moralidade e instrução. Recuperando a conceituação de Borges Filho (2008), o espaço pode assumir a função de influenciar o personagem dentro de uma narrativa. Aristarco cria vários métodos corretivos e punitivos, intentando criar um pretenso padrão de conduta entre os alunos. Dr. Cláudio é consciente de que sob a fachada moralista existe o Ateneu subversivo e comparável aos vícios observados na vida em sociedade.

O *marketing* dessa fachada moralista do colégio soa como falsa ingenuidade por parte do diretor. Entretanto, a inocência de Aristarco se reveste da sapiência empreendedorística. Ao adentrar no Ateneu, o narrador reminescente (maturidade crítica) narra as primeiras impressões do jovem Sérgio (ingenuidade pueril) nas instalações da instituição. O *glamour* e a propaganda surtem um efeito efusivo nos visitantes e pretensos “novos alunos”. O narrador maduro permite ao leitor vislumbrar o fascínio que causa o internato.

Duas bandas militares revezavam-se ativamente, comunicando a animação à massa dos espectadores. O coração pulava-me no peito com um alvoroço novo, que me arrastava para o meio dos alunos, numa leva ardente de fraternidade. Eu batia palmas; gritos escapavam-me, de que me arrependia quando alguém me olhava (POMPÉIA, 1981, p. 41 - 42)

Essa é uma das artimanhas utilizadas pelo diretor para capturar novos alunos. Algumas semanas que antecedem o início do período letivo, os alunos novatos são convidados para conhecer a estrutura da escola e o funcionamento de alguns programas que são realizados pela instituição. Os discentes estão acompanhados dos pais e uma série de apresentações é realizada intentando *vender* a grandiosidade e a soma de atividades que são desempenhadas no Ateneu. Nesse trecho, as bandas marciais estão se apresentando e o jovem Sérgio “batia palmas; gritos escapavam-me, de que me arrependia quando alguém me olhava”. Essa cena indicia a conquista de um novo discípulo para o Ateneu, vislumbrado e ávido para o começo das aulas. O empresário Aristarco surge na narrativa.

Ao realizar um levantamento quantitativo referente ao uso de termos da área de negócios na narrativa, o narrador faz menção “direta” ao *Ateneu empresa* em pelo menos 16 casos. As citações desconstruem a instituição como órgão majoritariamente preocupado na instrução dos alunos. A voz da maturidade crítica do narrador emerge e expõe a real natureza da escola, uma típica empresa capitalista.

A literatura brasileira realista do século XIX antecipa algumas facetas da interferência do capital em alguns órgãos da sociedade brasileira. No conto “Um homem célebre”, de machado de Assis, o leitor observa a interferência assídua do editor de uma empresa fonográfica na produção artística e subjetividade do personagem principal do conto: o compositor Pestana. Nesse caso em especial, aventamos a interferência da indústria cultural na liberdade criativa do artista, ou seja, o processo de objetificação do sujeito⁴⁸. A indústria cultural é a transposição da técnica utilizada nas fábricas e aplicada diretamente na composição de obras de arte. Embora o processo de industrialização seja incipiente no Brasil do século XIX, o artista antecipa uma tendência futura na concepção de obra de arte. No caso específico de *O Ateneu*, está em voga um colégio privado e que necessita de fundos para sua manutenção das atividades do ano letivo. O narrador não problematiza a seguinte questão:

⁴⁸ Anaína Clara de Melo desenvolveu uma pesquisa pioneira relacionando o conceito de indústria cultural e a contística machadiana. MELO, Anaína Clara de. “Machado de Assis e a indústria cultural”. In ____ GOUVEIA, Arturo e MELO, Anaína Clara de. **Dois ensaios frankfurtianos**. João Pessoa: Ideia, 2004.

escola privada = dinheiro, mas a hipocrisia do diretor em enaltecer unilateralmente sua instituição como berço da moralidade e instrução, por fim, focaliza no acúmulo de capital.

Na relação arquetípica entre os textos em análise, o relato bíblico está calcado na interferência cósmica de um ser que governa, estipula padrões de moralidade e instrui com mandamentos/normas a humanidade. No romance, há uma pretensão por parte do diretor de impor normas que reabilitem a moralidade nos alunos advindos de uma sociedade corrupta, mas essa imposição parte de um ser humano guiado por um deus que governa o mundo empírico: o capital. Corroborando com o nosso entendimento sobre a supervalorização do lado financeiro, na revisão da bibliografia crítica sobre o romance, Alfredo Bosi (2006, p. 196) percebe que “a mola do divino Aristarco é o dinheiro”. Diante dessa percepção, o narrador aponta diversas práticas utilizadas pelo diretor e peremptoriamente influenciadas por sua visão empreendedora que destece o desvelo pela moral e a instrução.

Após a visão romântica do jovem Sérgio, concernente ao diretor e à escola, a maturidade crítica do narrador incide na superfície da narrativa. O reminiscente Sérgio mostra a fachada real do colégio.

Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrido reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomençar com artigos de última remessa; o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais, sem levar em conta a simpatia da meninada, a cerca de aclamações o bombo vistoso dos anúncios (POMPÉIA, 1981, p. 32 - 33).

O narrador inicia seu discurso afirmando que o Ateneu é uma grande escola. Porém, essa boa estatura não ocorre devido à instrução dos alunos; impera um modelo de propaganda que absorve estudantes de diversas partes do Brasil. Não há um investimento ostensivo no quesito educacional: formação dos professores, material didático; o diretor focaliza unicamente na manutenção da estrutura física da escola. Aristarco necessita ofertar um produto vistoso para os consumidores. Acreditando no conceito de que “a primeira impressão é a que fica”, o diretor investe na superfície, aquilo que os pais dos alunos podem visualizar, a camada interna é camuflada, mas será evidenciada pela verve crítica do narrador.

No primeiro contato entre Sérgio e o diretor, Aristarco não se apresenta como o proprietário da instituição, mas assume simbolicamente a figura de “pai”. Seu colégio alça o paradigma de segunda casa dos alunos. O leitor é surpreendido pelo modo amável, porém

austero como Aristarco trata o jovem Sérgio. Em sua maturidade crítica, o narrador destila as múltiplas faces do diretor empresário. Nessa referência, o narrador utiliza um vasto grupo de palavras que desmistifica a ideia de lar. O Ateneu é afamado devido ao investimento no “reclame” ou propaganda. Na visão do narrador, a instituição também assume a função de loja, pois o diretor liquidava o restolho “para recomençar com artigos de última remessa”. O objetivo do diretor é abrigar “a fina flor da sociedade”, uma metáfora utilizada para denominar os abastados da sociedade brasileira. Esse intento é alcançado quando os pais são fisgados pelos anúncios. Consolidada a fama, o colégio assume o status de padrão educacional sem constatação ou fiscalização de um órgão educacional.

O comportamento de Aristarco com os alunos é regido pela maneira como seu deus é reverenciado. O narrador da maturidade crítica constrói a real identidade do empreendedor paulatinamente.

Sua diplomacia dividia-se por escaninhos numerados, segundo a categoria de recepção que queria dispensar. Ele tinha maneiras de todos os graus, segundo a condição social da pessoa. As simpatias verdadeiras eram raras (...) Às vezes, uma criança sentia a alfinetada no jeito da mão a beijar. Saia indagando consigo o motivo daquilo, que não achava em suas contas escolares... O pai estava dois trimestres atrasado (POMPÉIA, 1981, p. 54).

O diretor é significativamente organizado no que concerne ao seu tratamento com os múltiplos tipos de alunos. Há uma divisão criteriosa concernente à natureza econômica de seus discípulos. Cada qual está categorizado em seu escaninho particular. No momento de interagir com esses alunos, Aristarco se adapta com as mais variadas circunstâncias comunicativas; tudo é premeditado e a “condição social” dos alunos é levada em consideração em seu modo de agir. O capital interfere decisivamente no humor do personagem e no trato com os alunos. O Ateneu comporta um grupo heterogêneo de alunos que são provenientes das mais diferentes regiões brasileiras. Cada discente tem um comportamento singular e sua subjetividade não é respeitada pelo diretor. Sobre essa problemática, Marques Júnior e Araújo asseveram que:

Ao invés de tratar caso a caso, individualizando os problemas e remediando-os de acordo com o seu diagnóstico, o Ateneu é uma típica empresa capitalista que, como tal, está voltada para a massificação. Os alunos, de diferentes origens e com formações as mais diversas, é que têm que se submeter aos dogmas da empresa educacional, que nenhum momento repensa seu sistema pedagógico. (MARQUES JÚNIOR; ARAÚJO, 1998, p. 87).

A inadimplência revela o lado cruel do diretor. O vínculo remuneratório é estabelecido entre instituição e pais dos alunos. O diretor abole esse entendimento primário e castiga os alunos que desconhecem as causas das punições. As penalidades são perpetradas física e psicologicamente. Nessa citação, o narrador expõe um dos castigos físicos: “uma criança sentia a alfinetada no jeito da mão a beijar”. No rol das punições psicológicas, Aristarco tem o costume de ler as notas dos alunos em públicos. O narrador aponta que “a mais terrível das instituições do Ateneu não era a famosa justiça do arbítrio, não era ainda a cafua, asilo das trevas e do soluço, sanção das culpas enormes. Era o Livro das notas”. O Sérgio remissivo assume que, entre a entrevista com o diretor, o isolamento para a reflexão e a leitura das notas, a última penalidade é a mais vexatória. As duas primeiras se dão em isolamento, a leitura das notas ocorre em público e é sucedida de agressões verbais e físicas dos alunos. Esses corretivos têm a pretensão de expor os alunos medíocres ao escárnio e envergonhar os alunos descumpridores do pagamento mensal. A perspectiva idealizada do jovem Sérgio ante a grandiosidade do colégio esfacela-se na lógica do Ateneu empresa.

A força do capital ressoa na aprovação dos alunos. Há um rigoroso sistema de ensino no Ateneu; o próprio diretor oferta e ministra o curso de astronomia. De um lado, o baixo rendimento quantitativo dos alunos é pretexto para punição aos medíocres. Já as subversões às regras preestabelecidas na escola são suprimidas pelo pagamento em dia das mensalidades. Na transição entre as séries, o diretor se reúne com os professores e esse corpo educacional define quais alunos serão aprovados. Vejamos o critério adotado pelo diretor.

Aristarco representava, na mesa, o voto pensado do guarda-livros. Contas justas: aprovação com louvor, cambiando às vezes para distinção simples; atraso de trimestre, aprovação plena com risco de simplificação; atraso de semestre, reprovado. (POMPÉIA, 1981, p. 182).

Relacionemos esse episódio com a questão do escaninho do diretor e seu olhar seletivo perante a condição social dos alunos. Fatores quantitativos e qualitativos são desprezados na avaliação dos alunos e o fator financeiro emerge como um deus que direciona os passos dos alunos dentro do colégio. Outra inferência preponderante, Aristarco cria uma espécie de planilha de aprovação. Ela é dividida em quatro parâmetros de excelência. 1) *Contas justas* - os alunos elencados nessa categoria têm o direito de executar qualquer arbitrariedade dentro da escola, pois são salvaguardados por estarem quites com a obrigação financeira mensal. Esses são admitidos com louvor. 2) *Cambiando* - os que se enquadram nessa especificidade cumprem relativamente bem o acordo financeiro mensal. Podemos conjecturar que em alguns

meses os pais falham no pagamento, mas corrigem o lapso rapidamente. Assim, esses discentes estão aptos para receberem uma “distinção simples”. 3) *Atraso de trimestre* - nesse nível começa a preocupação do diretor, um trimestre de atraso acarreta um desfalque substancial na economia do colégio. Porém, Aristarco é “misericordioso” e permite o avanço dos alunos que se encontram nessa categoria. O narrador descreve que o atraso de trimestre rende ao infrator “aprovação plena com risco de simplificação”. 4) *Atraso de semestre* - esta é última esfera criada por Aristarco para diferenciar os alunos do colégio. Nessa denominação estão os piores transgressores de sua cartilha monetária. Esses apóstatas são julgados e condenados imediatamente pelo diretor e recebem tempestivamente o título de reprovados. Nas três primeiras categorias criadas por Aristarco, o narrador não explicita nomes de alunos, mas na última temos acesso ao nome de um dos condenados. O narrador diz: “Barbalho, bomba. Barbalho pai andava atrasado semestre e meio e Barbalho filho não deixou de salvar as aparências com uma escrupulosa colaboração de asneiras”. (POMPÉIA, 1981, p. 183). Esse personagem está duplamente reprovado e podemos notar esse aspecto na parcialidade que o capital proporciona no momento da aprovação. Caso Barbalho fosse um dos denominados “contas justas”, suas asneiras não seriam consideradas no momento de aprovação e o Ateneu teria mais um aluno aprovado com louvor.

Retornando à lógica moralista da Bíblia, o pecado pode ser perdoado devido ao ato de arrependimento do transgressor. No caso específico de Sodoma e Gomorra, há uma subversão recursiva dos ditames estipulados pela deidade e, pelo viés escatológico da Bíblia, Sodoma e Gomorra assumem a figuração ou antecipação simbólica do evento denominado de fim do mundo. A destruição das cidades bíblicas é um evento que será materializado no futuro. Segundo John Mckenzie, a estruturação dessa narrativa bíblica é decorrente da impossibilidade de restauração moral dos habitantes residentes em Sodoma e Gomorra. No Ateneu, o *deus capital* cultuado por Aristarco não se prende ao princípio da restauração moral dos internos, ao invés do arrependimento, qualquer pecado é absolvido caso o pagamento das mensalidades do aluno problemático esteja em dia. O diretor não mede esforços para remediar qualquer situação que converge para o ato de expulsão de um aluno adimplente.

Um evento incomum que confirma a influência direta do capital no agir do diretor concerne ao conflito entre Bento Alves e Sérgio comentado anteriormente. Aristarco surpreende os desafetos após o entrevero brutal e sigiloso. Esse tumulto é completamente distinto de qualquer outro na literatura brasileira, pois os partícipes lutam “em silêncio, sem que nada mais se ouvisse do que os encontrões pelo soalho”. (POMPÉIA, 1981, p. 202).

Mesmo com a supressão dos gritos de dor, hematomas, o diretor apanha os alunos brigões em flagrante e cobra explicações somente de Sérgio. Ao ser desafiado, Sérgio arranca alguns fios do bigode do diretor. Esse fato é passível de expulsão imediata, pois Sérgio agride o ser metaforizado de *pai*. Aristarco em discurso direto afirma: “Fui vilmente injuriado, disse. Ah! meu filho, ferir a um mestre é como ferir ao próprio pai, e os parricidas serão malditos” (POMPÉIA, 1981, p. 203). Sérgio aguarda por ações corretivas que devem ser aplicadas devido ao seu comportamento inadequado.

Espeiei um dia, dois dias, três: o castigo não veio. Soube que Bento Alves despedira-se do Ateneu na mesma tarde do extraordinário desvario. Acreditei algum tempo que a minha impunidade era um caso especial do afamado sistema das punições morais e que Aristarco delegara ao abutre da minha consciência o encargo da sua justiça e desafronta. Hoje penso diversamente: não valia a pena perder de uma vez dois pagadores prontos, só pela futilidade de uma ocorrência, desagradável, não se duvida, mas sem testemunhas. (POMPÉIA, 1981, p. 203).

Primeiramente, observamos que Sérgio não é punido prontamente. Outro fator preponderante, Bento Alves pede desligamento da instituição. Em seguida, há uma ambivalência na ótica do narrador, referente à confusão e à penalidade a ser estipulada. Em sua ingenuidade pueril, ele acredita que o diretor está utilizando uma forma distinta de punição. O jovem Sérgio acredita que ao contemporizar sua punição, o método selecionado por Aristarco será a contrição pelos dardos aflitivos da consciência. Porém, pelo viés da maturidade crítica, ponderação e uma visão mais completa da situação, o narrador sinaliza para a visão capitalista do diretor. A arbitrariedade praticada por Sérgio, sua reação brutal, inimaginável nos padrões do colégio, é passível no mínimo de uma expulsão solene. Mas a punição não vem e esta passagem explicita um dos momentos mais críticos de todo o romance de Pompéia. A ponderação do narrador é bem elaborada e visa o entendimento do lado financeiro da instituição. Bento Alves requer sua saída da escola; o diretor perde um aluno adimplente e assíduo. Aristarco sabe que sua rigidez pode causar expulsões e prejuízo à receita do colégio. Marques Júnior e Araújo tecem um comentário sobre esse trecho do romance.

O ideal de educação, portanto, vai até onde não fere as finanças do colégio. Tanto é que, no capítulo seguinte, Sérgio já nota a frouxidão da “fibra dos rigores”. Aristarco quer ser um educador incomparável, mas é, antes de tudo, empresário. E chega a hora de diminuir os castigos, fazer vista grossa para certos atos de indisciplina para poder salvar o colégio. (MARQUES JÚNIOR; ARAÚJO, 1998).

Nesse caso específico, a ironia da maturidade crítica do narrador emerge, dando visibilidade à decisão tomada pelo diretor: “não valia a pena perder de uma vez dois pagadores prontos, só pela futilidade de uma ocorrência, desagradável, não se duvida, mas sem testemunhas”.

A fachada moralista (apocalíptica) do Ateneu, apresentada aos alunos novatos e aos leitores na abertura do romance, não subsiste ante as ameaças ao sistema financeiro da escola. Qualquer fator que interfira na lógica implícita concernente ao comportamento real do diretor (lucro) será repensado. As leis estipuladas que preconizam um ambiente “salubre”, mas a constituição da fachada moralista é sobrepujada pela força do capital. O narrador, rememorando essa ocorrência de desrespeito franco de um aluno ao mandamento do diretor, elucida a leniência de Aristarco nessa situação peculiar. Na lógica capitalista do diretor, “desprestigiava-se a Lei, salvavam-se, porém, muitas coisas, entre as quais o crédito do estabelecimento, que nada tinha a lucrar com o escândalo de um grande número de expulsões”. (POMPÉIA, 1981, p. 209).

O *deus* reinante no Ateneu é um ser parcialmente excludente. O símbolo majoritário e perene da exclusão dentro do colégio é Franco. Este aluno é identificado como “alma penada”, incorrigível na visão dos pais, detentor de más notas, penitente, mas o pior pecado é: “o pai do Franco era um pobre desembargador desterrado nos confins de Mato Grosso, com oito filhos”. (POMPÉIA, 1981, p. 109). O pai de Franco envia um caixeiro viajante para efetuar os pagamentos esporádicos das mensalidades. Todos esses fatores concentrados convergem para os pesares sofridos pelo aluno no internato. Ao entrar no Ateneu, Sérgio se depara com a figura do penitente Franco no colégio. Durante dois anos, tempo referente ao relato de Sérgio, as alusões a Franco são pautadas por punições, solidão e rigor no cumprimento das leis estipuladas pelo diretor. Não há misericórdia para com esse aluno⁴⁹. No final da narrativa, Franco contrai uma doença e morre nas dependências da escola. Os eventos que sucedem ao falecimento do aluno assumem uma causalidade irônica e mórbida. O relato do narrador é econômico.

O correspondente compareceu em pessoa para as indispensáveis providências. Transferiu-se o corpo para a capela, onde se erigia a essa. Aristarco chorou; mas o saimento foi modesto; não convinha ao colégio o aparato de um grande enterro, pregão talvez de insalubridade. (POMPÉIA, 1981, p. 238).

⁴⁹ Analisaremos o personagem Franco e seus infortúnios com maior profundidade em momento oportuno.

Sobre esse episódio, o narrador não aprofunda sua visão crítica, entretanto, de forma sutil, ele descreve algumas especificidades da ocasião. O diretor é comedido em sua demonstração de dor. O narrador poderia aventar o sentimento de remorso por parte de Aristarco, porém há um investimento perspicaz do narrador na possibilidade de uma propaganda negativa da escola. O diretor está sempre preocupado com a exposição positiva da instituição. O maior propagandista da escola é o próprio Aristarco. Ainda no início da narrativa, Sérgio observa essa particularidade: “Contemplávamos (eu com aterrado espanto) distendido em grandeza épica — o homem sanduíche da educação nacional, lardeado entre dois monstruosos cartazes”. (POMPÉIA, 1981, p. 49). A superexposição do falecimento do aluno no ambiente escolar rompe com o ideal de salubridade pretendido pelo diretor: um local de referência em instrução secular e dedicado à excelência do desenvolvimento físico dos discentes. Desse modo, “não convinha ao colégio o aparato de um grande enterro, pregão talvez de insalubridade”.

