

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LORENZA LAKIMÉ JARESKI

DISTOPIA E SUBVERSÃO EM
O ATENEU DE RAUL POMPÉIA

VITÓRIA
2005

LORENZA LAKIMÉ JARESKI

DISTOPIA E SUBVERSÃO EM
O ATENEU DE RAUL POMPÉIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza.

Vitória
2005

LORENZA LAKIMÉ JARESKI

DISTOPIA E SUBVERSÃO EM *O ATENEU* DE RAUL POMPÉIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

COMISSÃO ORGANIZADORA

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Henryk Siewierski
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo
Suplente

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

J37d Jareski, Lorenza Lakimé, 1968-
Distopia e subversão em *O Ateneu* de Raul Pompéia / Lorenza
Lakimé Jareski. – 2005.
110 f. : il.

Orientador: Marcelo Paiva de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Pompéia, Raul, 1863-1895 - *O Ateneu* - Crítica e
interpretação. 2 . Distopias na literatura. 3. Literatura brasileira -
História e crítica. I. Souza, Marcelo Paiva de. II. Universidade
Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e
Naturais. III. Título.

CDU: 82

Para Sérgio Massaroni, com amor.

AGRADECIMENTOS

Desejo agradecer a todos que contribuíram para a realização deste trabalho. À Universidade Federal do Espírito Santo e ao Departamento de Letras, aos professores que conheci ainda durante a graduação e aos que, na firmeza do cumprimento de suas tarefas, contribuíram de forma decisiva para as minhas escolhas. Agradeço especialmente ao Professor Doutor Marcelo Paiva de Souza, que assumiu a orientação deste trabalho e fê-lo de forma próxima e segura. Aos meus familiares presentes, que compreenderam a necessidade desta realização, e aos ausentes, que não tiveram a oportunidade de vê-la concluída.

Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Dante

RESUMO

A intenção desta dissertação é estudar o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, produzido em 1888, na efervescência da promulgação da Lei Áurea e às vésperas da Proclamação da República. O romance assume uma posição de destaque na literatura brasileira, o que se reflete na singularidade da crítica a ele dedicada. A partir da percepção do *Ateneu* como um mundo opressivo e da realidade interior complexa e fragmentada de seus personagens, propõe-se aqui uma leitura pelo prisma da literatura distópica. O rigoroso cumprimento das leis e regras vigentes no internato exige, de alguns personagens, para que possam sobreviver, um posicionamento dissidente, manifesto em diferentes práticas de subversão, sempre circunscritas a limites estreitos no espaço e no tempo. Emergem o sexo, o amor, a fé, a arte e as relações familiares como forças opositoras à realidade autoritária da escola. O trabalho investiga, por fim, o modo como a narrativa de Pompéia constrói caracteres cujo comportamento foge aos padrões aceitos pelo Brasil patriarcal oitocentista, em sutis indicações de ruptura com a ordem social estabelecida.

Palavras-chave: Subversão. Literatura Distópica. Raul Pompéia. *O Ateneu*.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to study the *O Ateneu* by Raul Pompéia, written in 1888, during the promulgation of the Slavery Abolition (Lei Áurea) and just before the Proclamation of the Republic. The novel assumes a prominent position in the Brazilian Literature what reflects on the singularity of the criticism devoted to it. After the realization of Ateneu (a boarding school) as an oppressive world and the broken and complex reality of its characters, the author of this dissertation proposes another reading of the novel, under a dystopian literature view. The evaluation broadens under the deeds of some citizens of Ateneu which suggests a dissident status. The harsh fulfillment the laws and order in force at the boarding school demands a dissident behavior, for the survival of some characters, revealed in different ways of subversion, always limited by narrow boundaries in space and time. Sex, love, faith, art and family relations emerge in opposition to the school's reality. At last, this dissertation investigates the way Pompéia's narrative builds characters whose behavior flee from the acceptable Brazilian standards of the 1800's patriarchal society, indicating rupture of established social order.

Keywords: Subversion. Dystopic Literature. Raul Pompéia. *O Ateneu*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O ATENEU E A CRÍTICA.....	29
3 A DISTOPIA EM O ATENEU.....	42
3.1 O AMOR E O SEXO.....	61
3.2 A FÉ.....	73
3.3 A ARTE.....	87
3.4 A FAMÍLIA.....	92
4 CONCLUSÃO.....	101
5 CRONOLOGIA.....	105
6 REFERÊNCIAS.....	106

1 INTRODUÇÃO

O objeto deste estudo é o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia. A publicação de *O Ateneu*, entre 8 de abril e 18 de maio de 1888, mereceu as colunas verticais do *Gazeta de Notícias*, diferente de obras menores, que eram destinadas aos rodapés, e concorreu quase que paralelamente com o público de *Quincas Borba* no suplemento *A Estação*. O valor estético e as delicadas questões abordadas no romance fizeram com que o primeiro não desaparecesse à sombra do segundo. O panorama apresentado por Pompéia, a descrição caricata, o capricho, a vitalidade densa de sua escrita e o recurso de obra ilustrada garantem um deslocamento entre o total e o particular de uma sociedade problemática e constituem a plena realização literária a que se propõe o autor.

Uma avaliação superficial da recepção crítica revela, por sua vez, reações contraditórias, oscilando periodicamente entre o repúdio violento e a atração apaixonada, num indício de que a matéria do romance é também composta de violência e paixão. O texto, que desencadeou reações tão discordantes sem nunca ser esquecido, levou-nos a uma nova reflexão, agora buscando o enquadramento da obra no plano da literatura distópica, ao considerar o processo de tomada de consciência do narrador diante da complexidade das relações entre indivíduo e Estado, o conflito com a ordem estabelecida, o potencial dissidente manifesto como subversão e a denúncia.

O interesse pela Literatura Distópica no Brasil é escasso. Excetuando alguns poucos pesquisadores, entre eles Ildney Cavalcanti, que apresenta uma série considerável de valiosos trabalhos dedicados às distopias feministas do século XX, qualquer definição mais acurada necessita do aporte teórico estrangeiro. Da Inglaterra, Itália, França e Estados Unidos, especialmente, emerge um mosaico de títulos que mapeiam a Literatura Utópica e sua herança mais sombria: a Distopia.

Assegurar a existência de um mundo criado a partir de um sonho utópico exige a imposição de uma ordem, o policiamento para sustentá-la e, quando necessário, a aplicação da força. O estudo da representação ficcional desses mundos pertence à

literatura distópica, que é assim definida por M. Keith Booker em seu livro *Dystopian Literature: A theory and Research Guide*:

*Briefly, dystopian literature is specifically that literature which situates itself in direct opposition to utopian thought, warning against the potential consequences of rampant utopianism. At the same time, dystopian literature generally also constitutes a critique of existing social conditions or political systems, either through the critical examination of the utopian premises upon which those conditions and systems are based or through the imaginative extension of those conditions and systems into different contexts that more clearly reveal their flaws and contradictions.*¹

Estudar as origens da literatura distópica é mapear o binômio utopia-distopia. As principais obras utópicas são férteis na significação simbólica, impregnadas pelas cosmogonias e pelas representações míticas de estágios ideais da humanidade. A própria definição da palavra mito engloba, segundo o *Aurélio*, o mesmo sentido de perfeição presente na utopia: *A perfeição absoluta é o mito.*² A literatura utópica se edifica sobre dois pilares míticos: o *Mito da Idade de Ouro*, a felicidade plena que se perdeu com a abertura do vaso de Pandora ou com a queda do homem no Paraíso; e a *Apocatástase*: o retorno à mesma felicidade plena já experimentada na Idade de Ouro e que será obtida na doutrina judaico-cristã pelo cumprimento da promessa da restituição da Terra Prometida, recompensa aos fiéis e aos justos, quando será devolvida ao homem a bem-aventurança.

O surgimento das obras utópicas remonta a Platão. Embora muitos dos trabalhos do filósofo grego apresentem tendências utópicas, *A República* é o mais importante deles pela influência sobre a tradição utópica ocidental. Em *Timeu* e *Crítias*, Platão faz alusão a uma das civilizações utópicas mais famosas, a Atlântida. As descrições focalizam de forma detalhada a geografia, a política, a sociedade e a legislação, concentrando nesses relatos o modelo sonhado pelo filósofo.

¹BOOKER, M. Keith. **Dystopian Literature: A Theory and Research Guide**. Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1994, p.3.

² BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário Aurélio**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1.143.

Em *A República*, Platão aborda a questão da justiça social e sua ênfase está na condução dos homens, sendo exposta uma série de analogias entre o estado individual e o político, com a preocupação do papel social de cada cidadão. A exploração do comportamento individual leva naturalmente à criação de um estado ideal.

Nas descrições dos mundos ideais, os autores das utopias asseguram o distanciamento de nossa realidade conhecida, subvertendo o conceito de temporalidade, construindo passados ou futuros indeterminados. Assim como o tempo, o espaço ideal é também mítico, concebido paralelo, insular, tangente ao mundo real, em que a Idade de Ouro ainda permanece. Uma sucessão de obras são assim orientadas, ilhas e mundos imaginários são exaustivamente construídos pela imaginação humana, mudando apenas a aplicação do ideal de perfeição, como a *Antília*, de São Brandano, no século IX, povoada por cristãos perfeitos.

Com o fim da Idade Média e o surgimento dos humanistas, o homem e a natureza sofrem uma reavaliação, nascendo *A Utopia*, de Thomas Morus. Graças a sua obra, Thomas Morus passou de um cargo político no Ministério à demissão, seguindo o caminho da prisão e do suplício, destino de tantos utopistas, e confirmando a interferência crítica da Literatura Utópica sobre as idéias humanas e suas estreitas relações com a política.

Foi o próprio Morus que, para designar um lugar que não existe, cunhou o termo *Utopia* a partir de dois vocábulos gregos: a *eu-topia*, que significa *lugar bom*, e a *ou-topia*, como *sem lugar* ou *lugar nenhum*, união de vocábulos igualmente necessários de acordo com o pensamento humanista do Homem como centro do universo, e indicando o além e a ação transformadora como igualmente necessários. Conforme observa Nicola Abbagnano em seu Dicionário de Filosofia, após o romance filosófico de Thomas Morus, *o termo passou a designar não só qualquer tentativa análoga, tanto anterior como posterior (como A República de Platão ou a Cidade do Sol de*

*Campanella), mas também qualquer ideal político, social ou religioso de realização difícil ou impossível.*³

Influenciada pela *A República* de Platão, a comunidade dos cidadãos utopianos vive em um regime comum, em unidade. A crítica inserida por Thomas Morus, em seu livro, inspirou a discussão sobre as liberdades de expressão religiosa, sobre as diferentes formas de regimes políticos, com suas leis e penas, e sobre as relações humanas com seus valores éticos e estéticos. As obras dessa vertente apresentam um projeto que pode ser resumido no ideal de felicidade coletiva, na justiça, na igualdade, na eliminação da fome, do sofrimento, do mal, na ampliação da longevidade e na vitória sobre a morte. Mais do que a realização dessas metas, aspirar indicava, nesse tipo de literatura, a possibilidade do homem dirigir o curso de sua própria história.

O projeto de Thomas Morus deflagra, na literatura universal, uma nova série de projetos utópicos, exemplificados por títulos como *Oceana*, de Harrington, *Télémaque*, de Fénelon, *Code de la nature*, de Morelly e Cabet. Em 1771, surge a obra *O Ano de 2440*, de Mercier, em que, além da projeção temporal para um futuro distante, a utopia abandona a visão insular para universalizar-se.

Se a literatura utópica é uma crítica a determinada sociedade, a distopia surge, a partir da leitura do projeto utópico, exigindo, da mesma forma, o questionamento sobre uma sociedade ideal. A visão do autor da distopia redimensiona a realidade social que a utopia critica e estende suas advertências sobre o novo mundo que está sendo proposto, sobre seus idealizadores e sobre a possibilidade de, uma vez realizada, mutilar a liberdade humana.

Portanto, a Distopia utiliza os mesmos recursos literários da literatura utópica, ou seja, a ironia e a sátira, para alertar contra os perigos utópicos, em especial, da contradição fundamental entre felicidade coletiva e individual. A concretização social de um ideal utópico reduz a ordem social a um denominador comum que esteriliza a

³ ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.987.

alma humana e transforma as mesmas ficções de esperança pregadas pela utopia em pesadelos sociais.

Os mundos criados na distopia obedecem a parâmetros semelhantes aos das utopias tradicionais, sendo fiéis, inclusive, às dimensões temporais e espaciais de seus exemplos mais clássicos. O contraste se fará pela inclusão de um contexto de crise, guerra, autoridade, eugenia e muitas vezes até de genocídio. O direito fundamental que desaparece, sem esperanças de resgate nesse novo mundo, é o das liberdades individuais e a ordem é arregimentar todos os cidadãos em prol da conservação de um coletivo ideal.

As Distopias nascem, pois, como contrapartida dialética das utopias e têm, em sua intenção principal, a de demonstrar que o projeto utópico apresenta riscos, e tais mundos devem ser questionados do mesmo modo que seus idealizadores. Assim faz Aristófanes, em suas peças *As Aves* e *As Nuvens*, que se opõe ao pensamento de Sócrates, e Jonathan Swift, em *Viagens de Gulliver*, que constrói uma resposta direta à visão utópica de pensadores científicos, como Francis Bacon.

Thomas Morus concluiu *A Utopia* com a afirmação *Aspiro mais do que espero*, indicando, na própria obra, dúvidas acerca da realização de seu projeto e o grande risco de realizá-lo a qualquer custo (o que se confirma amplamente na história da humanidade).

O surgimento da Distopia como oposição à Literatura Utópica é uma demonstração de que, a despeito das intenções dos idealizadores das obras utópicas, o julgamento desses mundos novos está sempre à mercê de seus leitores, que ajustam a recepção de tais obras como pertencentes a um lugar bom ou ruim, classificando esses mundos em utopias ou distopias:

Some texts intended (and internally marked) as utopian or dystopian (or perhaps not written a utopian/dystopian strategy at all) can be received by readers as utopian or dystopian according to their own aesthetic and political judgments.⁴

As grandes transformações dos séculos XVII e XVIII convergem para o surgimento das indústrias e, conseqüentemente, da Revolução Industrial, e tal demarcação histórica motivará o surgimento das distopias e a sua predominância sobre as utopias. O cotidiano está definitivamente transformado pela escala de produção de mercadorias, e o mundo do trabalho será inundado com substitutos para força humana. A máquina – o símbolo da Revolução Industrial – surge determinada pelas necessidades de obter, cada vez mais em menos tempo, multiplicando-se os teares, as locomotivas, os navios a vapor, gerando a produção e o transporte em proporções nunca antes vistos e comercializados aos quatro cantos do mundo. Surgem as fábricas, que passam a abrigar um sem-número de operários e a mecanização do trabalho, resultando na perda da criatividade na execução das tarefas e, muitas vezes, no desconhecimento de sua finalização. As relações sociais jamais seriam as mesmas e essas transformações reverberariam na ficção.

No século XIX, as mudanças sociais culminam simultaneamente com os avanços científicos, permitindo ao homem imperar também sobre o meio ambiente. Em 1859, Darwin publica *A Origem das Espécies* e completa um processo que se havia iniciado com Copérnico: a constatação de que o homem não é o centro da criação de Deus. O ideal humano será projetado socialmente na utopia marxista e individualmente nos avanços da medicina (através das drogas e cirurgias), que proporcionariam, somada à tecnologia, a possibilidade de resolver todas as mazelas do mundo.

Não é por acaso que o século XX vê o surgimento das Distopias Clássicas. A epidemia de contextos sociais antidemocráticos e as tensões bélicas inundam a literatura, indicando a íntima relação entre essas sociedades e a produção distópica. O exemplo mais importante é o do russo Yevgeny Zamyatin (1884-1937), um ex-bolchevique que, decepcionado com os destinos da Revolução, produz, em 1920, *Nós* (publicado no Brasil também com o título *A Muralha Verde*), obra em que

⁴ MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky**. Oxford: Westview Press, 2000, p.155. .

denuncia e satiriza a sociedade russa e chama ironicamente de *Benfeitor* a figura invisível que comanda uma máquina política totalitária e que move guerra ao mundo e a seus poucos opositores. O século XX é marcado pela produção de mais duas obras afins de capital importância: *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell.

Após esta breve explanação, resta-nos o seguinte questionamento, já formulado anteriormente por outros pesquisadores: *Haveria condições próprias no Brasil para o surgimento de tal literatura?* Como já salientamos, o estudo da literatura distópica, em nossas letras, tem gerado alguns pequenos núcleos acadêmicos, que se debruçam em tentativas de rediscutir o cânone, trazendo à luz tendências esquecidas ou voluntariamente desprezadas.

O fato é que os pesquisadores têm identificado obras que conjuntamente percorrem um trajeto histórico não apenas ligado à Utopia, mas também evidenciando íntimas relações com o Gótico, com a Distopia e com a Ficção Científica, o desmembramento último da Literatura Utópica. Tais relações aliás, estão impressas no próprio caráter de nossas origens, que remetem, por si só, a um projeto utópico, uma vez que a própria América, livre das influências da civilização, representou, um dia, a possibilidade de realização das utopias e dos ideais libertários da Europa.

Roberto de Sousa Causo, em seu trabalho *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil*, lembra, pelo sinuoso ponto de vista histórico-político, como o Brasil contribui para o surgimento das literaturas que descendem da utopia:

*Já é um truísmo afirmar que o ouro e os diamantes brasileiros, explorados pelos colonizadores portugueses durante o Brasil Colônia, pagaram pela Revolução Industrial na Inglaterra – uma vez que Portugal tinha pesada dívida com os banqueiros ingleses.*⁵

Ampliando o ponto de vista, o Brasil se apresentaria, não apenas ele próprio como projeto utópico, mas como agente que, com parte de suas riquezas, contribui diretamente para a concretização da Revolução Industrial, causa imediata para o

surgimento das distopias. O envolvimento do Brasil com a gênese da literatura distópica poderia proporcionar uma percepção única aos nossos criadores, diante do fardo que pesa sobre nossas origens.

Durante nossa investigação, não nos deparamos com estudos que mencionem o nome de Pompéia. Mas surpreendentemente, encontramos representantes da Literatura Gótica, da Literatura Distópica e considerável número de obras atribuídas à Ficção Científica. Destacamos então, obras que atendem, ainda que não de forma rigorosa, a definição de literatura distópica: *O Reino Encantado*, de 1878, de Araripe Jr., sobre o movimento messiânico de Pernambuco, em 1836 (Os Cabanos); *Canaã*, de Graça Aranha, produzida em 1902; e o *Reino de Kiato: no País das Verdades* (1922), de Rodolfo Teófilo.

Mas é com Lima Barreto, ele próprio impregnado pelas experiências vividas no hospital psiquiátrico, que se produz, na literatura brasileira, de forma evidente, o avesso da utopia. Se os aspectos distópicos já se revelam em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, em *Os Bruzundangas* e em contos como *O Homem que sabia javanês* e *Harakashy e as escolas de Java*, em seu *Diário do Hospício*, o autor compôs simultaneamente um diário íntimo e uma crônica do manicômio, que desvela as particularidades de uma sociedade artificial, forjada em nome do desatino.⁶

Dois outros importantes escritores são exemplos de literatura utópica e distópica: Monteiro Lobato e Oswald de Andrade. Quanto a Lobato, Sueli Tomazini Barros Cassal dedica extensa investigação sobre sua Literatura, concluída em *Amigos escritos: correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel*. Em seu estudo, conclui:

⁵ CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p.123.

⁶ HIDALGO, Luciana. Eletrochoques, pena e pincéis. **Revista de História**. Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, n.º2, agosto, 2005, p.20.

Monteiro Lobato dava uma resposta à corrente ufanista da literatura brasileira e, como fizera Lima Barreto (em Triste fim de Policarpo Quaresma, Os Bruzundangas, entre outros), pinta um universo distópico, em réplica ao pensamento vigente, que encontra sua antítese em Por que me ufano do meu país, de Afonso Celso, passando, segundo Lobato, pelo “balsâmico indianismo” de Alencar.⁷

E acrescenta em seu ensaio dedicado à visão utópica criada por Lobato em *O Sítio do pica-pau amarelo*: sua obra apresenta o arco – típico do pensamento utópico – que vai do repúdio a uma realidade (que ele chama de Jecatatuásia) à sua contrapartida de redenção (*O sítio do pica-pau amarelo*).⁸

Oswald de Andrade tem igualmente a marca da utopia em seu *Manifesto Antropofágico*, dedicando-se a promover a ruptura com o passado e propondo a substituição do mundo estético decadente por uma nova visão. Semelhante a Lobato, a aspiração utópica de Oswald está presente em parte de sua obra teatral *O Homem e o Cavalo* (1934), para consolidar a realidade distópica em suas duas últimas peças, *O Rei da Vela* e *A Morta* (as duas publicadas em 1937).

Na busca de elementos que justifiquem a inclusão do romance de Pompéia no rol das obras distópicas, direcionemos nossa investigação para a época de sua produção. A literatura universal oitocentista tem a marca de Dostoiévski. A liberdade é uma preocupação constante na literatura dostoiévskiana e representaria para o Homem um peso insuportável e talvez incompatível com a felicidade. Embora diferentes obras do autor tenham sido simultaneamente lembradas como literatura distópica, a influência direta sobre os clássicos distópicos do século XX se faz pela estrutura de seus romances e pela influência temática.

Mas é sobre a obra *Memórias da Casa dos Mortos*, de 1861, que se concentram nossos interesses. Em *O Ateneu*, temos Sérgio, o narrador, transcrevendo a experiência opressiva vivida no internato, situação que muito se assemelha à vivida

⁷ CASSAL, Sueli Tomazini Barros. Monteiro Lobato: um utopista na Jecatatuásia. In: **Amigos escritos: correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002. p.219.

⁸ Idem., Utopia e Distopia na Literatura Brasileira. **Correio da APPOA**, Porto Alegre, n.º 108, p.43-51, novembro, 2002, p.49.

por um condenado no cárcere. Assim como Goryanchikov, Sérgio tem consciência da realidade do Ateneu representar um reflexo da sociedade, um microcosmo, conforme ensina o Professor Cláudio ao defender a importância dos internatos: *Ensaíados no microcosmo do internato, não há mais surpresas no grande mundo lá fora.*⁹

Não é nossa intenção um estudo comparativo com o escritor russo, mas o substrato que compõe *Memórias da Casa dos Mortos* se aproxima da composição de *O Ateneu* e parece justificar o paralelo:

*The House of the Dead is the Dostoevsky work that probably comes closest to being a dystopian fiction in its own right. The book, based on Dostoevsky's own experiences, is a description of life in a Siberian prison camp in the mid-nineteenth century. But Goryanchikov, it's fictional author, clearly implies in places that the prison society he describes can be seen as a microcosm of the similarly carceral Russian society outside of the camp. In this sense, Dostoevsky's book anticipates the similar suggestion that informs Solzhenitsyn's One Day in the Life of Ivan Denisovich. The House of the Dead was also an important source for Thomas Disch in his dystopian fiction camp Concentration.*¹⁰

Além dos dois narradores terem consciência das representações do sistema em que se encontram inseridos, seja a prisão, seja o internato, salientamos que os habitantes dessas duas instituições muito se assemelham. O Ateneu existe para impor a assimilação de uma ordem social aos que a desconhecem - as crianças; o presídio siberiano, para impor a mesma ordem àqueles que se recusaram assimilá-la ou voluntariamente a transgrediram – os condenados.