Após o desfecho narrativo da morte de Franco, o narrador assevera intempestivamente: “Pouco tempo depois, o Ateneu em festa”. (POMPÉIA, 1981, p. 239). Não podemos mensurar o espaço temporal entre o falecimento do aluno e as festividades no colégio; mas, na visão do narrador, um fato novo deve suceder rapidamente o evento negativo e o empresário precisa angariar novos alunos, tencionando suprir os desfalques. Na lógica do capital, o sujeito estigmatizado como improdutivo deve ser extirpado do processo de produção e essa lacuna danosa ao sistema deve ser ocupada rapidamente.

Identificamos a atuação do empresário Aristarco em sua movimentação durante os festejos no colégio e a busca incessante em suprir o *déficit* financeiro com a saída de Bento Alves e a morte de Franco.

Na entrada do anfiteatro comprimia-se a multidão dos convidados. Aristarco e os ajudantes espiavam, farejavam, descobriam os pais, as famílias dos de mais elevada posição social, que pescavam para o ingresso preterindo os mais próximos. (POMPÉIA, 1981, p. 244).

Nessa referência, o leitor pode perceber claramente o real comportamento ou a faceta deliberada do diretor em achar presas ideais para o colégio. O narrador faz uso da gradação para demonstrar o movimento do diretor. Termos como: *espiavam*, *farejavam*, *descobriam* concernem ao paradigma de uma investigação vigorosa cujo intento é encontrar “as famílias dos de mais elevada posição social”. O educadíssimo e distinto personagem da abertura da

narrativa se traveste de caçador visando novos educandos que lhe garantam uma receita que sobrepuje as vagas em aberto.

Na busca por novos alunos, o narrador afirma que o diretor acabava “preterindo os mais próximos”. Conjecturamos que “os mais próximos” são aqueles “clientes” que já fazem parte do quadro de discentes do colégio. Nos festejos o narrador expõe a presença de visitantes particulares do Mato Grosso: a família de Franco.

Humilde, a um canto, à beira da corrente dos que iam, pouco além da entrada do anfiteatro, mostraram-me uma família de luto — a família do Franco. O desembargador, de chapéu na mão, esquecendo de cobrir-se: homem baixo, fisionomia acabrunhada, longas barbas grisalhas, calvo, olhos miúdos, pálpebras em bolsa. Tinha vindo de Mato Grosso um ano mais tarde do que pretendia. O correspondente dera a notícia. (POMPÉIA, 1981, p. 253).

Essa descrição ocorre no final do capítulo XI: o narrador expõe a situação e não há evidências da preocupação do diretor em consolar a família do aluno falecido. Essa insensibilidade demonstrada pelo narrador referente à indiferença de Aristarco é própria do espírito capitalista assumido pela direção da escola. No processo de industrialização, o funcionário que não dá o retorno substancial para a empresa é descartado peremptoriamente. Não se leva em consideração qualquer aspecto da vida do funcionário. Reiteramos que o centro motriz do movimento capitalista é a diminuição do tempo de confecção de um produto e aumento do lucro. Uma vez que essa ordem é rompida e o empregado exonerado, no caso específico de Franco, o aluno é vítima de uma doença, a solidariedade fraternal ensejada pela ingenuidade pueril é dissolvida e a fachada cruel do sistema capitalista emerge impiedosamente na figura do diretor.

A sucessão dos quatro momentos⁵⁰ elencados nesse trecho da análise sinaliza para uma causalidade parcial, porém se integraliza quando ocorre a visita da família de Franco ao colégio. O palíndromo referente às citações concentra em seus pólos a morte de Franco e a visita dos pais do aluno à instituição. No centro, temos a festa e a busca de Aristarco por novos alunos. A morte do aluno precedida pela festa demonstra a irrelevância do discente no seio da escola. A busca do diretor por alunos economicamente superiores amplifica a ideia de relativização discente. O diretor nega o caráter subjetivo e individual de cada aluno e estigmatiza estes como objetos. A substituição célere de Franco por outro aluno qualquer

⁵⁰ Os quatro momentos são: morte de Franco, os festejos, a busca de Aristarco por novos alunos e a visita da família de Franco.

assume um caráter de normalidade na ótica do empresário. Por fim, a ausência de consolo de Aristarco mediante a visita dos pais de Franco ao internato triplica a insignificância dada pelo diretor aos alunos que não contribuem financeiramente com a empresa. Essa sequência demonstra o substrato real em que o Ateneu está sedimentado.

A disseminação da ótica capitalista ocorre de forma implícita e por meio de referências esparsas, porém, ao mapear e organizar essas alusões, o leitor pode estabelecer um eixo de causalidade entre as cenas que indicam a intenção real do diretor. O topônimo *Ateneu* e o antropônimo *Aristarco* já funcionam como falsa *prolepse* desde o início da trama. Etimologicamente, o termo latino que remete ao vocábulo “ateneu” é: *athēnaei,ōrum*⁵¹ = cidadão de Atenas. Por se tratar de uma instituição de ensino, podemos estabelecer uma comparação entre a educação ateniense e a espartana. O modelo ateniense é mais flexível ao discípulo, pois se pretende o desenvolvimento do intelecto. O modelo espartano é voltado para a formação militar desde a tenra idade e separa o indivíduo masculino do seio familiar⁵². Em *O Ateneu*, temos uma mescla desses dois estilos. No primeiro contato com Sérgio, Aristarco dá uma ordem ao jovem aluno: “Pois, meu caro Sr. Sérgio, o amigo há de ter a bondade de ir ao cabeleireiro deitar fora estes cachinhos... (POMPÉIA, 1981, p. 47). A instituição encerra um padrão militar de comportamento dos alunos, adota práticas punitivas, concentra um corpo de vigilância ostensivo. Essa falsa *prolepse* concernente ao topônimo é irônica, pois sinaliza para uma concepção de ensino e enseja outra. Essa outra, a rigidez militar, desaba quando o lado financeiro do colégio é atingido.

O antropônimo *Aristarco* sugere dois elementos exofóricos que precisam ser recuperados e observados em sua função endofórica na narrativa. A primeira referência diz respeito a Aristarco de Samotrácia. De acordo com Schüller (2002), Aristarco foi um gramático e filósofo da Grécia antiga, crítico mordaz da poética de Homero, diretor da biblioteca de Alexandria e tutor dos infantes da família real em Alexandria. Pelo viés do arquétipo, há um ponto em comum entre os dois Aristarcos: a instrução de jovens discípulos pertencentes à nobre estirpe. Outra referência parte do radical grego *aristos* = excelente que, ligada ao termo *kratos*, forma o verbete aristocracia ou “governo dos melhores”. Na visão aristotélica, a aristocracia é um modelo de governo em que aqueles que possuem uma melhor formação intelectual são capitaneados para suprir a necessidade da população. Para isso, não

⁵¹ Athēnaei, -ōrum, subs. pr. m. pl. Atenienses, os habitantes de Atenas (não da Ática). (FARIA, 1962, p. 112).

⁵² Ferreira, José Ribeiro - **A Grécia Antiga. Sociedade e Política**. Lisboa: Edições 70, 2ª edição, 2004.

se devem levar em consideração as seguintes diferenças: nascimento ou classe econômica. (ARISTÓTELES, 1997). No *Ateneu*, a ideia aristotélica de aristocracia é distorcida, pois o diretor fareja “as famílias dos de mais elevada posição social” com o intuito de trazê-los para o seu redil.

O eixo das causalidades relativas à égide do capital defendido por Aristarco e a distorção e simbolismo do antropônimo/ topônimo presente na obra enriquece esteticamente o texto. Em comparação ao enredo bíblico, notamos um ponto de partida relativamente comum entre os textos/enredos; entretanto, automaticamente há um distanciamento prescrito pelo modelo arquetípico. No *Ateneu*, o deus é rebaixado ao nível material. Não existe o fator transcendental, sacralizado. O objeto de adoração assume contornos que abundam nas classes abastadas. Ao elencarmos o romance do XIX como “epopéia burguesa”, um dos traços constantes nesse gênero narrativo é o poder do capital na sociedade.

Destaquemos que essa constatação é fruto da visão crítica do Sérgio adulto (maturidade crítica). O narrador centraliza em seu ponto de vista toda a negatividade que ocorre dentro do colégio. Nenhum dos personagens do romance é passível de expressar ou argumentar responsivamente sobre a visão do narrador. Tudo é filtrado e disseminado mediante sua perspectiva crítica, ou seja, o narrador é detentor e domina toda a narração dos fatos. Observemos agora o quesito fraternal em *O Ateneu*.

3.4.2 A ausência de fraternidade

O episódio referente ao menosprezo demonstrado por Aristarco referente aos familiares de Franco descortina mais um elemento do substrato implícito da estrutura do *Ateneu*: a ausência de fraternidade dentro da instituição de ensino. Sérgio, em sua ingenuidade pueril, diagnostica a temática fraternal na escola precipitadamente. A ênfase à idealização da instituição pelo jovem aluno reverbera em todos os aspectos possíveis do espaço. Porém, esse traço falsamente constitutivo do ambiente escolar é dissolvido no contato com os outros discentes e na ação do diretor.

A volta ao mito bíblico é relevante para entendermos o ponto de interseção entre o mito e o romance. Na composição do enredo do mito bíblico contido no *Gênesis*, o relato não evidencia qualquer alusão ao termo fraternidade. O senso comum relaciona apressadamente a destruição de Sodoma e Gomorra unicamente ao pecado da devassidão moral. Entretanto, outros livros bíblicos retomam o relato sobre a destruição dessas cidades como ilustração ou

comparação com outras cidades bíblicas. Um dos casos excepcionais é a analogia entre Jerusalém e Sodoma proposta pelo profeta Ezequiel. Nesse extrato bíblico encontrado no capítulo dezesseis e entre os versículos 48 e 50, o profeta discorre sobre as maldades abundantes em Sodoma e que são comparáveis às praticadas em Jerusalém durante seu ministério. Um dos destaques do profeta Ezequiel faz menção à ausência de fraternidade reinante em Jerusalém e Sodoma. Mesmo sendo plenamente abundante no que concerne a gêneros alimentícios, o cidadão de ambas as cidades “nunca esforçou a mão do pobre e do necessitado”. A ausência de fraternidade explanada pelo profeta Ezequiel faz menção ao menosprezo de uma classe abastada em relação aos inferiores socialmente.

No código bíblico, o termo grego *ágape* ou amor fraternal é um tema requerido da comunidade humana. Mesmo sendo explicitado *a posteriori*, ou seja, fora da temporalidade referente ao episódio da destruição de Sodoma e Gomorra, a temática fraternal retroage às narrativas do Velho Testamento e assume um padrão de universalidade na lógica interna da Bíblia. Nesse aspecto, a fraternidade é uma temática atemporal e requerida da família humana em qualquer momento da história. No parecer do profeta Ezequiel, a circunstância em que é cobrado o princípio da fraternidade concerne a ajudar os necessitados com alimentos ou com propósito em amenizar o sofrimento humano pelo viés da empatia. No relato, ambas as cidades, Jerusalém e Sodoma, estão sonhando esse tipo de auxílio aos desprovidos de víveres. No romance de Pompéia, a temática da fraternidade é retomada, porém revestida com outros traços peculiares ao convívio dos alunos dentro do internato.

Por se tratar de um romance que finaliza o século XIX e além da afirmação de Frye sobre a influência bíblica no cânone literário ocidental, devemos abordar de forma panorâmica os dois ramos em que o conceito de fraternidade está amparado no Ocidente. A primeira referência está relacionada ao cristianismo. Nesta vertente religiosa, a fraternidade no Ocidente é tributária dos ensinamentos de Cristo. Ao proferir a necessidade de amar ao próximo como a nós mesmos, temos a instauração da fraternidade enviesada pela ótica da religião⁵³.

Como direito da humanidade, a fraternidade no Ocidente é decorrente dos eventos que culminam com a revolução francesa em 1789. Com *A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, temos a descrição dos três ideais da revolução francesa: *liberté, égalité et*

⁵³ Mc, 12:31.

fraternité. Segundo Mona Ozouf, no *Dicionário crítico da Revolução francesa*, essa tríade tem um ponto fraco quando a temática é o direito. A autora afirma que: “entre a liberdade e a igualdade por um lado, e a fraternidade por outro, não existe, portanto, equivalência de estatuto. As duas primeiras são direitos, a terceira é uma obrigação moral”. (OZOUF, 1989, p. 718). Nessa perspectiva, as constituições subsequentes podem estipular os parâmetros que viabilizem regimentar o direito à liberdade e igualdade, porém, a fraternidade será um elemento subjetivo ou uma obrigação moral do cidadão. A autora arremata seu entendimento com o seguinte comentário:

Por fim, é a fraternidade, na tríade de abstrações, a que menos profundamente mergulha as suas raízes no pensamento do Iluminismo: pode-se escrever uma história da ideia de liberdade, ou de igualdade, no século XVIII. É menos fácil escrever a história da fraternidade. (OZOUF, 1989, p. 718).

Este entendimento da autora aponta que liberdade e igualdade foram inseridas paulatinamente ao contexto jurídico de algumas nações, assim é possível mapear como esses conceitos são estruturados em documentos cívicos, legais ou constituições. O enfoque ao conceito de fraternidade é relegado unicamente à subjetividade do cidadão. Na atualidade, esse termo constante na deflagração da Revolução Francesa permanece como motivação individual do sujeito. Não se conhece qualquer sanção pelo descumprimento desse pretensão direito pelo viés das leis estabelecidas em um país.

Mediante essa discussão, há uma distinção pontual entre a fraternidade na vertente cristã e política. Ozouf afirma que:

O cristianismo enraíza a fraternidade humana no pecado original, essa “hereditariedade do crime”, e o sentido da Revolução consistiu justamente em romper com o princípio hereditário; o cristianismo adia a fraternidade para uma outra vida, e o sentido da Revolução consistiu em ensinar a igualdade fraternal “como a lei desse mundo”. (...) isso é suficiente para impedir que se façam decorrer da tradição cristã os princípios de 89. (OZOUF, 1989, p. 724).

Ao relacionar o ensinamento cristão do Novo Testamento com essa acepção de fraternidade pretendida por Ozouf, é possível discernir algumas incongruências circunstanciais, pois a fraternidade cristã é esperada nesta vida por meio do exercício constante entre os cidadãos. Como observado anteriormente, a ausência fraternal entre os cidadãos de Sodoma e Gomorra é um dos fatores capitais para a destruição delas. Entretanto, a recompensa por esses atos praticados será alcançada no mundo vindouro. No que concerne à

influência da fraternidade cristã na temática da Revolução, podemos vislumbrar como um conceito relativamente parecido, porém a diferença está na dissociação entre princípio de obrigação moral e a formalização legal do conceito de fraternidade. Ao tornar liberdade e igualdade como conceitos políticos, a ausência da fraternidade conjuntamente como categoria política inviabiliza a plenitude dos dois conceitos anteriores, pois estão todos geminados.

Esse preâmbulo é significativo para entendermos a função da fraternidade no mito e no romance de Pompéia. O mito não deslocado está centrado na perspectiva cristã de fraternidade⁵⁴. No romance, podemos observar uma ambivalência entre os dois conceitos anteriormente citados. Destaquemos que em uma comunidade governada pelo capital (sociedade carioca e o colégio), a instauração de uma atitude fraternal é dificultada pela competitividade entre sujeitos em satisfazer suas aspirações consumistas.

Enquanto o mito se detém em uma concisa explanação sobre o processo de ausência de fraternidade em Sodoma e Gomorra como uma das causas da destruição, a ação do narrador em construir e desconstruir uma imagem disseminada no romance confunde o leitor. Retomando a cena da apresentação da escola para os futuros alunos e pais no início da narrativa, o narrador rememorando sua ingenuidade pueril descreve que: “O coração pulava-me no peito com um alvoroço novo, que me arrastava para o meio dos alunos, numa leva ardente de fraternidade”. Como comentado anteriormente, o diretor pretende propagandear a fachada moralista e fraternal da instituição. As bandas militares organizadas pelo professor Bataillard abolem momentaneamente qualquer animosidade entre os alunos, ocultando a relação hostil entre os discentes e mestres e evocando por um instante a faceta salubre da instituição. A atitude do organizador da banda cativa a audiência e o leitor; pois, “o Professor Bataillard, enrubescido de agitação, rouco de comandar, chorava de prazer. Abraçava os rapazes indistintamente”. (POMPÉIA, 1981, p. 41). Sob filtro da ingenuidade pueril, o narrador distila a imagem fraternal dentro das dependências do colégio. A fachada moralista permite a mescla de fraternidade cristã e política no ambiente escolar. Como obrigação, subentende-se que os jovens discentes têm esse princípio arraigado em seus comportamentos, pois estão na tenra idade. A vertente política está relacionada ao colégio. Espera-se que a direção do internato contemple a *Declaração dos Direitos do Homem e Cidadão*. Rapidamente, a rememoração crítica do Sérgio adulto esmiúça e desconstrói a face fraternal do instituto.

⁵⁴ Arturo Gouveia de Araújo desenvolveu sua tese para professor titular (UFPB), em 2015, abordando o tema da fraternidade não-burguesa em obras da literatura brasileira.

O movimento não era mais a vaidade, antes o legítimo instinto da responsabilidade ativa; era uma consequência apaixonada da sedução do espetáculo, o arroubo de solidariedade que me parecia prender à comunhão fraternal da escola. Honrado engano. (POMPÉIA, 1981, p. 45 - 46).

A visão da maturidade crítica irá desconstruir toda a imagem disseminada de forma precipitada pela ingenuidade pueril do narrador. Posteriormente, o Sérgio adulto entende os artifícios utilizados pela direção do colégio, tencionando capturar novos alunos para o internato. Observamos certa frustração nas palavras do narrador reminescente, e isso afeta o leitor. Ao criar um paradigma positivo de colégio, somos impelidos a reconstruir nossa ideia primeira com base no engano e inexperiência do narrador. O ato de tecer e destecer um evento em *O Ateneu* é uma constante. Esse evento preliminar irá descortinar o substrato perverso e não fraternal do colégio. Essa face obscura da instituição dificilmente é observada no primeiro contato com a escola, pois a argamassa superficial esconde os vícios silenciados pelo som estridente da banda marcial.

Na última palestra de Dr. Cláudio, este afirma que o internato reflete a sociedade, assim todo o vício encontrado na instituição é proveniente de uma sociedade corrompida moralmente. Por esse aspecto, a fraternidade é um princípio ausente no âmbito escolar; pois, os alunos transpõem os muros do colégio habituados com a realidade empírica do meio social em que vivem. Dentro do colégio, Sérgio estabelece um vínculo de amizade com Rebelo, um aluno experiente e conhecedor do real Ateneu. Em um dos passeios com Sérgio pelas dependências do colégio, temos a materialização do discurso do professor Cláudio. Nesse momento, Rebelo revela o real comportamento dos alunos anteriormente vistos na fraternal banda militar.

Uma corja! Não imagina, meu caro Sérgio. Conte como uma desgraça ter de viver com esta gente. E esbeçou um lábio sarcástico para os rapazes que passavam. “Ai vão as carinhas sonsas, generosa mocidade... Uns perversos! Têm mais pecados na consciência que um confessor no ouvido; uma mentira em cada dente, um vício em cada polegada de pele. Fiem-se neles. São servis, traidores, brutais, adúlteros. Vão juntos. Pensa-se que são amigos... Sócios de bandalheira! Fuja deles, fuja deles. Cheiram a corrupção, empestam de longe. Corja de hipócritas! Imorais! (POMPÉIA, 1981, p. 62).

Por ser experiente na instituição, Rebelo conhece as especificidades comportamentais de cada aluno. Isso reforça o grau de frustração de Sérgio e desconstrói a imagem romântica da escola. Os alunos aparentam ingenuidade simulada, porém a subversão

comportamental é flagrante no substrato escolar. Rebelo descreve que eles são servís, traidores, brutais, adúlões. Aristarco monitora todo o colégio por meio de um grupo organizado de vigilantes. Servir tacitamente ao diretor e adúlá-lo são características intrínsecas desse grupo seletivo. A traição e a brutalidade são peculiaridades constitutivas do comportamento dos alunos. A crueldade é flagrante no primeiro banho de tanque de Sérgio. O aluno é preso pelos pés e arrastado até um ponto perigoso do tanque de banho, mas é salvo por Sanches. Automaticamente, Sérgio agradece o apoio de Sanches; contudo, ao ponderar sobre o fato ocorrido, Sérgio sugere que o próprio Sanches é o agente causador e solucionador do problema. Essas atitudes destoam drasticamente do princípio de fraternidade das vertentes cristã e política. Rebelo expõe essas atitudes traiçoeiras e brutais dos alunos e alerta Sérgio com a seguinte apelação: “Fuja deles, fuja deles”.