Afora as similitudes espaciais e o espírito de seus narradores, Goryanchikov é um aristocrata preso por questões políticas e Sérgio é filho de uma família abastada do Brasil patriarcal, o qual constrói a própria identidade pelo atalho da revolta. Alguns episódios que constroem a narrativa parecem aproximar ainda mais Dostoiévski de Pompéia. A necessidade de consolo dentro do mundo do Ateneu leva Sérgio a evocar o auxílio de sua padroeira Santa Rosália. O retrato da Santa, porém, é

⁹ POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 17. ed. São Paulo: Ática, 1997, p.145.

¹⁰ BOOKER, M. Keith. Op. Cit., p.141-142.

roubado por seu companheiro de vingança, Franco. No presídio, Goryanchikov descreve os inúmeros furtos por ele sofridos, entre eles, assim como Sérgio, um ícone religioso, a Bíblia: *A mim, um preso, que me dedicava uma sincera afeição, roubou-me uma vez uma Bíblia que era o único livro permitido no presídio.*¹¹

Diante da apresentação de M. Keith Booker sobre *Memórias da Casa dos Mortos*, evidenciam-se claramente pontos de contato entre o romance dostoiévskiano e *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Não há dúvidas de que traduções de *Memórias da Casa dos Mortos* para o francês tenham circulado no Brasil à época de Pompéia. E é fato documentado em suas biografias que o autor lia em francês, o que torna plausível, inclusive, um diálogo direto com a obra do escritor russo.

O fascínio que a literatura russa desperta no público brasileiro é indiscutível e tem sido estabelecida sua influência direta em escritores como Lima Barreto. A ascendência do leste europeu sobre a *intelligentzia* brasileira de fim de século XIX, porém, só recentemente tem despertado o interesse dos pesquisadores. Um reflexo deste novo momento é a publicação, pela Academia Brasileira de Letras, em 2003, de *Homens e Coisas Estrangeiras (1899-1908)*, de José Veríssimo e a defesa de Bruno Barreto Gomide, em 2004, de sua tese de doutoramento intitulada *Da Estepe à Caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*, apresentando o posicionamento de críticos brasileiros do período diante da literatura russa. Embora o autor não avalie as influências da literatura eslava sobre os escritores do período, os resultados de suas pesquisas nos autoriza concluir que, assim como críticos do período, Raul Pompéia teve contato com o romance do autor russo.

Entre os intelectuais estudados por Gomide encontra-se Clóvis Bevilacqua, um cearense formado pela Faculdade de Direito de Recife, a mesma para qual Pompéia se transfere, junto de outros estudantes, a fim de concluir seus estudos. A partir do livro *O romance russo* do ensaísta francês Eugène-Melchior de Vogue, Bevilacqua expõe, em *Vigília Literárias* e em *Épocas e Individualidades*, artigos sobre literatura

¹¹ DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Memórias da Casa dos Mortos*. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p.322.

eslava, especificamente sobre Dostoiévski e Adão Mickiewicz. Do escritor russo, duas obras são avaliadas: *Crime e Castigo* e *Memórias da Casa dos Mortos*.

A literatura russa representaria um exemplo a ser seguido pelos escritores brasileiros, perturbados pelos conflitos de suas origens e pela busca de uma identidade nacional: *Tenhamos fé. Um dia deixaremos também os nossos mestres de hoje, e iremos pensar por conta própria. Como a Rússia, cuja emancipação literária data apenas de cinqüenta anos, poderemos emancipar-nos intelectualmente à força de gênio e de estudo.*¹²

A partir da possibilidade do contato entre os dois romancistas, Dostoievski e Pompéia, é que encontramos justificativas para prosseguir nossas investigações. Acreditamos que a leitura de *O Ateneu*, na perspectiva da literatura distópica, expõe uma busca de consolo por parte do narrador e traz como elemento essencial o flagrante do autoritarismo e o conflito contra a submissão. Assim como em *O Ateneu*, muitas obras distópicas apresentam o seu herói como refratário ao mundo não-humano que o cerca e manifestam-se através da dissidência, da revolta, da fuga. O enquadramento do romance permite ver a escrita de Pompéia como denúncia do poder autoritário e o processo que antagoniza esse poder, como subversão.

A marca de *O Ateneu* é a rememoração de um narrador em primeira pessoa, Sérgio, durante determinado lapso de tempo de sua formação dentro do Ateneu, escola regida pela figura do déspota Aristarco. O tom da narrativa, como também de outras obras distópicas, é o do desencantamento diante da promessa utópica, para que depois aflore o sentimento de horror e revolta diante da realidade que se apresenta.

Ivan Teixeira viu no colégio o microcosmo da sociedade:

...o poder absoluto do Imperador é recriado na figura do diretor; a ambição de lucro e riqueza surge figurada no comércio de selo entre os alunos; os impulsos do amor são desviados para relações homossexuais entre os internos; as transgressões radicais da lei são recriadas no homicídio

¹² BEVILACQUA, Clóvis. **Épocas e individualidades: estudos literários**. 2.ª ed. Recife: Livraria Quintas Editora, 1889, p.207.

*praticado pelo jardineiro; as delações, as invejas, as covardias, as vinganças, as injustiças e as maldades da vida adulta estão visceralmente disseminadas entre todos os meninos da escola.*¹³

Sem dúvida, Ivan Teixeira consegue traçar, nesse texto, o ângulo social focalizado por Pompéia. Quanto a composição de Aristarco, o personagem que dirige a escola com mãos de ferro e com ambigüidade moral, remete mais à autoridade oligárquica brasileira vigente no fim do Segundo Reinado, com o seu despotismo patriarcal, do que propriamente à figura do Imperador Pedro II, o que permite explorações mais amplas sobre a ideologia do poder na literatura brasileira do período.

O declínio da Monarquia nas mãos de Dom Pedro II evidencia um imperador moderado, interessado, sem dúvida, pelos problemas de seu povo, mas governando seus benefícios apenas para uma minoria de homens livres. Dom Pedro II sabia do poder da educação sobre as ações humanas e esforçou-se para elaborar uma escola de qualidade para o Brasil, entre elas o Colégio Pedro II, e preocupou-se com os destinos da escola brasileira.

Para que o ensino não se distanciasse de seus objetivos *havia uma fiscalização constante do trabalho dos professores, que eram nomeados pelo Imperador (que às vezes chegava a fiscalizar pessoalmente o rendimento desses professores).*¹⁴ Seu trabalho pecava, porém, por garantir, tão-somente, *a cultura básica às elites dirigentes*¹⁵, mantendo ainda grande parte da população longe da escola.

A sociedade patriarcal, por sua vez, apresentava a estrutura do núcleo familiar focada na figura paterna, cabendo aos demais constituintes uma posição de subserviência. Todos os demais integrantes, filhos, mulheres, escravos, constituíam elementos coadjuvantes sem vontade própria e sujeitos ao poder paterno. Gilberto Freyre adverte, na abertura do capítulo *O Pai e o Filho em Sobrados e Mucambos*, para o abismo existente entre a figura do homem e do menino na sociedade patriarcal. Observa ainda a convivência entre Igreja e poder patriarcal, quando não

¹³ TEIXEIRA, Ivan. Raul Pompéia: entre a arte e a política. In: POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 17.º ed. São Paulo: Ática, 1997, p.17.

¹⁴ BARBOSA, Sidney. Caminhos e descaminhos da educação brasileira no século XIX. In: PERRONE-MOISES, Leyla (Org.) **O Ateneu: Retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.64.

uma verdadeira luta pela autoridade, diante das punições pedagógicas realizadas dentro dos internatos religiosos. A realidade não se distancia da ficção criada por Pompéia, pois Gilberto Freyre certifica não apenas o conhecimento paterno das punições escolares, mas como tais punições representavam uma extensão da autoridade paterna: *Os pais autorizavam mestres e padres a exercerem sobre os meninos o poder patriarcal de castigá-los a vara de marmelo e a palmatória.*¹⁶

Em *O Ateneu* a autoridade de Aristarco também encontra-se em plena concordância com a paterna. O exemplo mais evidente é perceptível na descrição de Franco, o menino renegado pelo diretor: *O pai é de Mato Grosso; mandou-o para aqui com uma carta em que recomendava como incorrigível, pedindo severidade.*¹⁷ Não por acaso, Franco não sobreviveria ao internato.

Às vésperas da publicação de *O Ateneu*, em 1888, ampliavam-se as discussões sobre a necessidade de expandir a educação para as diversas camadas da população brasileira, e a urgente necessidade de modernização dos métodos pedagógicos levaram Rui Barbosa (1849-1923), político e pensador brasileiro, a produzir uma obra sobre o ideal de educação a ser adotado no Brasil.

Na verdade, desde a Proclamação da República, em 1822, os intelectuais brasileiros dedicavam-se a projetos de construção da identidade nacional. Pesavam sobre nossas origens mestiças a indisciplina para o trabalho e a ausência de princípios. Estava por se forjar o caráter do povo brasileiro e, para tanto, era indispensável uma reforma política ser acompanhada de um projeto pedagógico.

Rui Barbosa, em 1886, publica *Lições de coisas*, tradução do educador americano Calkins, e salienta a importância de uma verdadeira transformação no conteúdo didático, pois o político, inspirado na estrutura escolar estrangeira, recomendou aos

¹⁵ Idem.

¹⁶ FREYRE, Gilberto. Sobrados e Mucambos. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). **Intérpretes do Brasil**. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p.783.

¹⁷ POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 17.ª ed. São Paulo: Ática, 1997, p.32.

brasileiros o estudo da astronomia, geologia, geografia, biologia, sociologia, composição, declamação, desenho e desenho de arte aplicada.¹⁸

Rui Barbosa era filho de João José Barbosa de Oliveira, médico que se dedica à vida política e demonstra grande interesse pela pedagogia, vindo a tornar-se diretor geral de estudos, na Bahia. Rui é educado no Ginásio Baiano, dirigido pelo amigo de seu pai, o também médico Dr. Abílio César Borges e diretor do colégio ao qual pertenceu Raul Pompéia.¹⁹

Em flagrante divergência com nossa realidade ainda escravocrata, os estudiosos vêem em todo o seu projeto um ideal utópico. Esse ideal pedagógico de Rui Barbosa levou Fernando de Azevedo, em *A cultura brasileira*, a afirmar sobre os pareceres relativos ao ensino secundário:

*Mas, nesse parecer que, do ponto de vista da forma e da erudição, é realmente uma obra-prima, como o do ano seguinte, relativo ao ensino primário, o que se justifica não é um plano de reforma ajustado à realidade nacional, mas um plano ideal e teórico, em que se coordenam, por uma espécie de ecletismo, elementos e instituições discordantes, inspirados nos meios sociais mais diversos, como a Inglaterra, a Alemanha e os Estados Unidos.*²⁰

Rui Barbosa discute, além do conteúdo escolar, a quem estaria destinada essa nova escola: *A proposta de Rui Barbosa excluía os escravos e sugeria, apenas, a educação dos homens livres*²¹, mantendo os estudantes concentrados em filhos de homens livres de uma casta social que não se encontrava na lavoura, concentrando a educação numa classe dominante, pois a classe média não existia no fim do século XIX:

¹⁸ MACHADO, Maria Cristina Gomes. **Rui Barbosa: Pensamento e Ação**. Rio de Janeiro: Editora Autores Associados. 1^o edição. 2002. p.133.

¹⁹ LOURENÇO FILHO. Prefácio. In: BARBOSA, Rui. **Obras Completas de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. 1950. p. X. Quanto ao interesse de Rui Barbosa pela pedagogia e suas relações com o Abílio César Borges, Lourenço Filho esclarece: *João José Barbosa de Oliveira transmitira-lhe o gosto do estudo e a arraigada convicção do valor da cultura. Mais do que isso, fôra-lhe o primeiro e mais dedicado mestre. Nessa qualidade, Rui o vira experimentar processos, por outrem não utilizados; menino, embora, não lhe haviam de escapar os debates do pai com Abílio Borges, sobre as reformas de educação da época, nem os temas de conversa quando João Barbosa veio a ser diretor geral de estudos, na Bahia.*

²⁰ AZEVEDO, Fernando *apud* MACHADO, Maria Cristina Gomes. Op. Cit. p.15, 16.

*Ora, se há traço constantemente observado no Brasil durante essas épocas, e mesmo bem mais tarde, é a quase inexistência ou, em todo caso, a inconsistência de classes médias dignas de tal nome e que representariam um tipo de mentalidade especial que as distinguisse dos demais setores da vida nacional.*²²

Outro intelectual brasileiro, José Veríssimo, também dedica-se a um projeto educacional. *A Educação Nacional* expõe, a partir do modelo adotado pelos Estados Unidos, um ideal para valorização cívica e nacional. Preocupado com a identidade nacional, Veríssimo, em 1878, afirma: *não basta afirmar que somos um povo independente [...] Cumpre [que] as nossas letras, a nossa ciência, as nossas idéias, os nossos costumes tenham uma feição própria. A imitação mata-nos.*²³

Lembremos que as obras de Monteiro Lobato e de Lima Barreto se apresentam como distopias construídas em contraposição às obras ufanistas do início do século XX, como *Por que me Ufano de meu País*, de Afonso Celso²⁴, seguindo a regra da literatura distópica representar uma leitura de oposição à Utopia. Sugerimos, então, que o romance de Pompéia seja lido como uma antinomia à teorização utópica que a educação do período exigia, tendo como principal nome a figura de Rui Barbosa, uma vez que satiriza não apenas o modelo de educador, como também sua metodologia e até mesmo o perfil de seleção dos alunos, questões centrais da estrutura distópica da escola de Aristarco.

A fortuna crítica da obra de Pompéia centraliza suas atenções na figura de Aristarco, claramente um inimigo ideológico de Pompéia, mas visto sobretudo como um substituto da autoridade paterna, o que acabou direcionando as leituras para interpretações fortemente ligadas à Psicanálise e conseqüentemente às inquietações que perturbaram a vida do autor.

²¹ MACHADO, Maria Cristina Gomes. Op. Cit. p.22.

²² HOLANDA apud MACHADO. Op. Cit. p.25.

²³ ALENCAR, Heron de. Apud BONTEMPI JUNIOR, Bruno. **Brasileiros e não yankees: americanismo e patriotismo em 'A Educação Nacional' (1890), de José Veríssimo**. FACED-Revista Educação em Foco, volume 7 nº02 set/fev 2002/2003, p.1-8.

²⁴ CASSAL, Sueli Tomazini Barros. **Utopia e Distopia na Literatura Brasileira**, p.45.

Em nossa avaliação da vida de Pompéia e da sua obra, desdobrada em romances, contos, poesias, ilustrações, esculturas e uma considerável atividade jornalística, tudo isso impregnado por um exercício político que iniciou com o vínculo a grupos revolucionários que, arriscando a própria vida, libertavam e amparavam escravos fugitivos, até a forma como conduziu o desfecho de sua existência, concluimos que transparece que a política ocupa, na vida do escritor, um lugar maior que a literatura.

Direcionamos nossos esforços em analisar Sérgio como um cidadão distópico, através da experiência política do narrador em oposição direta à figura de Aristarco, e, se de fato isso for comprovado, nos questionaríamos sobre quais recursos Sérgio e os demais cidadãos do Ateneu teriam lançado mão para subverter as regras a eles impostas. Poderíamos constatar então, que a subversão existe de fato no Ateneu, e que alguns de seus pequenos cidadãos são responsáveis por uma desordem que desestrutura a escola e que culmina com a destruição ao fim do romance, numa sugestão de que o poder de Aristarco pode sucumbir à arte, à fé, ao amor.

A literatura distópica apresenta, em seu cerne, a associação entre o imaginário utópico e a crítica social. Em *O Ateneu*, a sociedade ali criada desmistifica duas utopias. A primeira, e a ela se atribui grande parte do pessimismo de Pompéia, é a crença na infância como um ideal utópico ligado indiscutivelmente à felicidade. Sem nos estendermos em extensas discussões psicológicas, lembramos do argumento de Lêdo Ivo diante do equívoco presente em tal visão da infância: *a criança se defronta com as mesmas decepções, incertezas e ultrajes que caracterizam a vida dos homens e denunciam a hipocrisia da norma sentimental e consuetudinária que confere à infância um sinônimo de felicidade.*²⁵

A criança representa a possibilidade de renovação, o cumprimento da promessa ou esperanças de uma nova realidade. Envolvida ou não a ideais religiosos, a criança e o arquétipo da infância representam a possibilidade de um mundo melhor. Curar uma infância sofredora ou promover uma infância digna significa uma tarefa social em que se estipulam medidas pré-determinadas e que envolvem, para o sucesso, um plano de realização a ser conjuntamente executado pela família, pela escola e

pelo Estado. O projeto destas três instituições circunda a idéia de um ideal, mas quando analisado individualmente nos deparamos com o contraste do projeto real da infância, vindo à tona famílias fragmentadas, indiferença social e negligência estatal.

Para a compreensão do sentido de utopia utilizado pelo crítico, valemo-nos da percepção do projeto utópico que cada criança representa dentro da família, escola ou país, e as expectativas que carregam. O comentário de Lêdo Ivo desmistifica a analogia utópica de se ver a infância como um país ideal de onde fomos exilados ao rompermos os limites da adolescência e para onde todos desejam voltar. Ou seja, a infância para alguns, e é a idéia que circunda o romance que avaliamos, pode transformar-se numa distopia.

A segunda utopia se apresenta como um desdobramento do ideal da infância. Trataremos agora do ideal pedagógico. A retratação é a de uma escola-padrão que recebia meninos de determinado núcleo social para submeterem-se a uma formação ideal, com a pretensão de que, sob a tutela do diretor, estariam protegidos da violência, envoltos numa atmosfera de moralidade, religião, valores, tradições e ética.

Observamos que, assim como o percurso histórico da utopia projetou repúblicas, cidades, ilhas ideais, o projeto pedagógico de Aristarco promete uma infância ideal em uma escola ideal. Ao nomear a escola e situá-la no espaço geográfico do Rio de Janeiro, Pompéia efetiva também o espaço utópico dentro do mundo ficcional.

Para a execução desse projeto ideal de educação, Aristarco exige uma série de privações morais e inúmeras liberdades são cerceadas. O diretor anula o indivíduo para preservar o todo, cria um mundo distante da proposta inicial, paradoxalmente o oposto do desejado, surgindo, então, um lugar ruim, um lugar distópico.

Henrique Castrioto, em seu trabalho *Raul Pompéia, predecessor de Freud*, despertara o aspecto marcante do romance de Pompéia, típico dos escritores

²⁵ IVO, Lêdo. **O universo poético de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963, p.12.

distópicos, de advertir os homens quanto à violência, depressão e caos que o futuro aponta:

Dir-se-ia que esse quadro, concluído em 1888, tentara antecipar também o perfil intranquilo e revoltado do mundo contemporâneo, barbarizado e desespiritualizado pelos efeitos da Grande Guerra. Renovam-se, desalentadores, os mesmos aspectos de confusão e de ruína.²⁶

Estes são os elementos que pretendemos investigar. Antes de passar à análise do romance, todavia, convém tentar empreender um breve retrospecto da fortuna crítica do livro de Raul Pompéia, a fim de identificar as modalidades de leitura e interpretação que mais se têm destacado, as que apresentam pontos controversos abordados pela crítica e que apresentam, ao nosso ver, uma estreita relação com a literatura distópica.

Durante a elaboração deste trabalho, deparamo-nos com a ambigüidade das definições referentes aos termos distopias, anti-utopias e contra-utopias. Embora haja características inerentes a cada uma delas, optamos, a exemplo de outros trabalhos brasileiros, pela padronização do uso do termo distopia.

²⁶ CASTRIOTO, Henrique. Raul Pompéia, predecessor de Freud. **Revista da Academia Fluminense de Letras**, Niterói, 1949, p.143.

2 A CRÍTICA E O ATENEU

O *Ateneu* foi publicado em 1888, em folhetim, ao longo de três meses, no jornal *Gazeta de Notícias*, em que Pompéia trabalhava como articulista, e que constituía um importante veículo de oposição, núcleo de abolicionistas e republicanos. A experiência se repetia pela segunda vez dentro do jornal, pois Pompéia já publicara anteriormente *As Jóias da Coroa*, em que anonimamente denunciava um episódio real de furto dentro da família real e satirizava a figura de Dom Pedro II.

A avaliação da crítica brasileira nos anos que se seguiram à publicação do romance, ainda que bastante diversa da opinião proferida a seus romances anteriores, apresenta uma série de problemas de grande interesse. É muito significativo o fato de que reminiscências de críticos e contemporâneos diante do conturbado fim de vida do escritor se expressasse nos primeiros artigos, surgindo deles muito mais uma crítica à pessoa do que à obra. Será distinta a fase seguinte, mais voltada para a caracterização de *O Ateneu* em seu momento histórico-literário.

Parece-nos, ao investigar a crítica, que o romance de Pompéia estaria condenado a superar os mesmos percalços que o narrador do livro na busca de identidade, conforme a observação de Carpeaux:

Sobre o valor e a importância de "O Ateneu" nunca houve dúvidas, a partir da primeira publicação nas colunas da "Gazeta de Notícias". As possíveis divergências de interpretação não parecem ter muito inspirado os críticos: a bibliografia sobre Raul Pompéia é estranhamente escassa.²⁷

Acreditamos que o drama da vida pessoal de Pompéia e o conteúdo de *O Ateneu* (a criação de uma estrutura distópica a partir da infância e da escola), de alguma forma, proporcionaram um impacto receptivo problemático, às vezes até negativo, e que a conseqüente escassez observada por Carpeaux se manifesta, se não como menosprezo, decerto como incompreensão (ainda que parcial) do complexo de valores estéticos e críticos embutidos no romance.

²⁷ CARPEAUX, Otto Maria. Impressionistas e outros inconformados. In: **Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira**. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964, p.204.

Como obra do fim do século XIX, as primeiras leituras do romance submetem-no diretamente à influência dos movimentos e interesses que dominaram a crítica literária à época de *O Ateneu*. O romance foi publicado no mesmo ano de outras cinco obras, todas indubitavelmente naturalistas: *A Carne*, de Júlio Ribeiro; *O Missionário*, de Inglês de Souza; *O Cromo*, de Horácio de Carvalho; *Hortêncina*, de Marques Carvalho, e *O Lar*, de Pardal Mallet, e precedido por *O Homem*, de Aluísio Azevedo, de 1887. O naturalismo, *ainda trôpego e estreante*²⁸, como definiria Sílvio Romero em referência às obras publicadas, seguia o seu caminho, repleto do cientificismo, das anormalidades do determinismo biológico e da hereditariedade, caminho que culminaria, mais tarde, na publicação de *O Cortiço*, em 1892, expoente da literatura naturalista entre nós.

O posicionamento do romance de Pompéia diante de tais obras sobressai graças à ascensão da questão social, da psicológica e da estética. As observações feitas por seus críticos remeteriam, então, *O Ateneu* a outro grupo de comparações, sendo cronologicamente inserido dentro do mesmo tempo histórico em que foi produzida a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881, precedendo em onze anos *Dom Casmurro* e que abre caminho para o exame das conformidades e dessemelhanças entre a obra de Pompéia e a de Machado de Assis:

*É o segundo romance brasileiro em que a inteligência vigilante predomina sobre as gratuidades consentidas, a se voltar para o mistério da alma humana, a promover o cotejo entre a solidão individual e a sociedade, e a trazer, em sua linguagem e em seu enredo, uma dramática visão do universo.*²⁹

Para fins expositivos, adotamos uma leitura e um agrupamento cronológico das opiniões críticas. Assim, delimitamos uma primeira etapa, que inicia com a publicação do romance e sua recepção por Sílvio Romero no mesmo ano, e segue até o representativo artigo de Mário de Andrade, intitulado *O ATENEU*, em 1941; a segunda, tem como expoente o estudo de Lúcia Miguel-Pereira, intitulado *RAUL POMPÉIA*, de 1957, e se estende até meados da década de setenta. Uma terceira fase se delineia com a chegada do romance às mãos da crítica internacional, sendo

²⁸ ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949, p.1.767.