Esse contexto ameaçador instaura um instante de ponderação concernente à ingenuidade pueril do jovem Sérgio. O ambiente em que está inserido será problematizado em sua reflexão.

Qual o meu destino, naquela sociedade que o Rebelo descrevera horrorizado, com as meias frases de mistério, suscitando temores indefinidos, recomendando energia, como se coleguismo fosse hostilidade? De que modo alinhar a norma generosa e sobranceira de proceder com a obsessão pertinaz do Barbalho? Inutilmente buscara reconhecer no rosto dos rapazes o nobre aspecto da solenidade dos prêmios, dando-me idéia da legião dos soldados do trabalho, que fraternizavam no empenho comum, unidos pelo coração e pela vantagem do coletivo esforço. Individualizados na debandada do receio, com as observações ainda mais da crítica do Rebelo, bem diverso sentimento inspiravam-me. (POMPÉIA, 1981, p. 68).

O alerta do pai de Sérgio nas portas do Ateneu pode ser recuperado como uma visão premonitória dos acontecimentos enfrentados pelo filho. É requerida de Sérgio muita coragem para sobrepujar a hostilidade recursiva do espaço. Nesse fragmento, o narrador pondera uma série de dicotomias. A primeira avaliação concerne ao coleguismo *versus* hostilidade. Sérgio, ao visitar o internato, é cativado pelo coleguismo entre professores e alunos. Esse padrão é anulado em seu primeiro banho de tanque. No Ateneu é necessário ser forte para subjugar as ofensas.

Generosidade *versus* obsessão é outra dicotomia analisada por Sérgio. Em um ambiente fraternal, um ato de bondade é esperado pelo aluno novato na interação com os veteranos. Esse paradigma é suplantado pela obsessão de Barbalho em se aproximar de

Sérgio. Sorrateiramente, Barbalho observa a movimentação de Sérgio e intenta estabelecer um vínculo amoroso com o aluno novato. Na instituição, os alunos novatos são assediados pelos veteranos e pela exiguidade do sexo feminino, os jovens discentes são forçados a assumir o papel de mulheres. No momento subsequente analisaremos essa particularidade.

Sérgio encerra seu raciocínio comparando a exterioridade e o comportamento real dos alunos. A escola é apresentada como algo sublime, mas seu interior é subversivo. Na perspectiva do trajeto do herói no espaço da narrativa, Sérgio está sempre centrado na *complicação*, pois recursivamente ocorre a ruptura no modelo inicial apresentado sobre a caracterização do personagem ou os fatos na narrativa. Isto concerne, mais uma vez, à tensão entre a imagem apocalíptica e demoníaca proveniente da ambivalência do narrador.

Sobre os alunos, o narrador observa a mesma lógica da instituição: eles aparentam algo que o comportamento desconstrói. Sérgio conjecturou uma atitude fraternal coletiva que estivesse arraigada na estrutura educacional da escola, porém deparou-se com a individualização e a ideia de autopreservação ressoante no discurso de Rebelo: “fuja deles, fuja deles”. Sérgio entende que:

“Perdido o ideal cenográfico de trabalho e fraternidade, que eu quisera que fosse a escola, tinha que soltar para outras bandas os pombos da imaginação. Viveiro seguro era o céu. Ficava-me a vendagem da eterna felicidade, que se não contava (POMPÉIA, 1981, p. 94 - 95).

Esse é um momento significativo no processo de amadurecimento do jovem aluno. Ele já consegue discernir entre o mundo idealizado e o mundo concreto. Nessa dialética, o intuito primeiro de romantização do espaço é descontinuado, assim como a pretensa semelhança entre escola e lar também é desfeita. Esses dois fatores são significativos para o prosseguimento do trajeto do personagem no romance. Ao final de dois anos no internato, as experiências suplantadas no decorrer do biênio proporcionam ao leitor a visualização de um novo Sérgio, menos idealista e mais astuto.

O derradeiro símbolo de ausência de fraternidade no internato concerne à figura do diretor no episódio da morte de Franco e a visita dos pais do aluno ao colégio. Como vimos na sessão anterior, o *deus* que triunfa no Ateneu é o capital e Aristarco pode ser entendido como o sacerdote-mor dessa deidade. Ao ler retroativamente o romance, no início da narrativa, o diretor surge como o pai dos alunos internos no colégio. Entretanto, gradativamente essa máscara utilizada por Aristarco é substituída pelo rigor e menosprezo aos

inadimplentes. O princípio de fraternidade para o diretor é parcial, pois quem cumpre rigorosamente com as mensalidades merece misericórdia; os inadimplentes são desprezados e humilhados recursivamente. O modelo exemplar de desamparo é Franco. Estigmatizado em sua família, Franco é depositado no internato. O pai do aluno não tem verba suficiente para cumprir com os pagamentos a contento. Franco não é o culpado pela inadimplência do pai, contudo sofre as agruras da falta paterna.

No capítulo XI, Franco está gravemente enfermo e não percebemos o mínimo de preocupação da direção escolar com o bem-estar do discente. O aluno piora e sucumbe à enfermidade. A nulidade de Franco é visível dentro do internato, pois ninguém se compadece com a morte do aluno. Os discentes, docentes e a direção não evidenciam qualquer ato fraternal referente à morte de Franco. Aristarco esboça um momento de consternação, mas isso deve ser suplantado com celeridade, assim como o funeral deve ser restrito e pouco divulgado. O diretor pretende debelar o caso, pois o colégio poderia ser visto com um ambiente deletério, ou seja, uma propaganda negativa. Ao visitar o colégio nos festejos de final de semestre, a família de Franco é olvidada pelo diretor. Evidenciamos de forma analítica essa cena no segmento sobre o *deus* que reina no Ateneu. Nesse instante, podemos inferir que a negação à temática da fraternidade abrange todos os setores do colégio. Se tomarmos o romance como uma vingança do narrador Sérgio em sua maturidade crítica e relacionarmos ao arquétipo, o espaço da ação está em vias de destruição.

Nesse segundo estágio da análise, a aproximação moderada com o mito bíblico evidencia alguns traços mais específicos de semelhança e intensifica as diferenças entre os enredos. Da tríade estabelecida para esse momento analítico, analisaremos o último símbolo de destaque concernente aos enredos, em um grau moderado de aproximação entre eles. Nesse caso específico, abordaremos a tendência da transgressão sexual entre os habitantes de Sodoma e Gomorra e os alunos no internato.

3.4.3 Fragmentos de transgressão sexual nos enredos em análise

Um dos pecados mais conhecidos do código bíblico é a sodomia. John L. Mckenzie (1983, p. 895) assevera que esse pecado é tão substancial entre as narrativas bíblicas que atinge o *status* de proeminência e convenção automática com Sodoma e Gomorra. O autor expõe que: “Sodoma, por sua maldade, ficou sendo proverbial por sua extrema depravação”. Pelo princípio adotado nessa análise, distinguimos três vieses: diferença extrema, moderada e próxima. Por estarmos na segunda etapa do exame, ou seja, a diferença moderada, o tema da

transgressão sexual é o símbolo que mais aproxima os enredos. Essa referência encontra uma conexão substancial nos dois enredos e sinaliza para a emersão iminente do arquétipo.

Na narrativa bíblica, um único evento sinaliza para o pecado sexual. No romance, o leitor deve selecionar alguns trechos (símbolos) da narrativa que encerram uma causalidade temática e observar as especificidades desses segmentos ao relacioná-los ao mito bíblico. Por esse viés, a degeneração moderada do índice será tênue.

O fragmento que aborda a destruição das cidades bíblicas pelo fogo explicita os procedimentos dos homens habitantes de Sodoma e Gomorra quando visitantes, peregrinos buscam um local de refúgios dentro das dependências dessas cidades. Antes da destruição, anjos foram enviados para retirar os justos e dois deles são endereçados para a casa de Ló. O leitor da narrativa bíblica observa duas maneiras de acolhida: uma positiva e outra negativa. Primeiramente, quem recebe os enviados celestiais é Ló. O fragmento bíblico aponta que:

E CHEGARAM dois anjos a Sodoma à tarde, e estava Ló assentado à porta de Sodoma; e vendo-os Ló, levantou-se ao seu encontro, e inclinou-se com o rosto à terra; E disse: Eis agora, meus senhores, entrai, peço-vos, na casa de vosso servo, e passai nela a noite, e lavai os vossos pés; e de madrugada vos levantareis, e seguireis vosso caminho. E eles disseram: Não, antes na rua passaremos a noite. E porfiou com eles muito, e foram com ele, e entraram em sua casa; e fez-lhes banquete, e assou bolos sem levedura, e comeram. (Gn, 19: 1-3).

A recepção de Ló segue um padrão de extrema reverência para com forasteiros. Ao identificar os visitantes como seres angelicais, Ló segue um protocolo que indica respeito e consideração extrema aos visitantes. Ló inclina-se “com o rosto em terra”. Os personagens bíblicos agem dessa forma quando se deparam com aparições sobrenaturais. É recorrente no código bíblico alguém se prostrar em decorrência de uma visita angelical.

Após a demonstração de deferência prestada por Ló aos visitantes, estes são convidados a pernoitar em sua casa e lavar os pés. Na cultura ocidental, o ato de lavar os pés de visitantes não é algo comum. Entretanto, no mundo oriental, precisamente no período bíblico, essa cerimônia é relevante, pois os viajantes andavam de alpacas e em estradas de terra. Desse modo, os pés dos peregrinos sempre estavam muito sujos e o anfitrião é o responsável por lavá-los. Essa atitude ratifica a humildade de Ló. Todos esses atos de receptividade não surtem efeito no comportamento dos mensageiros celestiais, pois eles negam todos esses favores ofertados. Ao perceber a inoperância de seu convite, Ló convence

os anjos a entrar em sua casa. É significativo avaliar um fator peculiar nesse trecho da narrativa: os anjos vieram a Sodoma e Gomorra, mas não queriam entrar na casa de Ló. As cidades estão completamente degeneradas; Ló é um dos justos que serão salvos; sua casa é um local em que a imoralidade encontra resistência. Outra consideração importante: a atitude de Ló desconstrói parcialmente a completa ausência de fraternidade nas cidades bíblicas. Isto corrobora e sinaliza para o motivo da salvação da família desse personagem.

A segunda recepção é prestada pela população da cidade. Contrariamente ao posicionamento de Ló, os cidadãos de Sodoma e Gomorra agem de forma depravada em relação aos visitantes enviados por Deus.

E antes que se deitassem, cercaram a casa os homens daquela cidade, os homens de Sodoma, desde o moço até o velho; todo o povo de todos os bairros. E chamaram Ló e disseram-lhe: Onde estão os homens que a ti vieram nesta noite? Traz-os para fora a nós, para que os conheçamos. (Gn, 19: 4-5).

Explicamos anteriormente que a semântica do verbo *conhecer*, especificamente nesse versículo, desponta como um eufemismo para relações sexuais. Percebemos nessa discussão preliminar que há nas cidades bíblicas uma dupla forma de saudação entre os visitantes: um número exíguo demonstra reverência (os moralmente preservados) e um grande contingente tende à imoralidade. Esse fator derradeiro gera um dos maiores estigmas da humanidade: a associação direta entre Sodoma e Gomorra e o pecado da “imoralidade sexual”. Essas são as descrições que podemos aventar desse simples fragmento do mito não deslocado.

Antes de abordarmos essa temática em *O Ateneu*, abriremos um espaço para uma explicação relevante sobre o tópico do abuso sexual nas obras de Raul Pompéia. Em *Uma tragédia no Amazonas*, o narrador descreve o desejo sexual de um dos inimigos de Eustáquio referente a Rosalina (sua filha adotiva). Os inimigos pretendem dizimar os familiares do policial; porém, o chefe do bando ordena algo significativo durante o ataque à residência de Eustáquio.

Ao meio-dia reuniu os cinco pretos e, com a áspera secura que lhe era habitual e o tom feroz de que usava quando queria impor obediência, lhe disse:

- Cumpram cegamente o que eu mandar fazer. E dirigindo-se particularmente a um deles, acrescentou:

- José, não te esqueças da minha pequenita. (POMPÉIA, p. 33).

O bando alcança o objetivo e dizima a família e os guardas do subdelegado. Somente Rosalina sobrevive. A jovem garota é levada pelo algoz para uma região inóspita na floresta. Seu corpo é encontrado, como descreve o narrador, “despido e sacrilegamente maltratado” (POMPÉIA, p. 45). Inferimos que Rosalina tenha sofrido violência sexual, pois “sacrilégio” expressa profanação. Além disso, a personagem é encontrada despida.

Em *As joias da coroa*, o duque de Bragantina abusa sexualmente de Emília (adolescente). Esta personagem concebe e tem uma filha chamada Conceição. Em um instante da narrativa, desconhecendo que Conceição é sua filha, o duque observa a beleza da jovem e deseja possuí-la sexualmente. Manuel de Pavia providencia o encontro entre o duque e a menina em sua casa. O narrador descreve com pormenores como o duque tem acesso ao quarto da menina e os sentimentos desse personagem.

Quando o relógio que fazia parte dos adornos do dormitório da moça tilintou meia-noite no tímpano oculto por trás de uma requebrada Psique, toda risonha da sua nudez lustrosa de bronze, nessa hora de caminhadas românticas à cata do ideal vedado, surgiu o duque de Bragantina à porta do ninho de Conceição. Vinha trêmulo de sensualidade. Penetrou no pomar de luxúria, medroso como um menino perdido no bosque. (POMPÉIA, p. 63).

Nesta novela, o duque concretiza um de seus atos libidinosos e a personagem Emília narra todo o episódio para a duquesa. No segundo caso, ele é surpreendido pela duquesa no momento em que busca concretizar o ato sexual com a jovem Conceição. A questão do abuso sexual é um tema pujante na obra de Raul Pompéia. Em *O Ateneu*, essa temática é retomada, porém com um novo arranjo. O abuso parte dos estudantes mais velhos da instituição. Os alvos são os garotos efeminados, os fracos e dependentes de auxílio dentro da instituição.

Após essa explicação, em *O Ateneu*, essa dupla forma de saudar o visitante será observada e plasmada no enredo do romance do século XIX. Respeitando o modelo teórico de Frye, voltar ao mito é um fator significativo para entendermos os interstícios de uma nova composição narrativa. Tecemos um comentário crítico sobre os pontos convergentes e divergentes referente aos enredos em análise.

O ponto de interseção entre os dois enredos corresponde à tentativa de violação sexual dos anjos e Sérgio. Este é o fator preponderante, mas o modo como esses personagens são recepcionados na cidade e no internato também serão considerados. Ló e os visitantes são

caracteres de um nível moral elevado dentro da perspectiva bíblica. Mesmo inseridos em uma sociedade degradada moralmente, a casa de Ló permanece resguardada da deterioração.

No mito deslocado, observando-se esse momento específico da análise, a relação entre Sérgio e Ló deve ser reconsiderada. Ambos os personagens entram no espaço degradado; residem nesse *locus* que, devido ao desenvolvimento/encadeamento da ação, permite a emersão do arquétipo. Porém, Ló cumpre uma dupla função no enredo: ele é recebido na cidade, mas também assume a função de anfitrião. Sérgio cumpre unicamente a função de estudante (hóspede) no internato. Essas considerações preliminares indicam as diferenças entre os modos narrativos.

Sérgio, em sua função de hóspede, adentra um ambiente de pretensa moralidade. O diretor da instituição é enfático em disseminar a ideia de moralidade nas dependências de seu internato.

Não! Estejam tranquilos os pais! No Ateneu, a imoralidade não existe! Velo pela candura das crianças, como se fossem, não digo meus filhos: minhas próprias filhas! O Ateneu é um colégio moralizado! E eu aviso muito a tempo.... Eu tenho um código... (POMPÉIA, 1981, p. 55 - 56).

Na propaganda realizada por Aristarco, um dos pontos fundamentais de seu discurso é a questão da moralidade. Como vimos anteriormente no caso da agressão de Sérgio, o código preestabelecido pelo diretor sofre certa flexibilidade, pois alunos adimplentes não poderiam ser excluídos da escola: isso afeta diretamente a receita do estabelecimento. Ao cultuar o *deus capital*, qualquer ignomínia que ameace o departamento financeiro da escola deve ser temporizada. Porém, o grande temor de Aristarco é a instauração generalizada da imoralidade. Esta atitude do diretor é ingênua, pois os alunos veteranos já observam o grau de depravação no Ateneu. Rebelo alerta Sérgio, desde o início, sobre a imoralidade instaurada no internato. Aristarco, mesmo com um grupo de vigias, não enxerga ou finge não enxergar a calamidade enraizada em seu colégio.

O diretor faz a distinção entre dois pecados que podem esgarçar o internato: “Não é a preguiça o inimigo, é a imoralidade!” Aristarco tinha para esta palavra uma entonação especial, comprimida e terrível, que nunca mais esquece quem a ouviu dos seus lábios. “A imoralidade!”. (POMPÉIA, 1981, p. 55-56). Reiterando a lógica crítica do parágrafo anterior, Aristarco acredita que seu colégio está livre das agruras da imoralidade. Podemos discutir essa impressão seguindo dois vieses: ingenuidade e propaganda.

O discurso de Aristarco sugere a princípio um teor de ingenuidade. O diretor não é onisciente e nem está presente em todas as ocorrências dentro do colégio. Mesmo tendo um grupo de alunos ao seu serviço, nem todos os eventos que ocorrem na instituição são de seu conhecimento. As ideias de onisciência e onipresença oriundos de sua milícia discente não abarcam todas as ações realizadas pelos alunos. Assim, Aristarco tem uma falsa compreensão do domínio absoluto do comportamento dos alunos internos no Ateneu.

Pelo viés da propaganda, o diretor comercializa sua falsa ideia de domínio das ocorrências internas no colégio, utilizando o procedimento da publicidade. Corroborando com esse fator, o sistema de punições previsto aos alunos indisciplinados gera a crença no funcionamento adequado da instituição. Esta é a esperança idealizada do diretor. Essa fachada moralista pretendida pela direção da escola é desconstruída paulatinamente por meio de diversos indícios narrativos. Na visão dos alunos, Rebelo (preceptor de Sérgio) indica a realidade escondida no discurso da direção. Rebelo expõe que os alunos: “são servís, traidores, brutais, adulões. Vão juntos. Pensa-se que são amigos... Sócios de bandalheira! Fuja deles, fuja deles. Cheiram a corrupção, empestam de longe. Corja de hipócritas! Imorais!” (POMPÉIA, 1981, p. 62). Aristarco desconhece o submundo que seus discípulos criaram dentro dessa fachada moralista. Os alunos criam um internato paralelo muito bem organizado e com um sistema monetário próprio.

As transações eram proibidas pelo código do Ateneu. Razão demais para interessar. Da letra da lei, incubados sob a pressão do veto, surgiam outros jogos, mais expressamente característicos, dados que espirravam como pipocas, naipes em leque, que se abriam orgulhosos dos belos trunfos, entremostrando a pança do rei, o sorriso galhardo do valete, à simbólica orelha da sota, a paisagem ridente do ás; roletas miúdas de cavalinhas de chumbo; uma aluvião de fichas em cartão, pululantes como os dados e coradas como os padrões do carteiro. A principal moeda era o selo. (POMPÉIA, 1981, p. 168 - 169).

De acordo com esse fragmento, os jogos são proibidos pela direção da escola. Contrariando o código estabelecido pelo diretor, os alunos criam subterfúgios e jogam ativamente dentro do colégio. Os discentes também criam um sistema monetário próprio dentro do submundo do Ateneu, eles utilizam selos como espécie de moeda. Todos esses fatores não são de conhecimento da direção da escola. Mesmo com um grupo ostensivamente organizado de vigias, há uma deficiência em constatar e reprimir qualquer ação contrária ao código prescrito por Aristarco.

Essas constatações coligem para alguns entendimentos: Sérgio sai da sociedade (macrocosmo) e entra no internato (microcosmo da sociedade); ambos os espaços estão degenerados moralmente. Esta é a terceira tese de Dr. Cláudio. Entretanto, o jovem Sérgio sai das benesses do lar, um local puro e repleto de amor singelo. A fachada moralista da escola, apresentada pela direção do Ateneu, o discurso que eleva a instituição ao grau de segundo lar dos alunos, inoculam a visão de um lugar propício para a aprendizagem. Nesse ponto, há uma aproximação entre Sérgio e os anjos que visitam Sodoma e Gomorra, pois Sérgio sai do seio familiar (lar) e adentra um ambiente ambivalente: fachada moralista *versus* submundo decaído. Os anjos que visitam as cidades bíblicas também seguem esse paradigma, partem de um nível elevado moralmente e se inserem em uma comunidade decadente.