²⁹ IVO, Lêdo. Op. Cit, p.25.

então interpretado por nomes distantes da nossa realidade histórica, avaliado sob nova perspectiva, que permite um redimensionamento da obra, e através de estudos comparativos brasileiros com a literatura estrangeira. O marco que utilizamos para delimitar essa fase na década de 70 é o estudo de Jean Paul Bruyas, de 1977, intitulado *O Ateneu, de Raul Pompéia: Hétérogénéité et Unité*.

A partir de uma avaliação cronológica do teor dos textos críticos, observamos que existem três preocupações pertinentes ao romance, que se repetem na opinião dos estudiosos sob diferentes pontos de vista: a Revolta, o Biografismo e o Estilo de Pompéia.

A revolta é apontada inúmeras vezes pela crítica, ora contra o pai, *pois o pai encarnaria o poder da sociedade*³⁰; ora contra a escola: *Sérgio é um revoltado e, em sua narrativa, o que predomina são os sentimentos de reação contra a rotina escolar e as convenções protocolares ou burocráticas que a revestem de um aparato refalsado*³¹; contra vida e contra ele próprio: *Raul Pompéia foi um revoltado e isso lhe ditou a vida penosa e a obra irregular*.³²

Em poucos momentos, porém, há um distanciamento entre a revolta que se apresenta como elemento do romance e a revolta atribuída à biografia de Pompéia. O talento literário e plástico do autor, seu envolvimento apaixonado pela causa abolicionista e o desfecho de sua curta existência através do suicídio aos 32 anos no dia de Natal (também visto como um ato de rebeldia), em 1895, influenciaram de forma decisiva muitos de seus críticos, impregnando os textos de referências biográficas, como observamos a partir dos próprios títulos: *Raul Pompéia: o desastre universal*, de Lêdo Ivo, ou *A Vida Inquieta de Raul Pompéia*, de Elói Pontes.

Uma premissa para os escritores no Movimento Naturalista que seguia era produção de obras de minucioso conteúdo mimético. Pompéia, como bem observou Álvaro

³⁰ CURVELO, Mário. A Batalha das oligarquias. **Leitura Comentada**. São Paulo: Abril educação, 1981, p.104.

³¹ COUTINHO, Afrânio. Raul Pompéia. In: **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituição Larragoiti, 1959, p.110.

Lins, *não é certamente um naturalista, mas está marcado pelo ambiente literário de seu tempo*.³² Os escritores, na tentativa de uma adequada descrição narrativa, acabavam por explorar assuntos que tinham intimidade. A experiência do internato e a sugestão da vingança marcaram demasiadamente a opinião crítica impedindo, em alguns momentos, que se discutissem aspectos não menos importantes do livro e correndo o risco de se realizar um biografismo reducionista.

A verdade é que a manifestação contra a ordem estabelecida dentro do Ateneu manifesta-se como revolta e a resignação não é uma indicação encorajada pelo narrador. A intenção do autor de criar uma realidade nociva aos meninos levou a crítica a solidarizar-se com o conteúdo descrito e ver na estrutura escolar a construção de um lugar ruim, ou nas palavras de Lêdo Ivo, *uma jaula, onde trezentos animais humanos são treinados impiedosamente para o espetáculo da vida*³⁴:

*E, lido hoje, nestes dias kafkianos em que o homem, no labirinto da vida, foge das mais variegadas e terríveis perseguições – da perseguição atômica, da perseguição estatal, da perseguição coletiva que espezinha o indivíduo em nome da massa, até da perseguição de si mesmo – o romance de Raul Pompéia ganha novo sentido, atualizado ainda mais por esta sufocante lição do século. Isto é, O Ateneu se cerca de um nítido sentido concentracionário.*³⁵

A revolta está inserida como temática central da ficção distópica, e *O Ateneu* a apresenta manifesta de diferentes formas, opondo-se a tudo que Aristarco e seu colégio representam. A escolha por Pompéia de uma narração em primeira pessoa constitui uma tentativa, típica das distopias, de edificar o texto sobre argumentos deliberadamente moldados pelo autor e, com isso, indicar aos seus leitores as múltiplas possibilidades ideológicas, suas escolhas e seus riscos. A revolta presente na biografia passa a ser confundida com a revolta do romance, e a crítica que se

³² ANDRADE, Mário de. *O Ateneu*. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1973, p.173.

³³ LINS, Álvaro. *Dois Adolescentes*. **Jornal de Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941. p.156.

³⁴ IVO, Lêdo. *Op. Cit.*, p.16.

³⁵ IVO, Lêdo. *Op. Cit.*, p.15-16.

pronuncia é ancorada em conceitos psicológicos e psicanalíticos, que são avaliados no texto como sinônimos de neurose, sublimação e sexualidade infantil.

Até a metade do século XX, mesmo críticos que não recorriam à Psicanálise viam as complexas relações entre autor e texto resumidas a uma mesma significação. A vida no internato seria, portanto, não apenas inspiração para o romance, mas fonte de grande angústia para Pompéia, constituindo a narrativa um correspondente das memórias do próprio autor. Essa proposta de leitura, que tem em Mário de Andrade o principal defensor, influenciaria a muitos críticos, sendo retomada sistematicamente a experiência do internato, a angústia do autor, a arte através do livro e o fim da vida com o tiro.

Quando da publicação de *O Ateneu* em 1888, a Psicanálise apresentava-se ainda embrionária, mas encontraria no romance um terreno fértil para suas interpretações. A leitura gerou inúmeras referências isoladas, que muitas vezes não chegaram a constituir o corpo dos trabalhos, mas há os que se dedicaram inteiramente a essa visão, como se dá com a produção do artigo de Henrique Castrioto, intitulada *Raul Pompéia, predecessor de Freud?*, publicado na Revista Fluminense de Letras, em 1949; a tese de mestrado de Maria Luíza Ramos, *Psicologia e Estética de Raul Pompéia*, de 1957; João Pacheco, com *A Perscrutação Psicológica*, de 1968; e Antônio de Barros com o texto *O Ateneu – o ser e a imagem do ser*, de 1978.

O caso mais especial envolve o texto crítico de Mário de Andrade, seguido por alguns críticos da época, em que julga o texto e biografia de Pompéia num mesmo plano de discussão: *E sobre eles (os homens do Ateneu) Raul Pompéia descarrega a audácia desesperada da sua vingança, sem nenhuma coragem legítima, nos mesmos gestos temerários da sua literatura jornalística de combate.*³⁶ E argumenta que os sentimentos e ações de Pompéia decorressem de *algum segredo mau, uma tara, uma desgraça íntima*³⁷, para assim concluir: *Era assim Raul Pompéia e o livro é todo assim.*³⁸

³⁶ ANDRADE, Mário. Op. Cit., p.175.

³⁷ Ibid., p.177.

Para Maria Luíza Ramos, a visão do romance não é muito diferente da de Mário de Andrade, pois encontra em *O Ateneu a confissão patética do neurótico, da criança que se recusou a aceitar a realidade, numa esperança fantástica de que esta se restringisse a um órgão executivo de sua onipotência*.³⁹

Como vimos, entretanto, em meados do século XX começa uma nova era na crítica dedicada ao romance. Esse segundo momento proporcionará um afastamento dos estudiosos da pessoa que foi Pompéia, numa clara tentativa de focar os problemas da obra literária e não da vida de seu autor, permitindo reclassificá-la e reestudá-la nos mais diversos aspectos.

Do mesmo ano da tese de mestrado de Maria Luíza Ramos, é datado o trabalho de Lúcia Miguel-Pereira, intitulado *RAUL POMPÉIA*. Tomando *O Ateneu* como um misto de romance e memórias, Lúcia Miguel-Pereira não pretende anular a experiência do internato como fonte inspiradora, uma vez que é inegável a similaridade da vida pessoal do autor com a do personagem do livro, mas sim apresentar a complexidade de tais relações à luz da teoria literária, enquadrando-o num *roman à clef*:

*Hoje já não importam tais indagações. Não sofrendo dos defeitos tão comuns nas obras intencionais, o livro como que se desprende completamente das circunstâncias de que se originou. Pela força que a anima, a figura do diretor Aristarco se libertou da do Barão de Macaúbas, se dela nasceu; tem as características da criação artística que, se não prescinde da experiência, aproveita-a apenas como material de construção, como o barro dos escultores, transformando-a livremente. Assim todas as outras, ainda a de Sérgio.*⁴⁰

O tratamento tradicional dado às relações entre biografia e obra passa a ser visto, nessa segunda fase, como excessivo e deletério. A crítica assume a tarefa de desconstrução de idéias e posicionamentos, dialogando diretamente com os autores

³⁸ Ibid., p.178.

³⁹ RAMOS, Maria Luíza. **Psicologia e estética de Raul Pompéia**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 1957, p.97.

⁴⁰ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Raul Pompéia. In: **Prosa de ficção (1870 a 1920)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p.108.

da primeira fase, em especial com Mário de Andrade. Destaca-se nesse sentido o trabalho de Roberto Schwarz, intitulado *O Atheneu*, de 1965.

Para Schwarz, a análise de Mário de Andrade culmina em um empobrecimento do texto, *pois rouba ao romance de Raul Pompéia, a nosso ver, uma das dimensões mais modernas, a superação do Realismo pela presença emotiva de um narrador.*⁴¹ É com o ensaio de Schwarz que *O Atheneu* ganha uma abordagem teórica definitiva sobre a estruturação do narrador dentro do romance.

Lêdo Ivo, com o texto *O Universo Poético de Raul Pompéia*, de 1963, apresenta um trabalho bem mais emotivo, dedicando-se com enérgico desempenho a resgatar o quase ostracismo em que se encontrava o romance. É possível sentir na escrita de Lêdo Ivo uma resposta aos críticos que atacavam o romance de Pompéia a partir de uma leitura exclusivamente biografizante.

De fato, na justificativa de fazer-se crítica literária, a pessoa de Pompéia nem sempre foi preservada. É nítido um diálogo margeando os textos críticos, como Mário Curvelo, evidenciando um estranhamento diante dos excessos, por exemplo, de Mário de Andrade: *Mário de Andrade traz polêmicas, apressa hipóteses sobre a psique de Raul Pompéia: preconceitos, taras e vícios. É cáustico com o autor. Às vezes é tão fantástico no seu psicobiografismo, que nada considera dos outros aspectos da vida do escritor. Há uma antipatia visível do criador de Macunaíma pela personalidade de Raul Pompéia.*⁴²

A avaliação dos comentários elaborados pela crítica mostra patente dificuldade no discernimento entre o autor e a obra, que se mostra de forma muito particular no caso de *O Atheneu*. Fato digno de nota, pois a crítica das obras pertencentes à Literatura Distópica evidencia equívocos semelhantes na argumentação interpretativa:

⁴¹ SCHWARZ, Roberto. *O Atheneu*. In: **A Sereia e o Desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.25.

⁴² CURVELO, Mário. *Op.cit.*, p.100.

*La tendenza critica a distanziare e sfuocare il contesto storico di molta narrativa distopica è solo apparentemente incongrua rispetto al fatto che questa narrativa venga poi regalata di preferenza nell'ambito di un discorso di carattere tematico e sociológico, dove spesso viene letta come science fiction d'evasione o come reazione personale, psicotica quando non paranoica, ad una determinata situazione storica o biografica.*⁴³

As obras distópicas sofrem normalmente de tais problemas devido às suas íntimas relações com o contexto histórico e biográfico, e por trazer, em seu cerne, o contexto político do meio social em que o autor opera. No caso de *O Ateneu*, além da inserção política do romance no Segundo Reinado e da intenção de Pompéia de projetar no internato uma visão daquela sociedade, traz ainda a escolha de uma narrativa na forma biográfica, como uma lembrança de Sérgio, feita em primeira pessoa.