A decadência moralista encontrada no submundo de *O Ateneu* não é unicamente advinda da subversão aos regulamentos prescritos pela direção. O elemento mais significativo encontrado nos dois enredos, nesse instante analítico, é o assédio sexual aos alunos novatos que se encontram no espaço que gera semelhanças e diferenças entre os enredos. Os anjos são requeridos pelos cidadãos de Sodoma e Gomorra, pois todos os habitantes queriam conhecer esses personagens. No caso de Sérgio, três personagens se aproximam do aluno novato com segundas intenções. Por isso, Rebelo sugere ao jovem Sérgio que se afaste de “protetores” e explica o motivo desse alerta.

“Isto é uma multidão; é preciso força de cotovelos para romper. Não sou criança, nem idiota; vivo só e vejo de longe; mas vejo. Não pode imaginar. Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. Quando, em segredo dos pais, pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos... Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores.” (POMPÉIA, 1981, p. 63).

O ponto de vista de Rebelo desconstrói completamente o paradigma moral do internato. Em um ambiente repleto de alunos do sexo masculino, há uma dicotomia mascarando a unilateralidade sexual. O Ateneu da superfície é uma escola somente de garotos; o substrato do instituto de ensino revela um regime misto. A feminilidade dos alunos é constatada pela timidez, ingenuidade, ausência de sangue; esses fatores conduzem os discentes para “o sexo da fraqueza”. Por fim, Rebelo alerta Sérgio enfaticamente: “faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores”. Sérgio pretende seguir os

ensinamentos de Rebelo, mas gradativamente sucumbirá às espertezas dos alunos mais experientes.

No decorrer da leitura e após o aconselhamento de Rebelo, dois episódios frustram o leitor no que concerne às recomendações dadas pelo amigo mais experiente: o banho de tanque e um comentário do jovem Sérgio. A ocorrência no tanque de banho muda drasticamente o comportamento de Sérgio com referência a Sanches. Este salva Sérgio do afogamento no tanque e uma amizade forte desabrocha entre os alunos. O segundo traço é evidenciado por Sérgio em seu discurso:

Se não houvesse olvidado as práticas, como a assistência pessoal do Rebelo, eu notaria talvez que pouco a pouco me ia invadindo, como ele observara, a efeminação mórbida das escolas. Mas a teoria é frágil e adormece como as larvas friorentas, quando a estação obriga. A letargia mora! pesava-me no declive (POMPÉIA, 1981, p. 77 - 78).

Os conselhos de Rebelo são materializados no discurso de Sérgio. A amizade e o protecionismo alcançados junto a Sanches instauram em Sérgio uma atitude efeminada em seu comportamento. No trajeto do personagem dentro da narrativa, o jovem aluno conviverá com três pretensos pretendentes: Sanches, Bento Alves e Igbert. Desses *relacionamentos* podemos inferir que os amigos de Sérgio têm uma percepção dúbia do colega: Sérgio é fisicamente masculino, mas seu comportamento é efeminado, ou seja, segue os princípios de fraqueza definidos por Rebelo.

Assim como os moradores de Sodoma e Gomorra, há uma tentativa deliberada de Sanches em alcançar seu objetivo sexual. Primeiramente, Sanches sufoca Sérgio e está sempre por perto tentando suprir todas as necessidades do amigo. Sérgio encontra dificuldade com temas literários, logo Sanches irá iniciar seu auxílio para que essa deficiência do colega seja sobrepujada. Uma das obras utilizadas por Sanches é *Os Lusíadas*. O narrador descreve o processo de apreciação dos cantos da epopeia portuguesa.

Guiou-me ao canto nono, como a uma rua suspeita. Eu gozava criminosamente o sobressalto dos inesperados. Mentor levou-me por diante das estrofes, rasgando na face nobre do poema perspectivas de bordel a fumejar alfazema. Bárbaro! (POMPÉIA, 1981, p. 87).

Esta obra é assinalada como um marco literário produzido por Camões e narra as aventuras de Vasco da Gama rumo às Índias. Porém, o narrador aborda que Sanches se detém

na exposição do canto IX da epopeia. Este canto trata da visita dos marinheiros da esquadra lusitana à Ilha dos Amores, no regresso a Portugal. O extrato textual da estrofe 83 do canto utilizado por Sanches para ensinar literatura a Sérgio, evidencia o teor da mensagem.

Ó que famintos beijos na floresta,
E que mimoso choro que soava!
Que afagos tão suaves, que irá honesta,
Que em risinhos alegres se tornava!
O que mais passam na manhã, e na sesta,
Que Vênus com prazeres inflamava,
Melhor é experimentá-lo que julgá-lo,
Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo.

A retomada do texto português sugere um modo de aliciamento sexual do jovem aluno. Os versos indicam “famintos beijos”, “mimoso choro”, “afagos”, e a investida convidativa que diz: “melhor é experimentá-lo que julgá-lo”. O texto português é elaborado concernente ao relacionamento entre homens e mulheres. A retomada do texto tem por objetivo incutir em Sérgio o desejo de experimentar uma relação amorosa diferente do convencional. Em consonância com o parecer de Bosi (2006), o crítico afirma que um dos traços principais do romance de Pompéia é a extrapolação da libido. O impulso sexual será um dos eixos centrais do romance, entretanto elaborado com destreza pelo narrador.

Percebemos que essa investida de Sanches ocorre pelo viés da duplicidade pretextual. Sanches utiliza a deficiência literária de Sérgio para explicitar o seu desejo. O fragmento literário está carregado elipticamente do anseio sentido por Sanches. Sérgio é capturado parcialmente pela armadilha de seu amigo. O personagem demonstra verbalmente seu êxtase com o canto IX da epopéia lusitana: “Eu gozava criminosamente”. Esse é um dos artifícios orquestrados por Sanches na tentativa de enamorar Sérgio.

Após múltiplas formas de preparação, Sanches decide agir fisicamente. Essa é uma das cenas mais famosas do romance, pois o leitor não tem conhecimento definitivo sobre a situação.

Por uma tarde de aguaceiro errávamos pelo saguão das bacias, escuro, úmido, recendendo ao cheiro das toalhas mofadas e dos ingredientes dentifrícos, solidão favorável, multiplicada pelos obstáculos à vista que ofereciam enormes pilares quadrados em ordem a sustentar o edifício, — quando, sem transição, o companheiro chegou-me a boca ao rosto e falou baixinho. Só a voz, o simples som covarde da voz,

rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito o contato de um suplício imundo. Fingi não ter ouvido; mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo. (POMPÉIA, 1981, p. 89).

Sanches aproveita o momento propício para alcançar seu objetivo. O personagem acredita que seu par está em consonância de sentimento e enseja possivelmente uma “cantada homossexual”. Como abordado anteriormente nessa análise, não há uma elaboração verbal ou pictórica que evidencie o teor das palavras de Sanches. Entretanto, podemos perceber que a atitude responsiva de Sérgio traz à mente do leitor os conselhos de Rebelo. Enquanto a situação está somente no âmbito implícito, Sérgio frui intensamente das circunstâncias; mas, ao perceber a real intenção do amigo, o personagem afirma que: “fingi não ter ouvido; mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo”. A descrição do espaço faculta o ato perpetrado por Sanches.

Essa ocorrência estremece a amizade entre os alunos e a separação é algo inevitável. Sanches cumpre também a função de protetor de Sérgio. Após a ruptura, o jovem aluno perde uma série de favores que possibilitaram um período de aclimação favorável na instituição de ensino. Sem o apoio de Sanches, Sérgio decai no entendimento das disciplinas, sofre punições pelo fraco aproveitamento quantitativo. Outro agravante da cisão entre os amigos concerne à liberdade que os outros alunos terão para perseguir Sérgio no internato.

Após um período de sofrimento e solidão, um novo amigo surge na vida de Sérgio dentro do internato: Bento Alves. O narrador descreve os pormenores da amizade.

A amizade do Bento Alves por mim, e a que nutri por ele, me faz pensar que, mesmo sem o caráter de abatimento que tanto indignava ao Rebelo, certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer; porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse animo de ser amigo. Para me fitar esperava que eu tirasse dele os meus olhos. A primeira vez que me deu um presente, gracioso livro de educação, retirou-se corado, como quem foge. Aquela timidez, em vez de alertar, enternecia-me, a mim que, aliás, devia estar prevenido contra escaldos de água fria. Interessante é que vago elemento de materialidade havia nesta afeição de criança, tal qual se nota em amor, prazer do contato fortuito, de um aperto de mãos, da emanção da roupa, como se absorvêssemos um pouco do objeto simpático (POMPÉIA, 1981, p. 147).

Sérgio começa sua explanação sobre a amizade com Bento Alves, justificando seu momento de efeminação. Em um universo dominado pelo sexo masculino, o personagem assevera que é normal irromper um sentimento cálido entre os rapazes. Outra justificativa

proposta pelo narrador sobre a estima nutrida por Bento Alves concerne ao aspecto físico do colega. O narrador descreve a composição física do amigo: “era grande, forte, bravo”, fisicamente o oposto de Sérgio. Os conselhos de Rebelo são retomados nesse trecho da análise, pois no internato aqueles “rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue são impelidos ao sexo da fraqueza”. Possivelmente, Sérgio está enquadrado na categoria de fragilidade sexual, logo necessita de proteção dentro do internato. Após abandonar o amigo Sanches, as vicissitudes marcam o trajeto de Sérgio no internato, assim é necessário um novo protetor e preceptor. Esta ideia é materializada no discurso do aluno novato, pois necessita dessa nova amizade e elabora a seguinte justificativa: “porque me podia valer”. O conselho de Rebelo é olvidado novamente por Sérgio. Entretanto, a derradeira justificativa apresentada pelo narrador sobre esse momento de efeminação diz respeito aos sentimentos de uma criança, precisamente em um momento crucial de sedimentação de sua personalidade.

A aproximação entre os estudantes (Sérgio e Bento Alves) rende instantes de escarnecimento entre a comunidade estudantil do colégio. Muitos alunos debocham da amizade e suspeitam da proximidade tênue entre os colegas. Malheiro é o porta-voz da galhofa.

O Malheiro, com o vozeirão grave de contrabaixo, começou a infernizar-me por epigramas. Queria incomodar o Alves mortificando-me, julgando que me queixasse. Eu devorava as afrontas do marmanjo sem descobrir o meio de tirar correta desforra. Barbalho lembrou-se de tomar as dores. Depois de incitar o Malheiro contra mim, incitou o Bento contra o Malheiro. Procurou-o misteriosamente e informou: “o Malheiro não passa pelo Sérgio que não pergunte quando é o casamento... é preciso casar... Ainda hoje pediu convite para as bodas. O Sérgio está desesperado”. (POMPÉIA, 1981, p. 165).

Nesse trecho selecionado, Sérgio está desconfortável com as brincadeiras escarnecedoras organizadas pelos alunos. A proximidade entre ele e Bento Alves é tão relevante que os alunos inferem um possível casamento. Barbalho é outro aluno que instiga o mexerico no ambiente escolar. O ponto nevralgico abordado por Barbalho é o comentário de Malheiro endereçado ao jovem Sérgio sobre o casamento. O teor da mensagem indica a celeridade do casamento, assim como a requisição de Malheiro sobre os convites “para as bodas”. Esse boato desencadeia uma briga violenta entre Bento Alves e Malheiro. O comportamento de Sérgio durante a briga condiz com a composição efeminada descrita por Rebelo. O narrador informa que:

Por minha parte, entreguei-me de coração ao desespero das damas romanceiras, montando guarda de suspiros à janela gradeada de um cárcere onde se deixava deter o gentil cavalheiro, para o fim único de propor assunto às trovas e aos trovadores medievos. (POMPÉIA, 1981, p. 166).

A caracterização efeminada não é isoladamente unilateral. O próprio narrador assume um posicionamento de “dama” diante do confronto observado. Todavia, nessa situação, o contato físico entre os pares, Sérgio e Bento Alves, não se concretiza. Após a briga, há um distanciamento entre os amigos e tem início o período de férias no internato. Este evento dissipa os laços de amizade entre os alunos, porém Bento Alves visita Sérgio em sua residência.

As simpatias do excelente companheiro não tinham diminuído. Durante as férias, fora ver-me em casa, travando relações com a minha família. Fui recomendado insistidamente ao amigo, que me valesse, nas dificuldades da vida colegial, contra o constante perigo da camaradagem perniciosa. Durante o mês de janeiro não nos vimos. Por ocasião da abertura das aulas, notei-lhe um calor novo de amizade, sem efusões como dantes, mas evidentemente testemunhado por tremores da mão ao apertar a minha, embaraços na voz de amoroso errado, bisonho desviar dos olhos, denunciando a relutância de movimentos secretos e impetuosos. (POMPÉIA, 1981, p. 201).

Percebemos uma busca de Bento Alves de estreitar o relacionamento novamente. O evento das férias distancia os colegas, mas Bento cumpre um papel de enamorado e visita a família de Sérgio e é reconhecido/recomendado como uma espécie de protetor do frágil aluno. Os pais conhecem somente a fachada moralista do internato mediante o *marketing* realizado pela direção da escola. O estabelecimento de uma relação de proteção é um ato extremamente arriscado, pois o substrato do colégio é desconhecido pelos pais dos discentes. Rebelo alerta Sérgio e sabe do desconhecimento dos pais sobre a realidade no âmago da instituição de educação. Rebelo diz: “pensam que o colégio é a melhor das vidas, com o acolhimento dos mais velhos, entre brejeiro e afetuoso, estão perdidos...”. O primeiro protetor de Sérgio ameaça sua integridade física no banho de tanque e intenta uma pretensa aventura sexual com o jovem aluno. Rebelo tem duplamente razão em seus conselhos.

Ao voltar ao internato, há uma tentativa, “um calor novo de amizade” que se desvanece prontamente entre Sérgio e Bento Alves. O final desse relacionamento ocorre com a briga flagrada por Aristarco entre ambos. O entrevero tem por resultado o desligamento de Bento Alves do internato e a não punição de Sérgio. Lembremos que essa atitude do diretor de

relaxar a penalidade de Sérgio está relacionada ao modelo administrativo do colégio, pois a agressão entre os alunos e o ataque direto ao diretor são passíveis de expulsão. Todavia, Aristarco respeita e defende o sistema monetário da escola: perder dois alunos adimplentes seria um infortúnio para as finanças da instituição de ensino carioca.

O último amigo que estabelece uma relação de proximidade com Sérgio é Igbert. Sobre essa amizade o narrador é econômico nos detalhes, porém um fragmento descreve os laços de amizade e a cálida relação entre os alunos.

Entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele, ou ele aos meus. Calados, arrancávamos espiguihas à grama. O prado era imenso, os extremos escapavam já na primeira solução de crepúsculo. Olhávamos para cima, para o céu. Que céus de transparência e de luz! Ao alto, ao alto, demorava-se ainda, em cauda de ouro, uma lembrança de sol. A cúpula funda descortinava-se para as montanhas, diluição vasta, tenuíssima de arco-íris. Brandos reflexos de chama; depois, o belo azul de pano, depois a degeneração dos matizes para a melancolia noturna, prenunciada pela última zona de roxo doloroso. Quem nos dera ser aquelas aves, duas, que avistávamos na altura, amigas, declinando o vôo para o ocaso, destino feliz da luz, em pleno dia ainda, quando na terra iam por tudo as sombras! (POMPÉIA, 1981, p. 211 - 212).

A proximidade entre Sérgio e Igbert é análoga às duas anteriores, pois, como evoca essa citação, há uma descrição extremamente romântica do relacionamento entre ambos. Uma diferença que essa menção suscita é a visualização mais próxima de um casal. Como amigos, eles se sentavam “à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele, ou ele aos meus”. Toda a descrição é enviesada pelo romantismo do narrador e denota uma aproximação entre os pares. Porém essas três referências não evidenciam a consumação de atos homossexuais dentro da instituição. No que concerne à vivência do narrador e seu trajeto de aprendizagem nas dependências do Ateneu, não há efetivamente a materialização da efeminação em ato. Somente a exacerbação de sentimentos pueris. Em momento oportuno, essa ideia de feminilidade atribuída ao jovem Sérgio também será desconstruída pelo narrador, precisamente pelo laço de afinidade entre o jovem aluno e a esposa do diretor.

Anteriormente, descrevemos que Aristarco detém um grupo de alunos que vigiam o movimento dos outros internos. Esse grupo pretende cumprir a função de onisciência e onipresença do diretor em todos os locais do colégio. Por meio de uma investigação realizada por esse grupo, os sentimentos exacerbados dos alunos ante a promiscuidade combatida por

Aristarco no ambiente escolar são materializados. As sentinelas do diretor descobrem e relatam o envolvimento amoroso entre dois alunos: Cândido Lima e Emílio Tourinho. A exposição do caso envolvendo os discentes tem uma plateia numerosa: professores, alunos, os criados. O narrador expõe os detalhes em um espetáculo de humilhação.

Aristarco soprou duas vezes através do bigode, inundando o espaço com um bafejo de todo-poderoso.

E, sem exórdio:

“Levante-se, Sr. Cândido Lima!

“Apresento-lhes, meus senhores, a Sr^a. D. Cândida”, acrescentou com uma ironia desanimada. “Para o meio da casa! e curve-se diante dos seus colegas!”

“Levante-se, Sr. Emílio Tourinho...

Este é o cúmplice, meus senhores!”

“Estes são os acólitos da vergonha, os co-réus do silêncio!”

Cândido e Tourinho, braço dobrado contra os olhos, espreitavam-se a furto, confortando-se na identidade da desgraça, como Francesca e Paolo no inferno. (POMPÉIA, 1981, p. 204).

Os amantes são descobertos e mais um traço da fachada moralista proposta pelo diretor não se sustenta. A ruptura do moralismo no Ateneu é bilateral. Tudo que é exposto pela direção da escola no momento da apresentação do espaço aos pais e alunos esvanece na ação e comportamento do diretor, assim como na conduta dos alunos. O berço da moralidade proposto pelo diretor surte no leitor e possíveis alunos do colégio um efeito hipnótico. Pelo filtro da ingenuidade pueril do narrador, somos conduzidos por um espaço altamente protegido da imoralidade. Entretanto, por ter o conhecimento amplo dos fatos, gradativamente a perspectiva da maturidade crítica do narrador mina, de forma recursiva, o padrão elevado e as leis estabelecidas pelo diretor do aluno.

Os motivos livres, os antropônimos e referências exofóricas utilizados na obra são significativos para a ironia da situação. O nome “Cândido”, semanticamente, concerne ou indica pureza do personagem. Na situação em que está envolto, Cândido mancha a sua integridade na instituição e a da própria instituição, na perspectiva de Aristarco. Essas simples peculiaridades de uma obra de arte enriquecem esteticamente um texto narrativo. O narrador ainda utiliza uma referência ao casal Paolo e Francesca no inferno para ilustrar a condição dos amantes. Paolo e Francesca são personagens que constam na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. O canto V da obra, denominado de “os círculos da incontidência”, é o abrigo daqueles que pecaram não por vontade de fazer o mal, mas pela impossibilidade de controlar

seus impulsos. Os pecados punidos nesse espaço são: luxúria, avareza e gula. Paolo e Francesca eram cunhados que cometeram o adultério e foram apanhados pelo marido traído e mortos. Como recompensa após a morte, os amantes são designados para esse local de tormento. A comparação entre os casais é pertinente, pois ambos cometem o pecado da luxúria, são surpreendidos no ato da ação e recebem uma punição drástica. Paolo e Francesca têm seus nomes expostos publicamente na obra de Dante; Cândido e Tourinho são expostos ao público do internato para que sejam tidos como exemplo de subversão dos estatutos do colégio e perversão da natureza física. Mesmo com todo esse espetáculo vexatório, não há indícios de expulsão desses alunos.

Aristarco encerra seu posicionamento sobre o assunto com a seguinte frase: “Não posso atear toda a retórica de chamuscas que ali correu sobre Pentápolis. Fica uma amostra do enxofre”. (POMPÉIA, 1981, 205). Nesse fragmento, temos uma referência exofórica que é significativa em nossa análise, pois *Pentápolis* (Sodoma, Gomorra, Admá, Zeboim, Zoar) é uma referência direta ao mito de Sodoma e Gomorra e o tema da homossexualidade. Aristarco não pretende o banimento dos alunos, porém os alunos recebem uma reprimenda brutal, ou seja, “fica uma amostra do enxofre”.

Nesse momento do exame analítico, o espaço em *O Ateneu* cumpre uma funcionalidade preponderante na analogia ou volta ao mito não deslocado. Especificamente nessa parte da análise, o evento insólito da tentativa da população sodomita em “conhecer” os hóspedes de Ló encontra um paralelo de semelhanças e diferenças com o mito deslocado. A consideração final de Aristarco sobre o episódio entre Cândido e Tourinho e a citação direta ao mito bíblico respaldam o processo de aproximação simbólica entre o mito e o romance por meio de uma conexão indicial direta.

No primeiro estágio da análise, os elementos constitutivos do exame crítico estão em um grau de degeneração extrema. Essa especificidade dificulta o vínculo entre mito e romance. Na segunda parte do processo analítico, selecionamos três episódios: o deus no romance, o tema da ausência de fraternidade no colégio e a exacerbação sexual entre os alunos. Essas temáticas são símbolos - qualquer elemento que isolamos para analisar em uma obra literária - que evocam o arquétipo em nível de degeneração moderada. Entretanto, no que concerne à transgressão sexual no ambiente escolar, é possível encontrar uma referência que aproxime drasticamente mito e romance.

Na terceira parte da análise, a degeneração do índice é extremamente tênue e na perspectiva de Piglia, a história cifrada emerge. Assim teremos a visualização menos opaca do arquétipo. No capítulo XI, o narrador explicita uma referência fundamental para o entendimento do arquétipo. A esse respeito, a dedução de Frye e Boyer sobre um modelo sinóptico de literatura assume certa plausibilidade.

3.5 Mito deslocado: a emersão do arquétipo

No capítulo XI, o narrador faz uma observação sobre a figura de Aristarco e sua contribuição para a educação nacional. Nesse momento, o leitor é surpreendido com a seguinte afirmação: “Quanto ao seu passado, nem falemos! Não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a mulher de Ló”. (POMPÉIA, 1981, p. 246). Essa referência é expressiva e impele o crítico a ler retroativamente o romance. Já havíamos distinguido a dupla característica do narrador: ingenuidade pueril (expressão do passado) e maturidade crítica (expressão do presente). Em sua maturidade crítica ou momento de rememoração, o narrador detém o conhecimento de toda a história sobre as experiências vividas no internato. Por esse viés, temos uma disseminação gradativa de símbolos que, correlacionados de modo causal indicam a relação entre o enredo bíblico e o romance de Pompéia.

A junção entre Frye, Peirce, Piglia é fundamental para entendermos a organização dessas referências cifradas no romance, assim como gradativamente vão alcançando uma dimensão relevante ao final da narrativa. Na visão crítica de Frye (2014), o símbolo é um elemento que pode ser selecionado e analisado particularmente no cerne de uma obra literária. Para isso, é necessário ter um ponto de partida. O elemento mais explícito, particularmente nessa obra, está disseminado no final da narrativa e citamos anteriormente. A leitura retroativa nos dá subsídios referenciais que vinculem o enredo do mito bíblico ao romance. Até esse momento da análise, evidenciamos essas peculiaridades entre os enredos. Porém, por se tratar de um narrador que conhece toda a trama, os indícios estão espalhados por todo o enredo de forma cifrada. Piglia observa como esse fenômeno é materializado em um texto narrativo. De forma elíptica ou cifrada, o enredo do romance é alimentado com índices que permitem uma conexão direta/indireta com a estrutura narrativa do romance. Após a leitura retroativa, alguns índices sobre o mito bíblico começam a emergir na superfície de *O Ateneu*. Cada aparição pode ser qualitativamente mensurada pelo grau de explicitude entre as tramas A e B. Os primeiros índices estão em um grau de degeneração extrema. Em um primeiro contato

aproximativo entre os enredos, a ideia de incoerência pode surgir devido à distância e disparidade entre o mito e o romance. Quando a degeneração assume um grau de moderação, as referências elípticas ou cifradas atenuam a distância entre os enredos. E no último estágio, degeneração indicial próxima, podemos visualizar a influência do arquétipo no romance de forma mais significativa.

Na parte final da análise, muitos elementos começam a fazer sentido na ótica do leitor. Em um grau zero, temos a recorrência de menções a uma estátua. Lembremos que o narrador é um ser reminiscente e conhece antecipadamente o desfecho da história. No início do romance, o narrador faz um comentário sobre a figura do diretor: “em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua”. (POMPÉIA, 1981, p. 34). A estátua é um índice conhecido pelo narrador, pois a história é pretérita. O leitor, por desconhecer a dupla feição do narrador e a possível aproximação simbólica com o mito bíblico, ignora a possível relação entre a esposa de Ló (mito não deslocado) e Aristarco (mito deslocado). O grau de aproximação entre os enredos, simplesmente por essa menção, é diminuto e insignificante, e nesse instante narrativo não será percebido pelo leitor. Mas, a progressão das referências produz o efeito observado por Piglia: a emersão do enredo elíptico. A gradação das referências intensifica a paridade entre os enredos. Vejamos as outras referências que evocam emersão gradativa do arquétipo.

1. A estátua - referência implícita à esposa de Ló. Por estar no princípio do romance, esse índice somente será considerado pelo leitor por meio do conhecimento irrestrito da narrativa.
2. Pentápolis - menção às cinco cidades em que Sodoma e Gomorra aparecem como sendo as principais localidades. A transgressão de Cândido e Tourinho dissemina o termo Pentápolis. Somente um leitor contumaz busca o conhecimento sobre todas as referências explanadas em uma narrativa. Por figurar como uma menção indireta, a opacidade permanece em um nível elevado.
3. Esposa de Ló - Alusão direta ao mito. Esse fragmento alerta o leitor sobre a possibilidade de um entrelaçamento entre narrativa bíblica e romance.
4. Incêndio - Ambas as narrativas encerram sob o mesmo paradigma. Esse é o fator que aproxima drasticamente as duas narrativas. A distribuição das menções ao

enredo bíblico alcança o ponto máximo nesse instante da tessitura narrativa do romance⁵⁵.

A aproximação final entre os enredos evoca semelhanças e consideráveis diferenças entre os enredos em análise. Sobre o grau de degeneração indicial, dividimos em três tipos: extrema, moderada e próxima. Mas, mesmo estando em um instante *indicial próximo*, o processo de atualização do mito não deslocado demonstra disparidades circunstanciais entre os enredos.

O epílogo do romance evidenciará a destruição completa do internato carioca. Esse evento é o ponto culminante entre os dois enredos. Antes de chegarmos à cena final, alguns fragmentos merecem ser considerados minuciosamente na leitura crítica. Destacamos que a diferença ontológica na estruturação dos dois enredos será fundamental na abordagem das diferenças.

A primeira afinidade *próxima* entre os enredos alude à egressão dos personagens dos respectivos espaços. A evasão das cidades bíblicas e do colégio ocorre mediante circunstâncias completamente díspares. Após arrazoar com Deus, Abraão recebe o consentimento para que os justos sejam retirados das cidades. Anjos são incumbidos de alertar Ló e seus familiares do iminente desastre que recairá sobre Sodoma e Gomorra. Vejamos a reação de Ló e seus parentes:

E ao amanhecer os anjos apressaram Ló, dizendo: Levanta-te, toma tua mulher, e tuas duas filhas que aqui estão, para que não pereças na injustiça desta cidade. Ele, porém, demorava-se, e aqueles homens o pegaram pela mão, e pela mão de sua mulher, e pela mão de suas duas filhas, sendo-lhe o SENHOR misericordioso, e tiraram-no, e puseram-no fora da cidade (Gn, 19: 15-16).

Sobre esse episódio, o leitor observa o auxílio sobrenatural na evacuação das cidades bíblicas. Isso corrobora com a estrutura narrativa mítica nas perspectivas de Eliade e a teoria dos modos de Frye, pois o mito encerra uma narrativa em que entes sobrenaturais interferem na ordem do mundo empírico. A lentidão dos justos em sair da cidade requer uma atitude drástica dos personagens celestiais: os seres designados para o processo de evacuação de Sodoma e Gomorra “pegaram Ló pela mão, e pela mão de sua mulher, e pela mão de suas duas filhas, sendo-lhe o SENHOR misericordioso, e tiraram-no, e puseram-no fora da cidade”.

⁵⁵ Como vimos, outras referências bíblicas despontam em *O Ateneu*. As menções ao mito sobre Sodoma e Gomorra são as únicas que alcançam tal estruturação/disseminação em vários momentos do enredo.

Nesse fragmento, os anjos agem de forma coercitiva ao evacuar a cidade, pois a vagarosidade é demasiada e o castigo perpetrado pela deidade apressadamente recairá sobre os iníquos habitantes da narrativa bíblica.

A temática da evacuação ocorre conjuntamente em *O Ateneu*. Contudo, a convergência é passível de divergências. Vejamos um extrato do romance que informa o motivo da evacuação do internato.

Que felicidade ser o desastre em tempo de férias! —Dizem que foi proposital... Afirmava-se que o fogo começara de uma sala onde estavam em pilha os colchões, retirados para a lavagem da casa. Diziam que começara simultaneamente de vários cantos, por arrombamentos do tubo de gás perto do soalho. Alguns suspeitavam de Aristarco e aventuravam considerações a respeito das circunstâncias financeiras do estabelecimento e do luxo do diretor. (POMPEIA, 1981, p. 268 - 269).

Tecendo uma comparação entre os enredos, a saída dos alunos do colégio antes do “acidente” não tem conexão alguma com elementos sobrenaturais. A escola é esvaziada devido ao período de férias. Não percebemos qualquer interferência divina na constituição narrativa desse episódio. No que diz respeito à motivação do desastre, abordaremos em momento oportuno. Uma justificativa para a inexistência do respaldo divino no romance é justamente a proposta realista/naturalista da obra, assim como a estruturação estética da “epopéia burguesa”. Os realistas buscam demonstrar a realidade empírica despida de todo o idealismo romântico. O cientificismo neutraliza qualquer interferência sobrenatural na vida humana, como enfatiza Freud em sua menção ao “golpe biológico”. Discutimos esses fatores anteriormente e percebemos uma cisão entre o herói e a deidade. Na epopeia burguesa, o herói não tem nenhum vínculo cósmico com entidades divinas, ele está abandonado no mundo e à mercê das agruras do mundo. Isso implica radicalmente a estrutura narrativa do romance quando comparado ao mito bíblico.

Há uma afinidade entre os enredos que pode ser revelado por uma análise verticalizada dos símbolos selecionados. Esse primeiro símbolo/índice degenerado está próximo ao arquétipo e jamais voltará a sua origem ou princípio de genuinidade, pois a retomada de um enredo rizomático (mito não deslocado) em uma obra subsequente parte de traços comuns entre eles, entretanto, gradativamente, o construto artístico posterior assume um grau de autonomia e o afastamento da narrativa primária é um fator inevitável. Esse desprendimento ao enredo arquetípico é recorrente na estrutura diegética de *O Ateneu* em todos os estágios da

análise. Por isso, a organização do modelo analítico estabelecido para esse estudo é particular e intransferível para outro *corpus*.

Como ilustrado no capítulo anterior, a proximidade entre os enredos induz o comportamento crítico rumo à equiparação apressada dos enredos. A aproximação entre os fragmentos narrativos é evidente, contudo ilusória. É necessário observar as tênues diferenças. Esse é o paradoxo fulcral de uma análise arquetípica: observar as semelhanças e aprofundar nas particularidades de cada símbolo que conecta os enredos. A evacuação é perceptível em ambas as narrativas; contudo, esse traço que permite prospectar o enredo mítico está envolto em dessemelhanças circunstanciais.

No modelo sinóptico de literatura proposto por Frye (2014), um grupo enxuto de temas é o manancial para a literatura concebida no Ocidente. Nesse primeiro índice com degeneração próxima (a evasão), observamos que até elementos com pouco destaque são absorvidos na estrutura do segundo enredo. Piglia afirma que, ao final da narrativa, o leitor observa a emersão completa do primeiro enredo (mito não deslocado). Mesmo com essa aproximação, a leitura crítica deve respeitar as especificidades das narrativas e as sutis diferenças entre as tramas. Os próximos símbolos selecionados para análise estão em processo de aproximação final.

Os múltiplos tipos de pecados se avolumam nas cidades bíblicas e o Deus de Abraão promete vingança aos cidadãos iníquos. Por ter um caráter exemplar, a narrativa mítica demonstra que o descumprimento dos mandamentos divinos é passível de uma penalidade rigorosa. O relato sobre Sodoma e Gomorra assume, na história literária, o paradigma de que transgressões serão punidas por Deus. O ensinamento do mito afirma que a ausência de fraternidade e a promiscuidade são passíveis de julgamento celestial. Por esse viés, o mito cumpre sua funcionalidade narrativa: estabelece um padrão de conduta.

Após a evacuação da cidade, a Pentápolis recebe o castigo derramado pela deidade, uma chuva de fogo e enxofre observada por Abraão.

E olhou para Sodoma e Gomorra e para toda a terra da campina; e viu, que a fumaça da terra subia, como a de uma fornalha. E aconteceu que, destruindo Deus as cidades da campina, lembrou-se Deus de Abraão, e tirou a Ló do meio da destruição, derrubando aquelas cidades em que Ló habitara. (Gn, 19: 28-29).

A destruição das cidades bíblicas é o resultado de um ato vingativo perpetrado por Deus. Os incidentes não têm qualquer participação humana. Fogo e enxofre são provenientes do céu. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1992) fazem um estudo sobre o simbolismo de alguns elementos utilizados em obras artísticas. Sobre o fogo, o autor explana sobre a função purificadora desse elemento. Por essa ilação semântica, a destruição das cidades bíblicas nos permite inferir que somente o fogo poderia purificar o *locus* e apagar todos os resquícios de perversidade realizados nas cidades destruídas.

No trecho final do romance, o leitor observa a destruição completa do Ateneu mediante um incêndio. Alfredo Bosi (1988) explica a funcionalidade desse desastre.

Tudo o que se embuscara, tudo que impedira a passagem livre da luz, tudo o que fora signo de dominação ou impostura, será carbonizado pelo incêndio final, chuva de raios que caem sobre a cabeça de um Júpiter outrora tonante, agora reduzido a “um deus caipora, sobre o desastre universal de sua obra. (BOSI, 1988, p. 51).

A purificação descrita por Chevalier associada ao comentário de Alfredo Bosi é substancial para entendermos a perspectiva purgatória do incêndio final do internato. A altivez do diretor é rebaixada às cinzas do aniquilamento ígneo.

O internato carioca também será destruído por um ato vingativo, porém muito distante daquilo que é observado no mito bíblico. Como propõe Frye (2014), a evolução de uma narrativa necessariamente deve se reportar ao mito para um maior entendimento da narrativa atualizada.

Vejamos todos os elementos que facultam o incidente no colégio. Alguns dias antes do incêndio, a direção da instituição de ensino inicia a preparação do espaço escolar para a solenidade de entrega do busto de Aristarco. O narrador exhibe ao leitor todo o processo de organização estrutural do espaço para as festividades.

Durante alguns dias chegaram ao *Ateneu* cargas imensas de pano. Espichavam-se os rolos no pátio, ao longo das paredes. Apareceram em seguida as madeiras e os carpinteiros, um povo de carpinteiros. (...) O alvoroço dos preparativos reanimava o *Ateneu*. Em poucos dias atravancou-se o pátio de postes e travessões, tábuas e pés de serra, como um desmedido estaleiro. Os martelos batiam por todos os cantos com a crepitação continua dos tiroteios. Desaparecia a terra sob a poeira dos paus cortados. (POMPÉIA, 1981, p. 240-241).

No momento da narrativa em que o leitor se depara com esse fragmento textual não é evidenciada nenhuma relação causal imediata com o incidente *a posteriori*. Esse evento diferenciado ocorrido no colégio é tido pelo narrador como um instante lúdico para os alunos. Lembremos que essa solenidade ocorre após a morte de Franco; logo, os “preparativos reanimavam o *Ateneu*”. Entretanto, toda essa parafernália será o combustível para o incêndio incontrollável que consumirá toda a escola. Pelo número de operários: “um povo de carpinteiros” e a abundante quantidade de material, a dimensão da obra é extraordinária e grandiosa. Essa menção retirada do romance é a primeira de uma série de evidências que apontam para a falta de interferência sobrenatural na destruição da escola.

Quando as primeiras chamas despontam no interior do colégio, o narrador-personagem está hospedado na casa de Aristarco, pois se encontra enfermo. Sérgio é testemunha ocular do evento que culmina com a destruição do internato. Corroborando com a inferência do parágrafo anterior, o narrador demonstra como toda a estrutura criada para a solenidade funciona como combustível no momento de caos: “Por maior incremento no desastre, ardia também, no pátio, uma porção de madeira que ficara das arquibancadas, aquecendo as paredes próximas, ressecando o travejamento, favorecendo a propagação do fogo”. (POMPÉIA, 1981, p. 266). Ironicamente, todo o artefato utilizado para embelezar o ambiente é o principal vetor para a destruição completa do mundo de Aristarco. Em comparação ao mito bíblico, a vingança observada no romance destoa da ira divina mediante ao modo narrativo. A crítica que entende os modos narrativos concebidos por Frye como estanques ou estruturalistas esquece o poder de modelagem no momento analítico. O modo narrativo que predomina no romance de Pompéia é o imitativo baixo, pois os personagens são semelhantes a nós. Em alguns momentos, o modo irônico irrompe, mas precisamos voltar ao mito para entendermos a completude da atualização mítica.

Em concatenação com as informações expostas nos parágrafos anteriores, o fogo que consome o Ateneu ocorre pelo viés de um acidente ou por motivação de alguém. Algumas hipóteses são levantadas abruptamente. O narrador expõe duas suposições:

“Diziam que começara simultaneamente de vários cantos, por arrombamentos do tubo de gás perto do soalho. Alguns suspeitavam de Aristarco e aventuravam considerações a respeito das circunstâncias financeiras do estabelecimento e do luxo do diretor. (POMPÉIA, 1981, p. 269).

A primeira conjectura indica um acidente provocado por “alguém” indeterminado que arromba os tubos de gás que alimenta a cozinha do colégio. Isso indica um ato vingativo, mas, textualmente, o leitor não tem amparo claro para definir se esse boato é real ou somente uma justificativa sem base investigativa. A segunda hipótese tem certa plausibilidade devido às atitudes de Aristarco em caçar novos alunos para o internato. Em uma das festas organizadas pela instituição de ensino, o diretor busca avidamente novos estudantes para o colégio. Alguns alunos adimplentes, como Bentos Alves, não frequentam o colégio e os poucos pagamentos provenientes da família de Franco também não são mais computados. Nesse instante, Aristarco conserva certas semelhanças com o Deus do Velho Testamento: ambos destroem suas obras; porém, o diretor revoga seu código disciplinar visando não afetar as finanças do colégio. Por esse prisma, Aristarco flexibiliza o código moral do colégio em função da preservação dos alunos adimplentes. O Deus do Velho Testamento não relaxa a aplicabilidade dos mandamentos e pune severamente os habitantes de Sodoma e Gomorra, sem misericórdia.

Analisando esse pretense procedimento do diretor por outro ângulo, nos parece impropriedade essa atitude desregrado de Aristarco, pois o internato é simbolicamente seu mundo ideal, sua obra *magna*. Durante todo o romance, o diretor desprende seu tempo, talento para organizar, de acordo com sua perspectiva, o colégio. Aristarco é casado e tem uma filha, contudo as menções às duas personagens são exíguas e irrelevantes. A grande atenção do diretor converge para o Ateneu. Essas duas hipóteses preliminares distanciam mito e romance pelo caráter da vingança.

Com o incêndio incontrolável e destruidor, o leitor é conduzido pelo narrador até os últimos parágrafos da trama, sem conhecer a identidade do agente incendiário. Sérgio revela o autor da destruição do Ateneu e a motivação para o evento calamitoso pode ser subentendida: “informaram-me de coisas extraordinárias. O incêndio fora propositalmente lançado pelo Américo, que para isso rompera o encanamento do gás no saguão das bacias. Desaparecera depois do atentado”. (POMPÉIA, 1981, p. 271). Em uma informação anterior, o surgimento do fogo corresponde ao local do último relato, assim como o método, ou seja, o rompimento dos canos de gás. O aluno que provoca o atentado, o Américo, é um aluno problemático que aparece no colégio na parte final do romance. O narrador traça o perfil do aluno.

Entre os reclusos das férias, contava-se um rapaz, matriculado de pouco, o Américo. Vinha da roça. Mostrou-se contrariado desde o primeiro dia. Aristarco tentou abrandá-lo; impossível: cada vez mais enfezado. Não falava a ninguém. Era já crescido e

parecia de robustez não comum. Olhavam todos para ele como para uma fera respeitável. De repente desapareceu. Passado algum tempo vieram três pessoas reconduzindo-o: o pai, o correspondente e um criado. O rapaz, amarelo, com manchas vermelhas, movediças, no rosto, mordida os beiços até ferir. O pai pediu contra ele toda a severidade. Aristarco, que tinha veleidades de amansador, gloriando-se de saber combinar irresistivelmente a energia com o modo amoroso, tranqüilizou o fazendeiro: “Tenho visto piores”. Carregando a vista com toda a intensidade da força moral, segurou o discípulo rijamente pelo braço e fê-lo sentar-se. “Tu ficarás, meu filho!” O moço limitou-se a responder, cabisbaixo, possuído de repentina complacência: “Eu fico”. (POMPÉIA, 1981, p. 265-266).