Difícilmente, um romance estruturado em um narrador *atormentado por aguda crise de personalidade*⁴⁴, como explicitou Ivan Teixeira, e em que se dispõe a escrever uma autobiografia, atravessaria a crítica da primeira metade do século XX sem o questionamento sobre a intencionalidade do autor e os limites entre biografia e ficção, como ocorreu com *O Ateneu* e que, de fato, se documenta em muitas outras obras distópicas. O EU é visto como a projeção do autor no texto, projeção mediata ou imediata, conforme se trate de uma autobiografia ou de uma pseudobiografia, *così frequente nella letteratura utópica (Cyrano, Foigny, Swift, Zamjatin e molti altri concepirono la propria opera come biografia del protagonista che nello svolgersi del racconto si esprime per l'appunto in prima persona)*.⁴⁵

Poderia definir-se o romance como uma metaficção autobiográfica, mas que, em óbvia correspondência com uma biografia trágica, constitui o principal fator que colabora, na nossa opinião, para o posicionamento oscilante da crítica, manifestado ora pela omissão, ora pela incompreensão em face do romance de Pompéia.

⁴³ BATTAGLIA, Beatrice. **Nostalgia e Mito nella Distopia Inglese**. Bologna: Longo Editore Ravenna, 1998, p.12.

⁴⁴ TEIXEIRA, Ivan. Op. Cit., p.14.

⁴⁵ MARRONE, Caterina. L'autore e il suo doppio: identità onomasiologica dell'utopia. In: FORTUNATI, Vita e Spinozzi, Paola (Org.). **Vite di Utopia**. Bologna: Longo Editore Ravenna, 1997, p.52.

Outro ponto importante para a crítica é a discussão sobre o estilo de Raul Pompéia em *O Ateneu*. Há um constante esforço de situá-lo em algum estilo literário, com uma variedade de pronunciamentos só explicados por nos encontrarmos, de fato, diante de uma obra híbrida. A heterogeneidade estilística de Pompéia se expressa na metaficção, na paródia, na sátira, no fantástico e que nos conduz à segunda questão fundamental abordada pela crítica.

Da mesma forma, os trabalhos interpretativos se desenrolam até a metade do século XX apontando aleatoriamente diferentes leituras e a possibilidade do romance pertencer a uma ou outra escola. Inicialmente, *O Ateneu* foi visto como obra naturalista, como projetara José Veríssimo, o que já era esperado diante da inserção histórica do autor. O posicionamento não foi unânime, e Sílvio Romero, diante do inusitado da obra, definiu-o como um *psicologismo idealista com tendências simbólicas*⁴⁶; Araripe Júnior, como *romance psicológico e subjetivista*⁴⁷; e finalmente Agripino Grieco, em 1933, classificou-o como *o primeiro talvez dos impressionistas da nossa prosa*.⁴⁸

Mário de Andrade adota posição divergente, e frisa a feição barroca do estilo de Pompéia. Maria Luíza Ramos dedica-se ao estudo da hipérbole⁴⁹ e sugere a proximidade da obra com o realismo mágico⁵⁰, para concluir, sob a mesma argumentação empregada na questão da revolta, que, na variação dos estilos, é *flagrante a desarmonia*⁵¹, correspondente formal da *oscilação do temperamento do autor*⁵². A autora também conclui, em conformidade com a opinião de Mário de Andrade, que, como escritor *engagé*, Pompéia não conseguiu abstrair-se do horizonte limitado dos valores de sua época. E anota: *Suas alegorias trazem a eloqüência do revoltado e a filosofia do moralista, fatores estranhos à estética da arte pela arte*.⁵³

⁴⁶ IVO, Lêdo. Op. Cit., p.22.

⁴⁷ Ibid., p.23.

⁴⁸ Ibid., p.23.

⁴⁹ RAMOS, Maria Luíza. Op. Cit., p.154.

⁵⁰ Ibid., p.134.

⁵¹ Ibid., p.166.

⁵² Idem.

⁵³ Ibid., p.82.

Essa variedade de posicionamentos, diante da escrita de Pompéia, levou Marciano Lopes e Silva a uma revisão crítica, que culminou com seu trabalho *Por uma visão crítica da obra de Raul Pompéia*, de 2001. Nele, Marciano Lopes e Silva reúne os críticos de *O Ateneu* em três grupos, de acordo com os posicionamentos mais comuns diante do estilo do autor. Assim, estariam de um lado os defensores de *O Ateneu* como pertencente ao Realismo ou Naturalismo; de outro, a visão favorecendo o Simbolismo e o Romantismo, e, por fim, uma terceira posição, a última a aparecer na opinião dos estudiosos, de tratar-se de uma obra impressionista.

O que observamos é que, após os anos 50, os críticos tentam posicionar-se mais coerentes diante da questão estilística. Cai por terra a visão do hibridismo estilístico de Pompéia tratar-se de um equívoco, pois novamente Lêdo Ivo, em seu estudo *O universo poético de Raul Pompéia*, esclarece a questão dos recursos utilizados dentro do romance, numa evidente resposta, ainda que não nominal, à afirmação de Maria Luíza Ramos, de que *o caricatural se transmuda em alegórico e o registro mais rasteiro da realidade é transubstanciado em um impressionismo antropomórfico*, mas que não se trata de fraqueza ou incompetência do autor, *mas uma exigência profunda da própria obra.*⁵⁴

Em nossa leitura, todos os recursos estilísticos utilizados por Pompéia promovem uma saturação típica da encontrada na literatura distópica. Assim como a parcialidade com que a narrativa é descrita, a variedade estilística funciona como arma contra a atmosfera de autoridade e pessimismo que se instala nessas sociedades e contra a estagnação decorrente do individualismo e do ceticismo cegos que invadem os espíritos de seus personagens:

⁵⁴ IVO, Lêdo. Op. Cit., p.28-29.

Ces 'lieux du mal' sont combattus par l'ironie, la parodie, la caricature, la parabole, l'allégorie, la fable, le pamphlet... Les ouvrages sont souvent désespérés, mais lucides: pour eux le totalitarisme, l'étatisme omniprésent, l'infantilisation généralisée, le bonheur grégaire, l'asservissement des individus et l'absence de liberté... sont l'antithèse absolue d'une société libertaire, et malheureusement la barbarie de notre XXème siècle leur donne fréquemment raison.⁵⁵

Poetizar, exagerar, desmoralizar, rir e ironizar são formas de desestruturar as realidades distópicas. O extremo da subversão estilística de Pompéia se dá com a inclusão posterior dos desenhos. Curiosamente, as ilustrações de Pompéia para o romance produziram, até o tempo de nossa pesquisa, um único trabalho crítico, intitulado *As ilustrações de 'O Ateneu'*, de José Paulo Paes, de 1983, e em que se avaliam os 44 desenhos incluídos no romance.

As caricaturas e as deformações foram exploradas por Sônia Brayner, que enquadrou o romance na *prosa expressionista*⁵⁶. Mas é sua avaliação sobre o estilo satírico do romance que permite entendê-lo definitivamente como obra política, desmascarando na estrutura ficcional o projeto utópico, ou seja, como as coisas deveriam ser, e a criação de uma realidade distópica, que mostra como as coisas realmente são:

A ironia satírica invade o texto, recorrendo à paródia e à caricatura no intuito decisivo de demonstrar o grotesco e o absurdo das situações vitais e pedagógicas. Estimulando o riso dessas situações, criticando e invectivando, denuncia a incompatibilidade entre as teorias e a prática, entre a moral pregada e a vivida.⁵⁷

As questões acima discutidas permeiam todas as fases da crítica ao romance. A terceira fase, por fim, é marcada pelos trabalhos comparativos e pela crítica internacional que ganham maior importância a partir da década de setenta. O

⁵⁵ ANTONY, Michel. **Dystopies[0] et anti-utopies sont-elles libertaires?** Disponível em: http://artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/HGFTP/Autres/Utopies/u3b-ferm.doc Acesso em 04 jan. 2005, p.3.

⁵⁶ BRAYNER, Sônia. Raul Pompéia e a Aprendizagem do Mal. In: **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, MEC, 1979, p.142.

⁵⁷ Ibid., p.138.

primeiro estudo comparativo é publicado precocemente, em 1941, intitulado *Dois Adolescentes*, de Álvaro Lins, em que propõe uma leitura comparativa entre Raul Pompéia e Jean Cocteau, com sua obra *Les enfants terribles*.

Estudos estrangeiros como o já citado de Jean Paul Bruyas, *O Ateneu, de Raul Pompéia: hétérogénéité et unité*, redigido pela Universidade de Provence, em 1977, somam-se à intenção da crítica nacional de abrir os horizontes críticos levando o romance à comparação com algumas obras estrangeiras. Com Durval Ártico surge a comparação *O Ateneu, de R. Pompéia, e L'enfant, de J. Vallès*, em tese de doutoramento em 1978; e Leyla Perrone-Moisés também revisita o autor em chave comparativa, cotejando-o com Isidore Ducasse: *Ducasse, Pompéia*, de 1980, e *Lautréamont e Raul Pompéia*; destacamos um trabalho não comparativo mas igualmente importante, a tese de Doutoramento de José Antonio Pasta Junior, intitulada *Pompéia (A metafísica ruínosa d'O Ateneu)*, apresentando uma leitura filosófica da obra; e entre outros trabalhos, surge, em 2002, o de Daniel Correa Felix de Campos, intitulado *Nos domínios de Eros, Ânteros e Tânatos, O Ateneu de Raul Pompéia e Querelle de Brest de Jean Genet*.

Lêdo Ivo, em 1995, escreve o prefácio da nova edição de seu livro *O Universo Poético de Raul Pompéia*, intitulado *No Portão de Raul Pompéia*, e salienta o fenômeno de redescobrimto pelo qual passa o romance. De fato, a partir dos anos setenta, observa-se um crescimento significativo na produção crítica consagrada ao romance, e documenta-se um aumento significativo do interesse do público pelo romance.

Nossa leitura se enquadra, como se vê, nesse contexto de retomada e aprofundamento da pesquisa acerca do autor e sua obra. Não se trata, claro está, de opor-se à fortuna crítica que se acumulou até nossos dias, mas de encará-la criticamente, na tentativa de descortinar novas questões, novas vias de acesso ao universo de O Ateneu.

O capítulo seguinte será dedicado a uma análise do romance na perspectiva da literatura distópica.

3 A DISTOPIA EM O ATENEU DE RAUL POMPÉIA

As décadas finais do século XIX refletem o declínio do ideal romântico e a literatura brasileira preconiza, ainda nos moldes europeus, desfazer o desvio entre realidade e produção literária, e permite um retrato mais fiel, um outro grau de semelhança, o suprimento de outras necessidades criativas. No caso de Raul Pompéia, a forma como propunha o cruzamento entre a realidade que se lhe apresentava e o julgamento pessoal engendraram em *O Ateneu* uma obra que denuncia o drama da escola e da infância.

Afora o que possa haver de inusitado na temática, observamos que, na verdade, o Brasil de Pompéia trazia condições próprias para o surgimento de um romance como *O Ateneu*. Nas últimas décadas do século XIX, o país estava ainda sob o jugo da monarquia e o Segundo Reinado acumulava uma sucessão de eventos traumáticos: o inútil sacrifício de vidas humanas na Guerra do Paraguai, o sentimento de desamparo da população nos seus anseios democráticos diante do retardo na Proclamação da República e na abolição da escravatura, as contínuas crises econômicas, a persistência do Estado Imperial com suas contradições num país que ansiava por modernizar-se.

Em *O Ateneu*, Pompéia expõe a seguinte realidade social: *Charco de 20 províncias, estagnadas na modorra paludosa da mais desgraçada indiferença.*⁵⁸ A produção do romance nos estertores da Monarquia traz, além de uma situação de impasse e conflito decorrente dos tempos vividos, o prenúncio de uma derrocada.