Américo⁵⁶ é um dos poucos alunos que permanecem no colégio no período de férias. A presença do aluno na instituição é um dos indicativos para o crime. O colégio desagrada o discente e sua permanência nas dependências do internato é curta, pois o aluno foge. Rapidamente, Américo é conduzido de forma coercitiva pelo pai de volta ao Ateneu. Aristarco, de forma enérgica, garante a permanência do estudante no internato. A permanência de Américo no colégio possibilita a destruição do mundo ideal de Aristarco.

Por esse prisma, a tese de Mário de Andrade pode sofrer uma nova problematização. Mário de Andrade indica que o romance é uma vingança pessoal de Raul Pompéia com base em sua vivência no colégio Abílio. Observamos que essa hipótese andradiana pode ser refutada ou admitida mediante o arcabouço teórico utilizado na análise do *corpus*. Entendemos que o narrador pode ser visto como o agente da vingança, mas, o crime sendo praticado por outro aluno, o caráter vingativo sofre uma cisão ficcional e um novo direcionamento vingativo surge. O pai de Américo pune o aluno e entrega novamente aos cuidados de Aristarco. Não há evidências de maus-tratos por parte do diretor com referência ao aluno em questão. Entretanto, podemos inferir que a frase “eu fico” está envolta em uma atitude de revanche por parte do discente. Na ocasião do incêndio, dois atos são praticados conjuntamente: o crime e a fuga.

⁵⁶ O antropônimo Américo, hipoteticamente, também é sugestivo para a compreensão geral do episódio em análise. Dr. Cláudio, em sua última palestra realizada nas dependências do colégio, estabelece um paralelo entre o internato e a sociedade. O professor afirma que os vícios observados na instituição de ensino são provenientes da sociedade, assim o colégio somente reflete o rebaixamento moral da sociedade. Uma possível ilação sobre a presença do antropônimo Américo pode relacionar-se à figura de Américo Vespúcio. O solo americano é mantido imaculado até a chegada dos portugueses. A partir do achamento, gradualmente, o solo americano é degradado em vários aspectos: biológico, psicológico, moral. Um Américo inicia o processo de deterioração do espaço, o último Américo, simbolicamente, é o portador do início da restauração ou purificação pelo viés do caos.

Ao voltarmos ao mito em comparação ao romance, percebemos um distanciamento gradual e diferente entre os textos, mesmo estando em um grau de degeneração indicial próxima. O mito é pautado pela relação entre deidade e os humanos. No romance, tudo é realizado pelos humanos mediante suas próprias ações. Deus destrói as cidades bíblicas. No romance, nada de extraordinário ou sobrenatural é observado na consumação do incêndio. Somente um mero aluno; o desejo de extinguir o colégio; a ruptura de canos de gás; o material que serve como combustível. Esses elementos do mundo empírico funcionam como os subsídios para o aniquilamento completo do Ateneu.

Como explicado anteriormente, observamos um índice (Pierce)/símbolo (Frye) que se conecta com o rizoma ou mito não deslocado, mas não se repetem de forma integral. Esse é um processo perceptível na retomada simbólica de uma referência em uma obra de arte. Frye (2014) inicia o terceiro ensaio sobre a teoria arquetípica com base na arte pictórica. O autor aborda figuras que são recriadas de forma idêntica pelos artistas e outras que sofrem mutações estilísticas. O arquétipo pode ser retomado por esses dois princípios, porém o gradual distanciamento ao texto arcaico favorece esteticamente a concepção do segundo enredo. Nesse caso analítico específico, o processo de degeneração está muito próximo da genuinidade; mas, analisando-se comparativamente os pormenores, um resquício aproxima os enredos, mas múltiplas dissonâncias apregoam o processo de autonomia da narrativa atualizada.

Na emersão final do arquétipo, observamos os aspectos intrínsecos da evasão e do incêndio que destrói as cidades bíblicas e o colégio. Outro fator que aproxima e distancia mito e romance é o destino da esposa de Ló:

Então o Senhor fez chover enxofre e fogo, do Senhor desde os céus, sobre Sodoma e Gomorra; e destruiu aquelas cidades e toda aquela campina, e todos os moradores daquelas cidades, e o que nascia da terra. E a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal. (Gn, 19: 24-26).

Ao sair de Sodoma e Gomorra, Ló, a esposa e suas duas filhas são amparados e protegidos. Porém, no trajeto, a esposa de Ló olha para trás e é transformada em estátua de sal. Esse é um dos eventos mais lacunosos da Bíblia, entretanto, mesmo com a concisão do relato, o leitor conhecer o real motivo da punição recebida pela esposa de Ló: desobediência ao mandamento de Deus. No momento da evacuação das cidades, os anjos, no versículo 17, ordenam que os refugiados “não olhem para trás, e não parem em toda essa campina”. Como

explica Auerbach, essa é uma das facetas das narrativas bíblicas: não explicar claramente o desenvolver dos acontecimentos. O fato da estátua de sal tem intrigado os debatedores da Bíblia. Alguns afirmam que esse evento é figurativo. Uma das explicações plausíveis para o entendimento figurado é a tradução do termo “olhou para trás”. Na obra *Old Testament Student Manual* (1980), a frase sugere uma expressão idiomática que significa “voltar atrás”, ou “retornar a Sodoma”. A volta da esposa de Ló encontra uma justificativa textual. Primeiro, os anjos tiveram que retirá-los pelas mãos. Isso indica resistência ou desejo de permanência dos habitantes justos nas cidades. O segundo fator concerne à riqueza de Ló. No episódio da despedida entre Ló e Abraão, o fragmento bíblico demonstra a prosperidade de ambos. Não há maiores referências sobre a riqueza de Ló após entrar em Sodoma; contudo, subentendemos que o sobrinho de Abraão continua sendo um personagem abastado.

O mito não deslocado ou relato bíblico demonstra que, a esposa de Ló é convertida em estatua de sal, o marido e as filhas conseguem escapar do desastre que consome a Pentápolis. A atualização do mito evidenciará uma nova organização textual díspar na tessitura do romance.

No enredo de *O Ateneu*, o narrador, em sua maturidade crítica, é conhecedor da malfadada história sobre internato. Isso sugere o controle total da narrativa. Esse domínio sobre a diegese é evidenciado pela disseminação da ideia da estatua desde o início da trama. Na fase inicial da narrativa, o leitor se depara com uma informação desconexa sobre o monumento. O narrador, no intercâmbio entre ingenuidade pueril e maturidade crítica, expõe a descrição do diretor: “Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua”. (POMPÉIA, 1981, p. 34). No epílogo do romance, após o entendimento do próprio diretor sobre sua contribuição para educação brasileira, o leitor é informado sobre a fixação de Aristarco em receber uma homenagem pública. Os anos de atuação na formação dos alunos evocam um prêmio inoxidável, um memorial inolvidável: um busto.

Ao final do segundo ano letivo, precisamente nos festejos do final do semestre, os alunos conversam sobre a confecção de um busto e noticiam ao diretor. O narrador descreve a situação:

“Alguns discípulos tinham prevenido ao diretor, guardavam-lhe uma surpresa: a oferta de um busto de bronze! Aristarco predispunha-se para a surpresa com todas as veras

da alma. Um busto! era a remuneração que chegava dos impagáveis esforços, a sonhada estátua” (POMPÉIA, 1981, p. 240).

A memória e o reconhecimento elogioso não são suficientes para o nobre mestre; algo material é necessário para que mortalidade do diretor seja revestida de imortalidade, ou seja, a estátua de Aristarco.

A confecção da estatua não é proveniente de um evento divino. No romance, ao contrário da narrativa bíblica, o leitor conhece todo o procedimento da formatação da estatua de Aristarco.

Os iniciadores da subscrição do busto haviam concluído a tarefa. Eram dois: o Clímaco, aluno gratuito, e o professor de desenho. Clímaco, moço de espírito prático, não levou muito a ruminar uma feliz idéia. E se oferecêssemos um busto ao nosso diretor? Lembrou-se a princípio de congregar os gratuitos; mas repetiu imediatamente a lembrança por inexequível. A gratidão podia-se subscrever por todos; saía mais barato. Entrou em campo. Os primeiros assaltados pelo convite ficaram frios. Diabo! não estavam dispostos assim, a ser gratos de uma hora para outra. Consultasse os colegas, que, se a idéia pegasse, não teriam dúvida. Alguns mais acanhados assinaram logo; alguns, ainda, dos pequenos assinaram sem saber claramente o que significava a coisa. Em poucos minutos a existência da subscrição estava no domínio público. Começou a pressão irresistível de fato. Que miséria! Hesitar por dez mil-réis! Quem teria coragem de furtar-se ao testemunho público de agradecimento que a oferta do busto significava? Era uma desfeita ao diretor! Os primeiros signatários encarniçavam-se com despeito em coagir os outros, como se não quisessem ser os únicos sangrados. Já não era preciso esforço do iniciador. A idéia ganhava terreno por si; em dois dias inteirava-se a subscrição. Muitos pagavam à vista; os que não tinham dinheiro iam tirar ao escritório, e o guarda-livros em segredo debitava o valor, despesas diversas, na conta do trimestre. (POMPÉIA, 1981, p. 242-243).

O fragmento explicita que um aluno e o professor de desenho são os personagens escolhidos para materializar o busto. O modo como o dinheiro é angariado é substancial para a confecção da estátua. Clímaco quer envolver todos os alunos, mas os estudantes gratuitos são retirados rapidamente da lista, pois seria impossível extrair qualquer quantia desses menos afortunados. O narrador afirma que Clímaco encontrou dificuldade ao levantar o dinheiro. Os primeiros alunos contribuintes forçavam aqueles que não haviam entrado no rateio. A dificuldade de angariar fundos para realizar a homenagem indica a impopularidade de Aristarco. Mesmo com certa oposição, o busto é concebido no tempo determinado para os festejos. O narrador assegura o leitor desse procedimento: “Quando principiaram os

preparativos da solenidade, já o busto, obra de zeloso artista, estava fundido. (POMPÉIA, 1981, p. 243). Nessa exposição, o leitor tem acesso à criação física do monumento.

O momento da entrega do busto é expressivo para a comparação entre os enredos. Venâncio, um dos mais eloquentes professores, apresentará o objeto de desejo do diretor. Aristarco sente certo desconforto, mas está pronto para o evento solene mais esperado de sua vida docente. O narrador descreve o momento:

Aristarco depois do primeiro receio esquecia-se na delícia de uma metamorfose. Venâncio era os eu escultor.

A estátua não era mais uma aspiração: batiam-na ali. Ele sentia metalizar-se a carne à medida que o Venâncio falava. Compreendia inversamente o prazer de transmutação da matéria bruta que a alma artística penetra e anima: congelava-lhe os membros uma frialdade de ferro; à epiderme, nas mãos, na face, via, adivinhava reflexos desconhecidos de polimento. Consolidavam-se as dobras das roupas em modelagem resistente e fixa. Sentia-se estranhamente maciço por dentro, como se houvera bebido gesso. Parava-lhe o sangue nas artérias comprimidas. Perdia a sensação da roupa; empedernia-se, mineralizava-se todo. Não era um ser humano: era um corpo inorgânico, rochedo inerte, bloco metálico, escória de fundição, forma de bronze, vivendo a vida exterior das esculturas, sem consciência, sem individualidade, morto sobre a cadeira, oh, glória! mas feito estátua.

“Coroemo-lo!” bradou de súbito Venâncio (POMPÉIA, 1981, p. 251).

Os dois últimos fragmentos do romance detêm uma causalidade estética fundamental a esse momento analítico, pois expressam dois momentos de confecção da estátua. Clímaco e o professor de desenho são os responsáveis pela criação do objeto físico. Eles compram o material, fundem, moldam o busto à imagem e semelhança do mestre. Venâncio, na perspectiva de Aristarco, funcionará com um deus criador por meio da palavra. O signo do diretor será materializado. O narrador utiliza o termo “metamorfose” com referência à mudança física que o diretor sofrerá: Aristarco deixa o âmbito mortal e alcança o nível de imortalidade estática na figura de bronze. O narrador observa que o discurso do professor Venâncio surte um efeito instantâneo no diretor. Paulatinamente, o Aristarco humano é fundido/absorvido pelo objeto criado a sua imagem e semelhança. Vejamos os passos descritos pelo narrador: “congelava-lhe os membros uma frialdade de ferro; à epiderme, nas mãos, na face, via, adivinhava reflexos desconhecidos de polimento. Consolidavam-se as dobras das roupas em modelagem resistente e fixa. Sentia-se estranhamente maciço por

dentro, como se houvera bebido gesso. ” O confronto entre imagem discurso e busto terá um terceiro elemento que rivalizará com a estátua: o Aristarco ainda vivente.

O discurso direto de Venâncio, ao terminar a apresentação do busto, é ressaltante, pois instaura a cisão e duplicidade do elemento uno, ou seja, dois “aristracos”. O discursante, ao final de sua fala, não se reporta ao diretor, mas ao busto. O ato de coroar o busto é percebido pelo diretor como o final de sua obra. Aristarco tem o desejo de prosseguir, ele está voltado para o futuro. O próprio narrador observa esse comportamento de diretor: o temor pela estagnação ou a fixação no passado. O narrador demonstra que “o educador é como a música do futuro, que se conhece em um dia para se compreender no outro: a posteridade é que havia de julgar. Quanto ao seu passado, nem falemos! não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como a mulher de Ló”. (POMPÉIA, 1981, p. 246).

Estabelecendo um distanciamento preliminar entre mito e romance, a esposa de Ló “olha para trás” por vontade própria. Aristarco é forçado psicologicamente a “olhar para trás” mediante o aparecimento do busto. A concepção da estátua encerra qualquer pretensão de futuro; tudo sobre a figura petrificada e estática remete somente para o passado. Qualquer informação ou feito grandioso do personagem estão encerrados em ações pretéritas. Aristarco consagrado/simbolicamente morto enquanto ainda vive, pois compreende que o busto encerra sua trajetória na educação nacional.

Nesse momento da narrativa, temos acesso a um dos escassos momentos de conhecimento da interioridade dos personagens. Pelo filtro da visão crítica do narrador, Aristarco reflete amargamente sobre o significado de um busto.

Mas o dia acabou insípido para o diretor. Ruminava confusamente a tristeza daquela rivalidade nova — o bronze invencível. Por que não usam os grandes homens, em vez de poltronas, pedestais? Que vale a estátua, se não somos nós? A adoção do pedestal nas mobílias teria ao menos a vantagem de facilitar a provação da glória, de vez em quando, da glória efetiva, glória atual, glória prática. Tinha-se ali a um canto a coluna. Era vir a necessidade, nada mais fácil: galgava-se a elevação, ensaiava-se a postura, esperava-se imóvel que cedesse o espasmo. Mas... não! força era aceitar a verdade amarga. O monumento prescinde do herói, não o conhece, demite-o por substituição, sopeia-o, anula-o. Com os diabos! Por que há de ser isto afinal a imortalidade: um pedaço de mármore sobre um defunto?! (POMPÉIA, 1981, p. 252).

Esse trecho aborda o final das festividades, o diretor demonstra certo desapontamento com sua réplica estática. A aspiração de reconhecimento em vida enviesado por um objeto

físico sucumbe ao significado convencional dado pela sociedade para tal peça, ou seja, homenagear os feitos de um morto. Aristarco arremata seu comentário abordando os seguintes tópicos: “o monumento prescinde do herói, não o conhece, demite-o por substituição, sopeia-o, anula-o”. A contradição enfrentada pelo diretor é psicologicamente excruciante. Até o momento da apresentação do busto, a figura do diretor é tratada com desvelo e reverência. Dentro do Ateneu, o diretor é metaforizado com a alcunha de “todo-poderoso”. Em oposição à pompa e deferência surge o busto. A estátua é percebida como um elemento autônomo e dispensa/demite a presença física do herói. Essa é a principal preocupação do diretor: obliteração ainda em vida de sua obra.

O pensamento do diretor colige para o seguinte paradoxo: “Por que há de ser isto afinal a imortalidade: um pedaço de mármore sobre um defunto?!”. A derradeira frase do fragmento acima amplifica o momento delicado vivido por Aristarco. O personagem entende que os festejos de entrega do busto permitem uma aproximação simbólica com exéquias, assim a imortalidade “em vida” é um evento análogo à morte, e ironicamente Aristarco recebe as congratulações ainda em vida. Isso dá ao diretor um “insípido” sabor. O termo “insípido” é pontual e redimensiona a visão do leitor de volta ao mito. A estátua de Aristarco, diferente da Bíblia, restringe todo o sabor pretendido pelo diretor.

Voltemos ao mito com o intuito de identificar as dessemelhanças entre os enredos em análise. Anteriormente, vimos que a conversão da esposa de Ló é proporcionada pela desobediência às leis divinas: um ato deliberado de “olhar para trás”. No caso de Aristarco, os alunos e os professores são os responsáveis pelo busto e as palavras de Venâncio petrificam o diretor. Esse rebaixamento em relação ao mito, ausência de intervenção divina, é próprio da epopeia burguesa e da tendência realística da obra.

Algumas diferenças facilmente observadas pelo leitor consistem na comparação entre os personagens que se tornam monumento. No mito, Ló, a esposa e as filhas partem das cidades condenadas; a esposa recebe a penalidade, porém Ló e as filhas escapam da destruição. No romance, essa ordem é rompida e uma nova estruturação dos personagens é recriada. Em *O Ateneu*, a residência do diretor fica ao lado da escola. Não há necessidade para fuga. Aristarco permanece na instituição. Não temos qualquer informação sobre o paradeiro da filha, inferimos que tenha ficado nas imediações do colégio ou na própria residência. A esposa de Ló sai e volta para o espaço pecaminoso. Aristarco, como estátua, já está petrificado no interior do internato e o “modelo vivo”, ao ver toda sua obra em chamas,

assume a postura estática pela segunda vez. O diretor não foge, permanece observando a destruição gradativa de seu mundo educacional.

Durante o pandemônio que assola o colégio, um evento insólito ocorre na estrutura familiar do diretor. O narrador nos informa: “desaparecera igualmente durante o incêndio a senhora do diretor” (POMPÉIA, 1981, p. 271). Voltando à bibliografia crítica, Alfredo Bosi (1988, p. 51) descreve que o abandono da esposa indica uma dupla derrota de Aristarco. No âmbito dos negócios, sua obra *magna* está em vias de extinção. Na estrutura familiar “Aristarco é ferido na sua honra conjugal, pois foge-lhe a mulher (...)”. O desastre que principia de forma unilateral finda como evento total, e abrange as duas faces principais do homem público: trabalho e família.

Sobre o desaparecimento de Dona Ema, podemos ainda evidenciar algumas particularidades referentes ao nome da personagem. Nosso intuito visa entender a sua funcionalidade na estrutura do romance de Pompéia e a aproximação/afastamento com o mito bíblico. A disseminação desse motivo livre é fundamental para entendermos a fuga de Ema no final do romance.

Os nomes dos personagens disponibilizados em uma obra ficcional sempre cumprem funções estéticas fundamentais quando compreendidas pelos leitores. No caso de Ema, esse motivo livre, em especial, pode ser cindido e apreendido de duas maneiras diferentes. Desde o início do romance, Aristarco se reveste e autodenomina como segundo pai dos internos. A esposa do diretor cumpre um papel secundário na trama, o leitor pouco observa seus passos no decorrer da diegese. Mas, seu nome é fundamental ao estabelecermos uma simetria com Aristarco (pai), pois Ema é anagrama de “mãe”. Implicitamente, temos a comunhão entre pai e mãe dentro do internato. Cada qual cumpre a função social que os títulos “pai e mãe” concentram no final do século XIX. Aristarco é extremamente rigoroso com seus “filhos”, Dona Ema cumpre o papel de mãe dócil e amorosa. Sérgio, ao chegar no Ateneu, percebe o modo doce e afável de Dona Ema.

Houve as apresentações de cerimônia, e a senhora com um nadinha de excessivo desembaraço sentou-se no divã perto de mim.

— Quantos anos tem? Perguntou-me.

— Onze anos...

— Parece ter seis, com estes lindos cabelos.