Acreditamos que a opressão proveniente de uma sociedade autoritária baseada num modelo patriarcal que insistia em perpetuar-se, inevitavelmente regulamenta medidas que constroem e anulam o *eu*, criando no Brasil, se não uma avalanche de experimentações artísticas como ocorreu na Europa, pelo menos um conjunto significativo de obras de índole crítica, entre elas um romance distópico como *O*

⁵⁸ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.86.

Ateneu, que se propunha, através da ficção, fazer uma reflexão contundente sobre o mundo real.

Desse modo, comunicavam-se às nossas artes e, especialmente, às nossas letras a insatisfação da população e a indisposição dos núcleos intelectuais em perseverar na idéia de um Brasil monárquico e atrasado, escravocrata e conservador. No que tange à literatura, o movimento naturalista por si só já vinha para romper sistematicamente com os tabus, desentrincheirando a sexualidade, as relações familiares, a miséria, as doenças, as condições sub-humanas de nossa gente para que, expostas à luz, servissem de voz contra o conservadorismo surdo de nossos governantes.

É sob os tempos atribulados de fim de século, portanto, que surge *O Ateneu*, impregnado de uma forte carga política em sua estrutura textual híbrida, e que revelaria, na ótica de seu principal personagem e narrador, Sérgio, o colégio interno como uma instituição intolerável e de certo modo inevitável, por tratar-se de um período obrigatório na formação de um jovem do núcleo social a que pertencia.

O início da narrativa se faz com a chegada de Sérgio, conduzido por seu pai, à nova escola. Promove-se a imersão do personagem e do leitor a um mundo conhecido apenas pela figura paterna, que às portas da instituição adverte: *Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do Ateneu. Coragem para luta.*⁵⁹ Com essas palavras o pai de Sérgio desmascara a realidade escolar, e, se havia uma expectativa satisfatória, agora se afigura um pressentimento negativo.

A imersão num mundo novo e um guia conhecedor de seus atalhos e perigos levaram Massaud Moisés a apontar no romance o vínculo paródico com a *Divina Comédia*. O crítico explora as similaridades com o universo dantesco, aproxima a réplica paterna à de Dante diante do mundo das trevas, desenganando os *que se destinam aos abismos de Satã: Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*⁶⁰

⁵⁹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.13.

Um novo mundo, a jornada conduzida por um guia e um aviso que se confirma, constituem elementos marcantes da literatura utópica, que com algumas variantes, estruturará as narrativas distópicas:

*...the 'typical' utopian narrative (a visitor's guided journey through a utopian society that leads to a comparative response that indicts the visitor's own society) and the dystopian trajectory. With dystopia, the text usually begins directly in the bad new world, and yet even without a dislocating move to an elsewhere, the element of textual estrangement remains in effect since 'the focus is frequently on a character who questions' the dystopic society.*⁶¹

O pressentimento negativo confirma-se com o posicionamento claro do narrador em repudiar a sociedade, transcrevendo, no parágrafo seguinte, o sentimento que ainda guarda da experiência: *Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam.*⁶² Em sua página introdutória, o pai adverte quanto ao mundo negativo, e em concordância a discurso, Sérgio pontua, na lembrança, a recusa expressa à alienação e à omissão, transformando o romance numa crítica social.

Sérgio está inserido na instituição e assegura a própria sobrevivência através da superação contínua dos desafios que se lhe impõem. Parte da descrição se concentra na descrição de um estranhamento cognitivo diante da conscientização do espaço exercido pela força e pela violência dentro de um mundo obsoleto e decadente como o Ateneu, e que a violência ali utilizada leva irremediavelmente ao aniquilamento.

A admissão de cada um dos alunos como novo ser dentro do núcleo social que o Ateneu representa e a sua manutenção nele inseridos, prevêem a exposição ininterrupta a estímulos violentos múltiplos, de intensidade e repetição variáveis, que se estendem do repúdio à mais simples tentativa de ser aceito à possibilidade da

⁶⁰ MOISES, Massaud. Raul Pompéia. In: História da Literatura Brasileira, v.II, 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, p.105.

⁶¹ MOYLAN, Tom. Op. Cit., p.148.

⁶² POMPEIA, Raul. Op. Cit., p.13.

perda da própria vida, o que de fato chega a ocorrer, com a morte de um dos meninos.

O Ateneu, como exemplo de sociedade distópica, encerra a idéia de forçar os seus pequenos cidadãos a internalizarem o poder regulador representado pela figura de Aristarco. A constatação dessas primícias assegurará a submissão. Para o ajuste dos estudantes exige-se a completa imersão em um código de conduta social, que será orientado pelas normas disciplinares impostas pelo diretor. Inserir-se no código da escola representa, muitas vezes, renunciar aos valores pessoais e às infinitas potencialidades expressivas do próprio imaginário para converter-se naquilo que é imposto.

A chegada a este novo mundo é feita através das mãos daqueles que mais confiam: os próprios pais. A concordância entre a família e a direção da escola legitima os abusos de poder e negligencia a incipiente razão infantil. Este modelo pedagógico é justificado pela necessidade de se inserir definitivamente as crianças e adolescentes no mundo dos adultos. Diante da vulnerabilidade da infância e da capacidade desviante da adolescência, a escola passa a ser vista como excelente meio para se acomodarem os excessos da idade e manter ainda o *status quo*. O Ateneu se faz, em nossa literatura, a descrição das relações e convicções da autoridade e é uma advertência expressa do conflito entre elas.

O romance é a descrição dos percalços vividos pelo personagem e narrador Sérgio dentro dessa instituição, em busca de sua própria identidade. O próprio personagem assim descreve às vésperas de sua entrada na escola, entre as despedidas da vida pré-escolar e o entusiasmo pelo novo: *vinha próximo o momento de se definir a minha individualidade*.⁶³ As experiências do menino Sérgio nos anos de formação rumo à maturidade permitiram a definição do romance, por Massaud Moisés, como um Romance de Formação⁶⁴.

⁶³ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.14.

⁶⁴ MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974, p.63.

A questão apresentada é a da auto-consciência, a reflexão sobre a construção da personalidade do protagonista, e se desdobra na relação entre o indivíduo e sua própria história e entre o indivíduo e a comunidade que o cerca. Definir a individualidade passa a ser a contranarrativa de *O Ateneu*.

Para Sérgio, a chegada no Ateneu promove uma crise de identidade pessoal, com manifesta ansiedade e persistente busca de afirmação, colocando-se sucessivamente sob a tutela dos demais estudantes, até adquirir uma percepção própria sobre a escola. Da mesma forma sucede com Franco e Américo, sendo descritas suas chegadas, as revoltas pessoais e seus destinos. Dentro da narrativa principal fragmentam-se inúmeras outras narrativas: a ficção distópica *is built around the construction of a narrative [of the hegemonic order] and a counter-narrative [of resistance]*.⁶⁵ A contranarrativa cresce dos esforços privados dos principais personagens em busca de identidade e independência dentro do movimento do romance.

Há no período de permanência de Sérgio no colégio, uma variação no humor do personagem, claramente pontuada pelo narrador. É possível determinar esta flutuação decorrente, sem dúvida, dos efeitos da autoridade sobre o personagem, passando ao longo do romance pela expectativa otimista, pela insegurança, medo e curiosidade. À medida que o caráter de Sérgio amadurece, o narrador expõe a própria percepção da ingenuidade, da humilhação, da resignação, da raiva, e da revolta. Esse contínuo processo de transformação do menino se torna claro pela descrição dos sentimentos que o ligam à instituição:

*No ano seguinte, o Ateneu revelou-se-me noutro aspecto. Conheceram-o interessante, com as seduções do que é novo, com as projeções obscuras de perspectiva, desafiando curiosidade e receio; conhecera-o insípido e banal como os mistérios resolvidos, caído de tédio; conhecia-o agora intolerável como um cárcere, murado de desejos e privações.*⁶⁶

⁶⁵ MOYLAN, Tom. Op. cit., p.148.

⁶⁶ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.112.

É possível assinalar um movimento que parte de um esboço de contentamento descrito pelas *seduções do que é novo* ao desinteresse. O processo de transformação não se finaliza e a insipidez diante do Ateneu se projetará, então, na revolta e na destruição. Essa disposição define Sérgio, através de seu comportamento, como um cidadão distópico: *the counter-narrative develops as the 'dystopian citizen' moves from apparent contentment into an experience of alienation that is followed by growing awareness and then action that leads to a climatic event that does or does not challenge or change the society.*⁶⁷

Sendo o Ateneu um reflexo da sociedade, a forma de admissão deixa claro o caráter do sistema de relações sociais vividas. Vem à tona o conservadorismo da educação ao promover o direito ao saber exclusivamente à situação econômica dos alunos, e, como se não bastasse, vinculando a essa mesma estrutura o caráter dos meninos e de suas famílias, como bem adverte o narrador: *Fiados nesta seleção apuradora, que é comum o erro sensato de julgar melhores famílias as mais ricas, sucedia que muitas, indiferentes mesmo e sorrindo do estardalhaço da fama, lá mandavam os filhos. Assim entrei eu.*⁶⁸

Na disposição de arrebanhar estudantes ricos que sustentem sua empresa, Aristarco não mede esforços para manter-se no poder. Todas as suas atitudes são voltadas para a autopromoção, num verdadeiro culto à própria personalidade e aos próprios benefícios. Para tanto, inunda a opinião pública com a propaganda possível na época: cartazes, manuais, títulos, livros.

A ambigüidade moral de Aristarco é já revelada diante dos meios que o diretor utiliza para a realização de seu projeto. O nome dos professores colaboradores é sabotado, pois mantê-los no anonimato é evitar o surgimento de adversários no seletivo espaço do comércio escolar. Sobre a descrição dos métodos utilizados pelo diretor para atrair a atenção das famílias ricas para a pedagogia do Ateneu, Bosi observa:

⁶⁷ MOYLAN, Tom. Op. Cit., p.148.

⁶⁸ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.16.

O discurso satírico do narrador antecipa de quase um século a crítica dialética a toda a educação que se resume em “motivar” o aluno pelo aliciamento dos sentidos a ponto de embotar na sua alma o critério da verdade. O discernimento vai sendo amolentado pelas técnicas prazerosas da propaganda e do marketing.⁶⁹

A propaganda de Aristarco estende-se aos cuidados com a estrutura do colégio e exhibe avisos luminosos ao portão da escola, em consonância com as maravilhas da ciência. A apresentação ao mundo da lâmpada elétrica, por Thomas Edison, precede apenas em nove anos a publicação do romance. E a invenção expandiu-se rapidamente no cotidiano da sociedade, mudando comportamentos diante da extensão do dia e do encurtamento das noites, dando outra cara às metrópoles e promovendo progressos em todos os níveis, nas escolas, nos hospitais, nas indústrias, nas prisões. No ano de 1880, nos Estados Unidos, em decorrência desse mesmo invento, a ciência deixava de lado os benefícios à sociedade, para atingir a maturidade nos métodos de execução industrial. Deixava-se de lado a guilhotina, o enforcamento, para adotar-se a cadeira elétrica.

A produção de uma máquina de matar evidenciava que a revolução elétrica era capaz de grandes transformações dentro e fora das casas e seguiria uma trajetória notável na história da ciência, passando do desejo utópico de voar para, a seguir, transformar-se em máquina de guerra; do domínio sobre a radioatividade, prolongando a vida e, ao mesmo tempo, devastando o mundo com a bomba atômica. As transformações culminariam ainda com a criação de um personagem indispensável na literatura do século XX: os robôs e os andróides. Essas transformações influenciaram, de forma proporcional, escritores utópicos e distópicos, que viam inspiração diante das maravilhas e do assustador do desenvolvimento tecnológico.