Eu não era realmente desenvolvido. A senhora colhia-me o cabelo nos dedos:

— Corte e ofereça à mamãe, aconselhou com uma carícia; é a infância que ali fica, nos cabelos louros... Depois, os filhos nada mais têm para as mães. O poemeto de amor materno deliciou-me como uma divina música. Olhei furtivamente para a senhora. Ela conservava sobre mim as grandes pupilas negras, lúcidas, numa expressão de infinda bondade! (POMPÉIA, 1981, p. 47-48).

A outra face da personagem Ema concerne à heroína homônima da obra *Madame Bovary*. Alguns elementos aproximam as personagens. Charles Bovary e Aristarco não se dedicam minimamente às esposas. Emma Bovary, leitora de medíocres romances de amor, confia incondicionalmente nas narrativas e imagina a felicidade conjugal. Após o matrimônio com Charles, Emma percebe que as narrativas românticas não fazem jus à realidade empírica. A partir dessa constatação, a personagem abandona o lar e investe em aventuras românticas com Rodolphe e Léon. Em *O Ateneu*, o foco das ações se restringe à figura de Aristarco; pouco é conhecido sobre Dona Ema, mas em alguns trechos a esposa do diretor desperta em Sérgio atração sexual. Quando Sérgio adoece, Ema cumpre o papel de enfermeira particular do aluno. Os sentimentos de Sérgio se exacerbam.

D. Ema foi para mim o verdadeiro socorro. Sabia tanto zelar, animar, acariciar, que a própria agonia aos cuidados do seu trato fora uma ressurreição. (...) Junto da cama, D. Ema comovia-se, mirando a prostração pálida, ao reabrir os olhos de um desses períodos de sono dos enfermos, que tão bem fingem de morte. Tirava-me a mão, prendia nas dela tempo esquecido. (...) Eu me sentia pequeno deliciosamente naquele círculo de conchego como em um ninho. (...) Quando me julgava adormecido, arranjava-me ao ombro a colcha, alisando-a sobre o corpo; uma vez beijou-me na têmpora. E retirava-se, insensivelmente, evaporava-se. (...) Desde essa ocasião, fez-se-me desesperada necessidade a companhia da boa senhora. Não! eu não amara nunca assim a minha mãe. (POMPÉIA, 1981, p. 259).

O modo como D. Ema cuida de Sérgio demonstra o desvelo de uma mãe. Em contrapartida, o jovem aluno converte todo esse carinho em amor carnal. Os cuidados de Ema demonstrados pelo filtro da maturidade crítica do narrador permitem ao leitor um entendimento dúbio de sua ação: cuidado de mãe ou aliciamento ao jovem aluno. Essa é uma possibilidade vislumbrada pela ambivalência do narrador. Pela perspectiva da ingenuidade pueril, Ema é mãe. Na vertente madura e reminiscente do narrador, Ema é mulher. E, como mulher, Ema rompe o paradigma romântico de mulher e age diante da destruição do colégio, ou seja, foge e deixa seu marido petrificado nas ruínas da Sodoma e Gomorra carioca. Nessa perspectiva, a esposa de Ló e Ema agem. Porém, as iniciativas são passíveis de aproximação e

diferença. A esposa de Ló está em fuga da destruição, mas retroage ao *locus* pecaminoso. Ema foge do microcosmo da sociedade e adentra o macrocosmo ou “o mundo decaído”.

Ema também é uma personagem que sofre o processo de descrição apocalíptica e desconstrução demoníaca. A ambivalência entre ingenuidade pueril e maturidade crítica potencializa esse processo recorrente na estrutura narrativa de *O Ateneu*. A percepção angelical de “mãe” é convertida em “mulher fatal” pela duplicidade temporal do narrador. Outro aspecto fundamental averiguado no mito deslocado é a flexibilidade de intercâmbio entre os personagens como símbolo no decorrer da narrativa. A esposa de Ló estabelece conexão simbólica com Aristarco pelo viés do busto/estátua. Mas, a fuga de Ema possibilita o câmbio associativo e instaura o vínculo entre a esposa de Ló e Ema.

Analisando o trajeto espacial de Sérgio, nesse instante da narrativa, mais uma imagem é desconstruída. O leitor, por meio de evidências textuais, acredita que Sérgio seja homossexual. Entretanto, podemos constatar que essa efeminação do personagem é momentânea e não termina com a concretização do ato sexual. A exiguidade feminina no espaço e a necessidade de proteção empurram Sérgio para o “sexo da fraqueza”. Mas o contato com Dona Ema evoca o lado masculino de Sérgio. De acordo com Borges Filho (2008), na tipologia dos quatro momentos do herói em uma narrativa (exposição, complicação, clímax e desfecho), Sérgio está centrado no clímax e avizinjado do desfecho. O clímax de Sérgio é gradual. Conforme o personagem deixa a categorização de *novato*, o leitor percebe um Sérgio diferente. Na briga com Bento Alves, o ex-novato não teme mais os alunos e o diretor. Logo, não necessita de proteção dentro da instituição de ensino. A última etapa é o despertar do *eros* em relação a Ema. O narrador afirma que: “Desde essa ocasião, fez-se-me desesperada necessidade a companhia da boa senhora. Não! eu não amara nunca assim a minha mãe”. Em *O Ateneu*, a solidez da descrição de um evento é efêmera devido ao posicionamento do narrador.

Outro fator que difere mito e romance é a ordem em que as estátuas surgem nas respectivas narrativas. A sintaxe dos acontecimentos no mito bíblico é: evacuação/destruição/conversão da esposa de Ló em estátua. No romance, esses acontecimentos são autônomos e seguem uma ordem própria: Aristarco é convertido em monumento/evacuação (férias) /incêndio criminoso/petrificação corporal do homem Aristarco. Enquanto o mito não deslocado encerra uma ordem peculiar dos fatos, a retomada do enredo mítico propõe uma novidade no encadeamento das ações, mas conserva uma

conexão distinguível com a narrativa matriz. Tomachevski (1970) entende que a organização dos episódios é diferenciada, pois a distribuição diacrônica das ações entre mito e romance é autônoma. Entretanto, os enredos abordam circunstâncias análogas disponibilizadas temporalmente de forma anômala. Tributário do mito bíblico, o romance concentra traços de consonância e causalidade que não obliteram o aspecto mais significativo dessa análise: as minúcias que diferenciam os enredos e que somente são observadas pelo exame crítico das narrativas.

O elemento estátua unifica a esposa de Ló e Aristarco, entretanto os significados desses dois eventos são dessemelhantes. Na visão estrutural do mito, Eliade (2011) entende que essas narrativas cumprem algumas especificidades sociais. A Bíblia é um código moralista; desse modo, os conteúdos dessas histórias necessariamente convergem para o ensinamento exemplar. A conversão da esposa de Ló em monumento indica que o descumprimento dos mandamentos divinos enseja uma ação punitiva. No caso de Aristarco, a “punição” advém de um ato deliberado oriundo de um único aluno e surte um efeito contrário ao padrão exemplar do mito. Se o evento bíblico instaura um momento de reflexão ao leitor, a destruição do internato evoca o escárnio e descontinuação de um modelo de educação opressora que foca decisivamente na rentabilidade.

Confirmamos a ideia do escárnio por meio da atitude dos alunos ao saber do incêndio do Ateneu. O narrador expõe que: “A notícia do incêndio, apesar da hora, espalhara-se em grande parte da cidade. Nas ruas do arrabalde havia um movimento de festa. Grande número de alunos tinham concorrido a testemunhar (POMPÉIA, 1981, p. 269)”. Nesse fragmento a escolha pela construção “um movimento de festa” soa como ironia por parte da maturidade crítica do diretor. O termo “festa” poderia ser substituído por qualquer outro paradigma que evocasse uma vultuosa quantidade de alunos. A escolha do narrador imprime uma assimetria proposital entre a destruição do colégio e o movimento dos alunos tentando visualizar a destruição do “segundo lar”.

Sobre a temática arquetípica, no decorrer da análise, percebemos que a cobrança de Boyer (1998) é pertinente. O crítico exige uma análise crítica que volte ao arquétipo e exponha as diferenças entre o texto matriz e a narrativa atualizada. É viável e confortável encontrar as semelhanças entre símbolos, todavia, o tempo, o espaço e a subjetividade criativa do autor distanciam a organização estrutural entre o rizoma e o enredo reelaborado. As

construções frasais também imprimem um quesito diferencial entre as estruturas narrativas. Veremos isso no último fragmento analisado entre o mito bíblico e o romance de Pompéia.

O incêndio destrói completamente Sodoma e Gomorra, assim como o microcosmo da sociedade carioca. No relato bíblico, o único espectador ocular é Abraão.

E olhou para Sodoma e Gomorra e para toda a terra da campina; e viu, que a fumaça da terra subia, como a de uma fornalha. E aconteceu que, destruindo Deus as cidades da campina, lembrou-se Deus de Abraão, e tirou a Ló do meio da destruição, derrubando aquelas cidades em que Ló habitara. (Gn, 19: 28-29).

A destruição descrita no códice bíblico é generalizada. Abraão visualiza o evento e descreve o incidente como uma fornalha, pois as cidades são completamente arruinadas. A antiga campina bem regada e viçosa é resumida as cinzas. Em *O Ateneu*, também é viável observar uma testemunha ocular especial: o jovem Sérgio. Devido ao período de convalescência, o aluno não está nas dependências do colégio, mas na enfermaria localizada próximo à casa de Aristarco, sob os cuidados de Dona Ema. O aluno ouve o grito de fogo e, assim como Abraão, testemunha o calamitoso fim do internato. Essa especificidade aproximativa entre mito e romance é suscetível de análise. *O Ateneu*, na visão idealizada da ingenuidade pueril de Sérgio, precisamente no início da narrativa, se desintegra ante ao poder ígneo das labaredas.

A frente do Ateneu apresentava o aspecto mais terrível. De vários pontos do telhado, semelhante colunas torcidas, espiralavam grossas erupções de fumo: às janelas superiores o fumo irrompia também por braços imensos, que pareciam sustentar a mole incalculável de vapores no alto. Com a falta de vento, as nuvens, acumuladas e comprimidas, pareciam consolidar-se em vaporosos rochedos inquietos. As janelas do primeiro andar as chamas apareciam, tisonando os umbrais, enegrecendo as vergas. Tratadas a fogo, as vidraças estalavam. Distinguia-se na tempestade de rumores o barulho cristalino dos vidros na pedra das sacadas, como brindes perdidos da saturnal da devastação. (POMPEIA, 1981, p. 268).

Constatamos mais uma semelhança entre os enredos. Porém, mesmo com essa tênue equiparação, a disparidade é pontual. Abraão é um profeta alertado por Deus sobre o infortúnio que sobreviria a Sodoma e Gomorra. Ele espera o momento da destruição da Pentápolis. Sérgio é um jovem rapaz que está encerrado no internato carioca, ou seja, está dentro do espaço funesto, e a destruição do colégio é algo que lhe causa surpresa. O ponto de convergência entre os dois personagens é a possibilidade de visualizar o fenômeno

destruidor. Analisando de forma ampla, as diferenças são sutis e extremamente perceptíveis quando contrastadas ao mito.

A frase inicial desse fragmento descaracteriza friamente a beleza primeira do internato observada por Sérgio em sua visitação à instituição. A partir de um entendimento amplo, a estrutura de *O Ateneu* corresponde ao quiasma. O romance apresenta dois momentos distintos em sua estrutura textual: elevação e rebaixamento dos personagens, do espaço e ações dos personagens. Esse movimento é possível devido à dupla função do narrador que mescla a ingenuidade pueril (visão do passado) e maturidade crítica (expressão do presente) ao explicar os eventos dentro do colégio. A estrutura quiasmática interpola, nesse romance, fragmentos das duas fases da narrativa. Essa técnica é surpreendente e não observada pela crítica textual até o momento.

Sobre o funcionamento do narrador na obra em análise, Marques Júnior e Araújo comparam os narradores em *Dom Casmurro* e *O Ateneu*. O leitor observará que as duas obras abordam um narrador em dois tempos: o tempo da experiência (passado) e o tempo da reflexão (presente). Essa convergência encerra uma série de divergências entre os narradores. Sérgio (adulto) só descreve um breve trecho da infância e princípio da adolescência (dois anos de internação); Bentinho descortina sua experiência *biográfica* completa. O objetivo do personagem é “atar as duas pontas da vida”. Raul Pompéia institui um menino Sérgio inocente e puro (tempo da experiência), que só a terrível estadia no colégio corrompe ou fere profundamente (rememoração crítica); Machado de Assis cunha um menino Bentinho capcioso desde o início da trama. O adulto Sérgio não se desvencilha da consternação da experiência pretérita no internato, com recalques, sequelas e marcas negativas que ele não sobrepuja; já o adulto Bentinho utiliza inúmeros recursos de humor como forma de mostrar maturidade diante da amargura. (MARQUES JÚNIOR; ARAÚJO, 1998). Essas características intrínsecas referentes ao narrador de *Dom Casmurro* são significativas devido à possibilidade que o leitor tem de contestar o parecer de Bentinho sobre diversos assuntos na tessitura do romance.

A crítica exaltou o procedimento machadiano e não observou o método de Pompéia. A estrutura quiasmática em *O Ateneu* confunde o leitor, pois o narrador tece (tempo da experiência) e destece (revisitação do passado pela ótica crítica) recursivamente seu ponto de vista sobre um tema, um comportamento, um personagem dentro da instituição de ensino carioca. Este procedimento quiasmático ocorre de duas formas:

1) o jovem Sérgio tece um comentário positivo sobre o colégio, o narrador experiente desconstrói o conceito anteriormente expresso;

2) a estruturação do romance em um todo.

O quadro abaixo pretende demonstrar o procedimento quiasmático do narrador durante todo o romance.

Ação do narrador	Tendência narrativa
Descrição positiva da escola	Ingenuidade pueril (3)
Definição garbosa do diretor	Ingenuidade pueril (2)
Rudeza das leis internas do internato	Ingenuidade pueril (1)
Flexibilidade das leis internas do colégio	Maturidade crítica (1)
Desconstrução da grandiosidade de Aristarco	Maturidade crítica (2)
Destruição da escola	Maturidade crítica (3)

Inicialmente, temos a descrição do colégio e a sua grandeza estrutural, o diretor e sua postura austera, e um código de leis rígidas e punições. De forma repentina, o código de leis rígidas e punições sofre um relaxamento proposital, o diretor é rebaixado à figura de um busto estático e o colégio é destruído. Todas as menções sobre a grandiosidade estrutural do internato são desconstruídas poeticamente no fragmento exposto acima. O índice de poeticidade utilizado pelo narrador corresponde com a grandiosidade física das estruturas do colégio. O narrador desautomatiza a linguagem do cotidiano e o simples quebrar dos vidros do colégio aventam um caráter de relevância. Desse modo, temos: “na tempestade de rumores o barulho cristalino dos vidros na pedra das sacadas, como brindes perdidos da saturnal da devastação”.

O movimento quiasmático relaciona o mito não deslocado e o romance de Pompéia. Na narrativa bíblica, o leitor idealiza a Pentápolis como um lugar de rara beleza, pois as cidades são comparáveis ao “Jardim do Senhor”. Está é uma possível referência ao jardim do Éden, um local paradisíaco. Contudo, essas cidades bíblicas são derrubadas e findam em cinzas. A organização narrativa de *O Ateneu* não explicita essa simetria com o mito bíblico

ligeiramente. A relação entre os enredos parte da diferença extrema, assume o padrão moderado e, por fim, ocorre o momento aproximativo. A esperada volta à genuinidade indicial é ilusória: ao retomar um símbolo, uma narrativa, ou enredo, a transposição linear desses fragmentos é problemática. O analista necessita de uma mediação teórica que possibilite examinar esses símbolos dentro da lógica em que foram produzidos e reutilizados em um construto artístico.

Na equiparação entre Sérgio e Abraão abordada anteriormente, podemos analisar mais um fator estético que aproxima e distancia mito e romance: o câmbio na relação arquetípica entre os personagens. No início do exame crítico do romance de Pompéia, traçamos uma aproximação degenerada ao extremo entre Ló e Sérgio. Na parte concernente à entrada de Sérgio no Ateneu, o mito não deslocado fornece um símbolo possível de equiparação: a despedida de Ló e a entrada em Sodoma e Gomorra. Ao final da narrativa, uma nova aproximação simbólica entre personagens pode ser realizada, porém Sérgio será comparado ao profeta Abraão e a cena diz respeito à visão da destruição das cidades bíblicas visualizada pelo patriarca. No epílogo do romance, Sérgio surge e descreve o incêndio da instituição de ensino.

Aristarco também assume essa flexibilidade ante os personagens míticos. No trecho da análise em que abordamos o deus triunfante dentro do colégio, inferimos que o diretor assume a função de sacerdote do *deus capital*. Percebemos uma certa afinidade simbólica entre Aristarco/*deus capital* e Abraão/Deus. Embasados na perspectiva teórica de Frye e respeitando as especificidades dos enredos em análise, estruturamos essa análise comparativa anteriormente. Uma das maiores aspirações de Aristarco é uma estátua. Na evolução da narrativa, o narrador reminescente dissemina a ideia do busto. O busto do diretor é concebido de duas formas: material e verbal. O narrador relaciona Aristarco e a esposa de Ló. Mais uma variação referencial ao retomar o mito. Assim como no parágrafo anterior, no momento analítico, respeitamos as idiossincrasias dos enredos. Desse processo artístico, inferimos que o mito é autônomo, porém, ao atualizar o enredo, o artista é livre em seu processo criativo. Podemos encontrar retomadas simbólicas de diversos níveis nas artes, mas somente o exame analítico vertical e balizado em uma categoria analítica específica possibilita essa visão ampla de certas peculiaridades do *corpus*.

Na fase final de ambos os enredos, a ideia de destruição é uma inferência passível do exame crítico, pois seria superficial constatar a devastação total dos locais em análise e

relacionar os episódios. Sem maior aprofundamento crítico e muito restrita, a visão andradiana de vingança pessoal de Raul Pompéia, Brito Broca (1981, p. 223) pretende relacionar o final de *O Ateneu* ao mito bíblico devido ao incêndio. O autor afirma que: “o desejo íntimo do pequeno Raul Pompéia, no Colégio Abílio: que aquele ambiente insuportável se extinguísse, como Sodoma, consumido pelas chamas”. Esse posicionamento de Brito Broca é frágil e já tratamos em circunstâncias oportunas, mas o elemento relevante desse fragmento é a possível relação entre os enredos em análise. Dois mundos são extintos conjuntamente, porém, cada qual está centrado em características específicas.

Na Bíblia, a circunstância que permite o entendimento de que o mundo está extinto é duplo. Essa ilação proveniente da destruição narrada por Abraão e pela atitude tomada pelas filhas de Ló. Abraão observa o ato punitivo perpetrado por Deus e os leitores entendem/vislumbram o processo de aniquilamento da Pentápolis. Entretanto, o desfecho da saga de Ló evidencia o drama dos remanescentes da destruição. O Velho Testamento relata um dos episódios mais debatidos do códice bíblico.

E subiu Ló de Zoar, e habitou no monte, e as suas duas filhas com ele; porque temia habitar em Zoar; e habitou numa caverna, ele e as suas duas filhas. Então a primogênita desse à menor: nosso pai já é velho, e não há homem na terra que entre a nós, segundo o costume de toda a terra; vem, demos de beber vinho a nosso pai, e deitemo-nos com ele, para que em vida conservemos a descendência de nosso pai. (Gn, 19: 30-32).

Observando a localização geográfica das cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra, elas estão alocadas na parte sul do Mar Morto. As cidades grandes (Jerusalém, Belém, Jericó) estão relativamente distantes. As filhas de Ló percebem que a destruição é generalizada; tudo está consumido em volta desses três únicos habitantes. Na lógica dos personagens, a atitude das filhas de Ló visa perpetuar a espécie; pois o entendimento nítido é que “não há homem na terra que entre a nós, segundo o costume de toda a terra”. Pela duplicidade da destruição descrita no mito bíblico, *o mundo está extinto*.

Para um maior entendimento das particularidades do romance referente ao “fim do mundo”, Frye (2014), em sua teoria dos modos, indica uma volta ao mito. No parágrafo anterior, conjecturamos o duplo entendimento que o leitor tem sobre o final inglorioso das cidades bíblicas. Ao relacionar o mito ao romance, respeitando a mediação proveniente da teoria dos arquétipos literários de Frye e Boyer, observamos que o “fim do mundo” no romance está centrado em uma tríplice organização. Os três procedimentos são: a destruição

na perspectiva da maturidade crítica do narrador; na visão de Aristarco; e, por fim, pelo viés imagético.

Na perspectiva do narrador, exploramos o método descritivo de Abraão e Sérgio sobre o artifício utilizado por Deus e por Américo ao destruir as cidades bíblicas e respectivamente o colégio. A crítica sobre *O Ateneu* é avidamente tributária da análise biográfica de Mário de Andrade. Mediante essa tipologia crítica, o narrador está cometendo uma vingança particular. Entretanto, a dupla função do narrador exalta o internato (ingenuidade pueril) e descreve com os pormenores da destruição do colégio (maturidade crítica). O procedimento utilizado pelo narrador ao descrever o incêndio é misto, pois o narrador mescla poesia, ironia e factualidade.

A verve poética e factual do narrador já foi observada anteriormente. Vejamos a construção da ironia. No momento do incêndio, a construção dos enunciados sobre a tentativa dos bombeiros em apagar o fogo é extremamente irônica.

O trabalho das bombas, nesse tempo das circunscrições lendárias, era uma vergonha. Os incêndios acabavam de cansaço. A simples presença do Coronel irritava as chamas, como uma impertinência de petróleo. Notava-se que o incêndio cedia mais facilmente sem o empenho dos profissionais do esguicho. (POMPÉIA, 1981, p. 268).

Os bombeiros são considerados adornos descartáveis na ótica da maturidade crítica. Os equipamentos são rudimentares e inoperantes, pois “os incêndios acabavam de cansaço”. Qualquer esforço desprendido pelos bombeiros é improfícuo e a ironia alcança o auge da estruturação quando o narrador descreve o desempenho do Coronel ao tentar extinguir o fogo. O narrador aponta que: “A simples presença do Coronel irritava as chamas, como uma impertinência de petróleo”. A impossibilidade em conter as chamas encontra afinidade com o mito. Os incêndios objetivam consumir completamente as cidades e o colégio. A poesia, a ironia e a factualidade estão entrelaçadas a favor de uma tríplice visualização do “fim do mundo” de Aristarco. Esses meios utilizados pelo narrador imprimem do romance um grau estético elevado e pouco perceptível na visão do leitor.

Pelo filtro da visão do narrador, temos acesso ao modo como Aristarco reage ante o fim de seu empreendimento.

Aristarco, que se desesperava a princípio, refletiu que o desespero não convinha à dignidade. Recebia com toda a calma as pessoas importantes que o procuravam, autoridades, amigos, esforçados em minorar-lhe a mágoa com o lenitivo profícuo dos

oferecimentos. Afrontava a desgraça soberanamente, contemplando o aniquilamento de sua fortuna com a tranqüilidade das grandes vítimas. (POMPÉIA, 1981, p. 269).

O diretor tem um arroubo de desespero, mas se resguarda. O leitor percebe a impotência de todos (bombeiros, direção da escola, alunos) em agir contra o incêndio que consome o colégio. Simbolicamente, todos estão petrificados diante das chamas; nada impede que o internato seja destruído ao bel-prazer das labaredas. O Ateneu é o patrimônio estigmatizado como o berço do saber da educação nacional, local em que a “fina flor da sociedade” está alocada. Por outro lado, o colégio é a fonte de proventos do diretor, seu mundo dentro do mundo ou, como disse Dr. Cláudio “o microcosmo da sociedade”. O incêndio que consome a escola caracteriza o “fim do mundo” na visão do diretor. Mesmo com esse funesto final, Aristarco permanece altivo, pois “afrontava a desgraça soberanamente, contemplando o aniquilamento de sua fortuna com a tranqüilidade das grandes vítimas”.

A última instância da ideia de “fim do mundo” no romance é possibilitada pelo uso do recurso imagético. Algumas partes do romance são duplamente elaboradas; há o meio verbal fundido ao pictórico. Alguns momentos capitais do romance são iluminados por imagens. Porém, outras importantes passagens da narrativa de Pompéia permanecem na obscuridade. A cena final relaciona verbal e pictórico e descreve o comportamento de Aristarco ante a destruição do colégio.



Imagem 4. Ilustração sobre o incêndio em *O Ateneu*. Aristarco e os artefatos queimados pelo fogo.

Por meio do código verbal, temos uma imagem mental do comportamento do diretor, mas, ao decidir ilustrar esse momento da narrativa, somos surpreendidos pelo real estado de espírito de Aristarco debruçado sobre seu mundo funesto. Neste caso, a imagem disponibilizada pelo autor não pode ser desvincilhada do código verbal. Lembremos das palavras de José Paulo Paes: “as ilustrações se integram no corpo do texto; não são mais mera redundância ou ornamento, mas acrescentamento de significado, especialmente no nível das conotações. (PAES, 1988, p. 55). A gravura apresenta os restolhos do “microcosmo da sociedade” carioca calcinados e amplifica o processo descritivo de destruição do colégio. À primeira vista, o leitor pensa que está diante de uma cidade arrasada, ou seja, os conhecedores do mito bíblico encontram um paradigma pictórico compatível com a descrição descrita no mito. O modo estático como o diretor está posicionado faz menção à esposa de Ló, pois os dois personagens viram monumento no local da punição ígnea. Nesse instante, devido à disponibilização da imagem, o enredo arquetípico emerge na superfície da trama romanesca. Isto demonstra o ponto de intercessão próximo entre mito de romance e faculta o exame analítico entre os enredos.

No modo verbal, a descrição dessa ilustração segue o seguinte paradigma filtrado pela da maturidade crítica do narrador.

(...) Esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamusco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados... Ele, como um deus caipora, triste, sobre o desastre universal de sua obra. (POMPEIA, 1983, p. 271-272).

O narrador aponta as especificidades do mundo de Aristarco e a devastação completa de seus materiais de uso docente. Entretanto, um elemento é significativo e dialoga com outro momento realizado nessa análise. O narrador compara o diretor a “um deus caipora”. O colapso do internato reduz o espaço às cinzas. O termo “caipora” significa na língua tupi “habitante do mato”. Temos uma volta ao elemento primeiro da terra achada por Américo. Desse modo, o topônimo Américo não ocupa essa função acidentalmente, muito menos a menção ao verbete indígena.

Com base na ilustração, o antropônimo “Aristarco” é aproveitado e realça a ideia de “fim do mundo”. Como analisado anteriormente, o nome Aristarco não é uma escolha aleatória do autor, mas uma possível referência a Aristarco de Samos, um astrônomo grego (século III a.c). Este elemento exofórico é aproveitado no interior do romance, pois Aristarco

é o professor de astronomia do colégio. Ao observar a imagem, um dos poucos utensílios que permanece inteiro e aos pés do diretor é um globo terrestre. O globo tende a metaforizar o “fim do mundo” criado, organizado e regido pelo diretor. Atentamos que os elementos disponibilizados em uma obra de arte visam despertar a atenção do leitor para o quesito simbólico na estruturação de uma narrativa. A tríplice visualização do aniquilamento do colégio é um artifício estético dificilmente visto na literatura brasileira. Assim, a junção de todos esses meios constantes na narrativa pretende demonstrar a interioridade de Aristarco. Somos informados de que o diretor está profundamente “triste, sobre o desastre universal de sua obra”.

Outra ilação possibilitada pelo viés imagético é a situação de Aristarco no rescaldo do incêndio. Em grande parte da narrativa, o diretor é exaltado e temido pelos alunos da instituição. Nessa cena final, o diretor é rebaixado. Assim, vemos pela primeira vez no romance essa personagem de um ângulo invertido. O diretor é subjugado pelo infortúnio que recaiu sobre seu mundo. Esse fragmento nos coloca em um grau de superioridade em relação à desventura de Aristarco. No romance, temos o predomínio do modo imitativo baixo; entretanto, esse momento da narrativa permite o diálogo com o modo irônico devido às circunstâncias de rebaixamento em que o diretor está inserido. Esse movimento é possível mediante a flexibilidade do modelo teórico concebido por Frye.

O arquétipo emerge no final da análise e esse exame crítico é suscetível de um questionamento, cujo teor concerne à intenção do autor de relacionar o enredo bíblico com uma narrativa do século XIX. Pretendemos uma análise imanente do romance de Pompéia, ou seja, essa análise é subsidiada pelo texto e mediada por um modelo teórico que não descaracteriza o *corpus*. As referências ao mito não são disseminadas fortuitamente, muito menos os motivos livres (topônimos e antropônimos). Há uma finalidade do autor em seu processo criativo. Essa constatação é balizada pelo viés analítico que imprimimos ao romance. Isso desconstrói o desejo de Raul Pompéia: originalidade.

A desconfiança estendia-se igualmente às apreciações que lhe faziam sobre os escritos e os livros. Torturava-o a ideia de passar por plagiário; não admitia certas coincidências, sempre suspeitas. “Mau, mas meu” - era a sua divisa. Certa vez, leu uma página a Augusto de Lima. Alguém, ao lado, lembrou-se de já ter visto qualquer coisa semelhante. Pompéia ficou desesperado e foram inúteis as desculpas do interlocutor, dizendo tratar-se, apenas, de uma vaga aproximação. Rasgou imediatamente o que escrevera. (BROCA, 1981, p. 230).

Voltamos ao início do texto, precisamente à epígrafe inicial desse estudo. Um dos maiores temores de Raul Pompéia é ser visto como plagiário. O fragmento acima demonstra o modo intempestivo como o autor lida com possíveis aproximações textuais. A leitura de alguns símbolos espalhados no enredo do romance encerra uma aproximação tênue entre o mito bíblico e *O Ateneu*. Ao contrário de um ato deliberado de plágio, a relação entre os enredos (mítico e romanesco) mediada pela teoria arquetípica de Frye demonstra o grau de desenvolvimento estético da narrativa de Pompéia.

CONCLUSÃO

Essa análise reúne uma tríade que está no ostracismo acadêmico. *O Ateneu* é uma obra muito pouco estudada na universidade e pela crítica. Ela está estigmatizada com uma narrativa autobiográfica (Mário de Andrade) que assevera o ato vingativo de Raul Pompéia ante o colégio Abílio. Qualquer referência ao romance de Pompéia, temos uma volta automática ao biografismo. Por meio da categoria delimitada nesse estudo, percebemos outro fator estético na estrutura narrativa do romance. Ao elencar uma categoria analítica, o crítico prioriza uma vertente do texto e esmiúça todo o procedimento utilizado pelo autor no processo criativo da obra. A leitura do romance de Pompéia mediada pela teoria dos arquétipos possibilita estabelecer uma relação tênue entre o enredo bíblico e a trama do século XIX. Vimos como paulatinamente às menções ao mito de Sodoma e Gomorra são disseminados no romance até a emersão do mito.

Poderíamos cristalizar essa análise somente nas semelhanças entre os enredos. Esse é um movimento fácil e que não requer um esforço cognitivo do analista ou dos leitores. Uma análise de superfície encerraria a seguinte constatação: ambos os enredos terminam como a destruição pelo fogo e mediante um ato vingativo. Por esse prisma, o exame arquetípico permanece insípido e sem aprofundamento crítico.

A categoria analítica, arquétipos literários, é um meio pouco utilizado nas análises literárias. Na atualidade, há um predomínio pela temática arquetípica enviesada pela psicologia de Jung. Decidimos um aporte literário devido à escolha do *corpus*; uma obra ficcional que cobra uma leitura crítica por meio de uma teoria literária. O biografismo explora essa face psicológica do autor, mas pretendemos uma aproximação entre os enredos. A perspectiva literária de análise é fundamental para esse estudo crítico.

A base teórica selecionada está legada também ao esquecimento acadêmico. Alguns críticos entendem que os conceitos de Frye são fixos e preconizam uma análise estrutural de uma obra. Entretanto, esse estudo demonstra a mobilidade que o analista tem em utilizar os conceitos elaborados pelo teórico. A autonomia estrutural do *corpus* indica quais os conceitos serão trabalhados durante o processo analítico e como aplicá-los respeitando as especificidades do *corpus*.

Com base nessa tríade envolvida no processo analítico de *O Ateneu*, auferimos alguns resultados e problematizaremos outras constatações. Primeiramente, os conceitos teóricos

selecionados visando estudar o romance de Pompéia, assim como o uso de teorias auxiliares contribuíram para o entendimento proposto nesse estudo: a relação arquetípica entre o enredo do mito bíblico e o romance do XIX. Buscamos respeitar à autonomia estrutural de cada enredo envolvido na análise. Contudo, alguns princípios teóricos podem ser revistos e criticados.

Frye entende que as narrativas bíblicas são o manancial fundamental que alimenta a literatura ocidental. *O Ateneu*, por meio da leitura crítica realizada nesse estudo, é tributário do mito não deslocado. Por esse ângulo, a disseminação elíptica (Piglia) de fragmentos concernentes ao mito, desde o início da narrativa, correlaciona mito e romance. Gradativamente, os símbolos (Frye) selecionados para análise aproximam os enredos das narrativas. O exame criterioso demonstra os passos percorridos para que chegássemos ao mito sobre Sodoma e Gomorra e as particularidades do mito que dialogam com o romance. Cada qual apresenta semelhanças e diferenças, algo natural quando ocorre o processo de reelaboração de uma narrativa; pois, a subjetividade do autor e o aspecto temporal influenciam na estruturação de uma obra de arte.

Essa tese de Frye está alicerçada em Aristóteles, a ideia de um rizoma primordial de alimenta as narrativas posteriores. Os gregos estão alicerçados em dos veios principais: a oralidade e as epopéias. As tragédias são advindas dessas duas matrizes textuais. Essas obras são um dos veios da literatura ocidental. Frye acrescenta o códice bíblico como outro ramo que nutre à arte concebida no ocidente. Seu primeiro trabalho evidencia essa proposta. Em *Fearful Symetry*, Frye descobre os dois ramos rizomáticos da obra de William Blake: *Paradise Lost*, John Milton e a Bíblia. A partir dessa constatação, o autor percebe como as tramas bíblicas fornecem motivos para a literatura ocidental. Para entender todo esse processo de referências, o escopo da literatura estudada por Frye é “tudo” que foi produzido no ocidente.

O romance de Pompéia é tributário do manancial bíblico, porém difere ostensivamente do mito. Outros romances podem conter citações explícitas que necessariamente não cobre do leitor o conhecimento do substrato narrativo de uma obra. Mas, para uma maior visibilidade estética é relevante entender os múltiplos significados depositados na construção da narrativa. Reiteramos que essa proposta analítica é individual e atende as características próprias desse *corpus*.

A Bíblia pode ser um dos mananciais literários do ocidente, isto pode ser constatado nessa análise. Porém o modelo anagógico de literatura proposto por Frye é passível de crítica. Como abordado no capítulo teórico, o autor entende que essa é a maior dificuldade epistemológica do cristianismo; abordar a problemática da escatologia, principalmente a ideia de que o futuro já tem um final determinado. Frye absorve essa ideia de “final determinado” e aplica na arte literária. Um exíguo número de narrativas determina o futuro das tramas futuras, ou seja, cabe ao leitor identificar o mito não deslocado que dá vazão ao mito deslocado. Na perspectiva do autor, esse movimento sempre irá acontecer, pois a literatura é uma análise combinatória constante: metáforas, idéias, temas e motivos que circulam constantemente. Em *O Ateneu*, o mito não deslocado esteia o enredo do romance, mas ensejar que a literatura ocidental é potencialmente tributária da Bíblia é uma tese ainda ariscada. Mediante essa possibilidade/impossibilidade, Frye conclui seu estudo sem uma conclusão. *Anatomia da Crítica* demonstra possíveis relações arquetípicas e fornece material para futuras análises literárias. Cabe ao crítico utilizar esse material com o intuito de conhecer a estrutura de uma obra de arte.

Por fim, afirmamos que nossa proposta crítica visa aplicar os conceitos teóricos e discuti-los, assim como conhecer os desdobramentos estéticos do *corpus*. Essa pretensão crítica está consumada. Os conceitos foram selecionados, aplicados e possibilitaram conhecer mais uma faceta estética d'*O Ateneu*. Ao ler as contribuições críticas sobre o romance, pensamos que a obra está esgota; tudo que poderia ser estudado já havia sido cotejado. Porém, ao estabelecer uma categoria analítica e uma base teórica, uma nova particularidade do *corpus* pode ser demonstrada. No entanto, por se tratar de um material que não encerra um veredito definitivo sobre o que está analisado, entendemos que o movimento contestador, renovador e movente da ciência pode trazer novas contribuições sobre a mesma temática contemplada nessa pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 173-184.
- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “O Ateneu e o romance psicológico”. In ____ **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1978.
- ARAÚJO, Arturo Gouveia de. (Org). **Machado de Assis desce aos infernos**. João Pessoa: Ideia, 2009.
- _____. **Teoria da literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica/Aristóteles, Horácio, Longino**. 12. Ed. São Paulo: Cultrix: 2005.
- _____. **Política**. 3 ed. Brasília: UnB, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BÍBLIA SAGRADA. Revista e atualizada no Brasil. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova, 1997.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. “O Ateneu, opacidade e destruição”. In ____ **Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.
- BOYER, Regis. “Arquétipo”. In: BRUNEL, Pierre (org). **Dicionário de mitos literários**. Brasília: UnB, 1998, p. 89-94.
- BROCA, Brito. **Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Alencar, Coelho Neto, Pompéia**. São Paulo: Polis, 1981.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 2008.
- CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. Introd. e notas de Vitor Ramos. 4 ed. São Paulo: Cultrix:/Brasília: INL, 1980.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DENHAM, Robert. D. Introdução à edição canadense (da obra Anatomia da Crítica). In _____. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Realizações, 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2011.

FARIA, Ernesto (org). **Dicionário escolar Latino-Português**. Ministério da educação e cultura, 3ª ed, 1962.

Ferreira, José Ribeiro - **A Grécia Antiga. Sociedade e Política**. Lisboa: Edições 70, 2ª edição, 2004.

FREUD, S. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise”. In _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, vol. XVII, 1976.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Realizações, 2014.

_____. **O código dos códigos: a bíblia e a literatura**. São Paulo: Boitempo: 2004.

_____. **Fábulas de Identidade: estudos de mitologia poética**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FURET, François; OZOUF, Mona. **Dicionário Crítico da Revolução Francesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cíbele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia Grega**. São Paulo: L&PM Pocket, 2013.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HEREDIA, José López. **Matéria e forma narrativa d'O Ateneu**. São Paulo: INL, 1979.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX**. São Paulo: Comp. das Letras, 2001.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. Recife: Editora McGraw-Hill do Brasil, LTDA, 1976.

IVO, Lêdo. **O universo poético de Raul Pompéia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1996.

JUNG, Carl. Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MCKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. São Paulo: Paulinas, 1983.

MARQUES JUNIOR, M.; ARAUJO, A. G. . **Estudos de Literatura Brasileira (Segundo Grau e Vestibulares)**. João Pessoa: Manufatura, 1998. v. Único.

MAZZARI, Marcus Vinícius. Um ABC do terror: representações literárias da escola. In ____ **Labirintos da aprendizagem**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

MOISÉS, MASSAUD. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MORETTI, Franco. **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 1987.

NASCIMENTO, Danilo de Oliveira. **Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação**. Sínteses-Revista dos cursos de Pós-graduação, Vol.6, 2001, p. 273-282.

OLIVEIRA, Franklin. “Raul Pompéia”. In ____ **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: Difel, 1978.

PAES, José Paulo. “Sobre as ilustrações de *O Ateneu*”. In ____ **Gregos e Baianos: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In ____ . **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu: crônica de saudades**. São Paulo: Ed. Moderna, 1981.

_____. **Uma tragédia no Amazonas**. Fonte: <http://sanderlei.com.br/PDF/Raul-Pompeia/Raul-Pompeia-Uma-tragedia-no-Amazonas.pdf> . Acesso em: 29/01/2018.

_____. **As joias da coroa**. <http://sanderlei.com.br/PDF/Raul-Pompeia/Raul-Pompeia-As-joias-da-Coroa.pdf> . Acesso: 29/01/2018.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. 11ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Org. e apresent. Augusto de Campos. S. Paulo: Cultrix, 2006.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMALHO, Américo da Costa. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. Coimbra: Humanitas, Vol. 4, 1952.

ROCHA, João Cezar de Castro. A literatura como sua própria teoria? In ____ . **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Realizações, 2014

_____. Lançamento de Anatomia da Crítica, de Northrop Frye. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUq15T8Do7A> . Acesso em 23/01/2018. Publicado em 30/04/2015.

SCHÜLER, Arnaldo. **Dicionário enciclopédico de teologia**. Canoas: Editora da ULBRA, 2002.

SCHWARZ, R. O Atheneu. In: _____. **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos**. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1960.

STRONG, James. **Dicionário bíblico Strong: Léxico hebraico, aramaico e grego em português**. São Paulo: Sociedade bíblica do Brasil, 2002.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática: a escolha do tema. In _____. EIKHENBAUM, B. et. al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.