O uso de técnicas de mecanização, não propriamente de corpos, como se observaria posteriormente na Literatura Distópica, pressente-se em *O Ateneu* pela indicação do avanço tecnológico favorecer e facilitar a vida humana dentro do Ateneu. Ainda que de forma incipiente no romance, o narrador descreve a presença

⁶⁹ BOSI, Alfredo. *O Ateneu, opacidade e destruição*. In: **Céu, Inferno**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003, p.56.

de um aparelho utilizado por Aristarco nas aulas de Cosmografia. As explanações do diretor são simultaneamente acompanhadas pelo aparelho, que tem por função a imitação da natureza, com o universo, planetas e satélites, girando na aula de Cosmografia:

Para as noites brumosas, Aristarco tinha aparelhos. Uma infinidade de maquinismos do ensino astronômico, exemplificando o sistema solar, a teoria dos eclipses, a gravitação dos satélites, as esferas concêntricas, terrestre e celeste; a de dentro, de cartão lustrado; a de fora, de vidro. Um atravancamento indescritível, sobre a mesa, de estrelas e arames torcidos, rodas dentadas de latão, lâmpadas frouxas de nafta parodiando o sol. Aristarco dava à manivela e girava tudo. Com o pince-nez grosso de tartaruga, à ponta do nariz, dominava o tropel dos mundos.⁷⁰

Destinado à demonstração eficiente do movimento dos corpos celestes, o dispositivo traz em seu cerne o caráter da máquina criada para servir as pessoas e a sociedade, idealizada e construída por um ser distinto e superior. Na situação narrada por Pompéia, a máquina é um substituto que diminui a responsabilidade profissional do professor diante de seus alunos. Não se trata de um complemento à exposição, pois o segmento da aula que depende do saber de Aristarco fracassa. É então a situação, ainda que não um exemplo de mecanização do comportamento, uma prefiguração do estado de dependência na relação homem *versus* máquina, e mais do que isso, a utilização do saber humano não para a construção de um mundo melhor, mas a inserção nessa atitude do pensamento de que a tecnologia era capaz de transformar o mundo, substituindo a natureza e satisfazendo a todas as necessidades.

Mas, apesar de todos os esforços de seu diretor, a escola se deteriora economicamente. Portanto, há uma crise no Ateneu. À crise econômica soma-se uma crise moral: Aristarco desiste da expulsão dos alunos que o desagradam, barateia a assistência aos meninos, corrompe o sistema de notas e até o incêndio, no fim do romance, suscita, em dado momento, a sugestão da sua própria autoria, num exemplo de quão longe seria capaz de ir o diretor para manter-se em sua

⁷⁰ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.49.

posição: *Alguns suspeitavam de Aristarco e aventuravam considerações a respeito das circunstâncias financeiras do estabelecimento e do luxo do diretor.*⁷¹

A figura de Aristarco dentro do Ateneu remete à figura do legislador, traço fundamental da literatura utópico-distópica, o qual evoca reminiscências míticas que remetem a Platão. O legislador utópico aglutinava um saber superior, pela capacidade de elaborar as leis e instituir uma sociedade justa com cidadãos dignos de tais leis. Detendo um saber superior, era assegurado ao legislador garantir a ordem e a estabilidade de sua sociedade.

O saber de Aristarco – argumento que garante sua posição de diretor - é questionado pelo narrador ao descrever o equívoco da localização do Cruzeiro do Sul durante a aula de Cosmografia: *Pouco depois, cochichando com o que sabíamos de pontos cardeais, descobrimos que a janela fazia frente para o norte; não atinamos. Aristarco reconheceu o descuido: não quis desdizer-se. Lá ficou a contragosto o Cruzeiro estampado no hemisfério da estrela polar.*⁷²

A figura de Aristarco é satirizada por aglutinar a referência a dois Aristarcos históricos. O primeiro é o grande astrônomo Aristarco de Samus, que encabeçava o Liceu Aristotélico. Vivendo entre 320 e 250 a.C., lançou à época, a partir de estudos de Heráclides, um modelo que afirmava que as estrelas não se encontravam fixas no céu, mas admitia o movimento de todos os corpos, incluindo a Terra, ao redor do Sol, criando a teoria heliocêntrica e antecedendo Copérnico. O segundo Aristarco, o da Samotrácia, viveu entre 215 e 144 a.C., e foi bibliotecário geral da Biblioteca de Alexandria. Antônio de Barros, em seu estudo intitulado *O Ateneu – o ser e a imagem do ser*, lembra a sua celebridade e aproxima à personalidade do diretor através dos *comentários sobre a poesia de Homero, Píndaro e outros, passando à tradição literária como exemplo de crítico rigoroso, aliás, de juiz rigoroso.*⁷³

⁷¹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.166.

⁷² Ibid., p.48.

⁷³ BARROS, Antônio de. O Ateneu – o ser e a imagem do ser. **Universitas**, Salvador (19, especial), 1978. p.122.

O desconhecimento de Aristarco na aula de Cosmografia, porém, expõe um pseudo-intelectual. A escolha de um pedagogo como legislador, com sua satirização pelo autor, denuncia as idolátricas formulações de proveniência pseudo-erudita e pseudo-acadêmica. Tão persistente essa influência da sátira sobre a distopia, que se aponta nessa literatura que *a força primária não é de déspotas ou políticos corruptos, mas professores e acadêmicos.*⁷⁴

Pompéia apresenta, em Aristarco, um diretor que não se desdiz ao cometer equívocos, que se promove às custas dos demais professores, que corrompe a si próprio e aos meninos, que explora desesperadamente múltiplas possibilidades para chegar aos seus fins e dotado de uma moral, ética e até uma caridade e justiça envoltas numa carapaça de hipocrisia, tendo sempre como desígnio último o cometimento financeiro:

*Havia no Ateneu, fora desta regra, alunos gratuitos, dóceis criaturas, escolhidos a dedo para o papel de complemento objetivo de caridade, tímidos como se os abatesse o peso do benefício; com todos os deveres, nenhum direito, nem mesmo o de não prestar para nada. Em retorno, os professores tinham a obrigação de os fazer brilhar, porque caridade que não brilha é caridade em pura perda.*⁷⁵

O direito de exercício do poder por parte de Aristarco advém do prestígio que sua instituição gozava, ainda que decadente; do conhecimento que se lhe atribuía, ainda que equivocado; da tradição da escola, que falava por ele; das próprias leis do estado brasileiro, que conferiam a Aristarco o direito de exercer a função de diretor.

A manutenção dessa estrutura decadente e a sua permanência no cargo exigiam o uso da coerção física e psicológica, que se amplia à medida que a escola se deteriora. As humilhações e as admoestações aos alunos que não se enquadravam no modelo proposto eram um direito do educador. Eis as formas disciplinadoras descritas por Pompéia e utilizadas rotineiramente dentro da instituição: *A mais terrível das instituições do Ateneu não era a famosa justiça do arbítrio, não era a*

⁷⁴ KAPLAN, Carter *apud* REIS, José Eduardo. A sátira menipéia ou a utopia sem ídolos. **Cadernos de Literatura Comparada** 6/7: utopias. Porto: Granito/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, p.148.

cafua, *asilo das trevas e dos soluços, sanção das culpas enormes. Era o Livro das notas.*⁷⁶

Nesse único parágrafo, Sérgio descreve três métodos rotineiros da aplicação da autoridade, com a justificativa final de educar: o exercício do código interno de leis que rege o Ateneu; a cafua, com os castigos físicos; e o livro de notas, com os castigos morais e as humilhações.

Com o objetivo de manter a ordem estabelecida entre o corpo de alunos do Ateneu, o diretor pratica um policiamento constante. Para amplificar a vigilância, Aristarco conta com os vigilantes, que, atuando em inspeção contínua, multiplicam o olhar e reproduzem a ação do diretor. Essa estrutura sugere aos meninos a permanente visibilidade e a possibilidade constante dos castigos, caso sejam necessários. A idéia de uma vigilância permanente remete ao modelo Panóptico discutido por Foucault em *Vigiar e Punir*, que na Distopia se concretizou em personagens como o *Benfeitor de Nós* e o *Big Brother*, de 1984.

Mas se há a execução das leis internas que envolvem castigos físicos e morais, há ainda a persuasão exercida pelos discursos, que fazem Aristarco amado e odiado ao mesmo tempo. O principal método de persuasão é a própria nomeação de vigilantes entre os alunos, construindo um amplo e complexo sistema de tutela, que seduzia os meninos, como o próprio Sérgio. Os alunos passam a desejar trabalhar para Aristarco e gozar desse *status*:

*Estes oficiais inferiores da milícia da casa faziam-se tiranetes por delegação da suprema ditadura. Armados de sabres de pau com guardas de couro, tomavam a sério a investidura do mando e eram em geral de uma ferocidade adorável. Os sabres puniam sumariamente as infrações da disciplina na forma: duas palavras ao cerra-fila, perna frouxa, desvio notável do alinhamento. Regime siberiano, como se vê, do que resultava que os vigilantes eram altamente conceituados.*⁷⁷

⁷⁵ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.108.

⁷⁶ Ibid., p.50.

⁷⁷ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.39.

Os momentos de carisma e as recompensas conseguem arrebanhar hordas de discípulos, inclusive contando com professores entre os admiradores. Não faltam, no romance, demonstrações de gratidão dos meninos, materializada na estátua de bronze imortalizando Aristarco, e nos inúmeros discursos do Professor Venâncio. Os discípulos de Aristarco são os que realmente legitimam a sua autoridade, imbuídos de uma credulidade quase hipnótica que renuncia a consciência individual em troca da conformidade com o grupo, atitude que se assemelha ao modelo político ou religioso, sendo em essência o mesmo fenômeno. Para tanto, o processo de adaptação dos alunos e a assimilação dos métodos se fazem de forma intensa e persistente.

Parte do policiamento de Aristarco decorre da arquitetura fechada do Ateneu, circunscrita pelo portão que indica a fronteira com a cidade. Este mesmo portal de entrada, com o ATHENEUM em inscrição dourada, traz, sempre descrito como de forma monumental neste tipo de Literatura, a indicação do acesso ao mundo do internato e *distinguem a cidade utópica da cidade real.*⁷⁸ Dentro do edifício, a arquitetura do Ateneu favorece a ação dos vigilantes: o sono coletivo no dormitório, as refeições conjuntas, a leitura pública do livro de notas. Ou como esclarece Foucault:

*Toda uma problemática se desenvolve então: a de uma arquitetura que não é mais feita simplesmente para ser vista (fausto dos palácios), ou para vigiar o espaço exterior (geometria das fortalezas), mas para permitir um controle interior, articulado e detalhado – para tornar visíveis os que nela se encontram; mais geralmente, a de uma arquitetura que seria um operador para a transformação dos indivíduos: agir sobre aquele que abriga, dar domínio sobre seu comportamento, reconduzir até eles os efeitos do poder, oferecê-los a um conhecimento, modificá-los.*⁷⁹

A estrutura arquitetônica do Ateneu e a vigilância proporcionam aos pequenos cidadãos a idéia de que o poder de Aristarco, senão ele próprio, está em todo lugar. A onipresença do diretor promove a sua onisciência e sua onipotência, sendo o vigiar, o flagrar e o punir, atos rotineiros na escola. Ao descrever a si próprio, o

⁷⁸ TROUSSON, Raymond. La cité, l'architecture et les arts en utopie. Disponível em: www.bon-a-tirer.com/volume20/rt.html Acesso em: 20 ago. 2005, p.14.

⁷⁹ FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.154-155.

diretor descreve-se à imagem e semelhança de Argos, o monstro mitológico de cem olhos que tudo via e jamais descansava, pois se dois olhos se fechavam, os demais permaneciam despertos e atentos. Graças ao trabalho ininterrupto dos vigilantes, assim se vê e se define o diretor: *Ah! Mas nada me escapa... tenho cem olhos. Se são capazes, iludam-me!*⁸⁰

A vigilância e a certeza de punição para a subversão geram, em última instância, as delações, pois dentro do Ateneu *ouvir dizer e não denunciar logo, era crime, dos grandes na jurisprudência costumeira*⁸¹, originando sobre todos uma tensão emotiva permanente. A onisciência alcançada pelos cem olhos converte-se em poder, metamorfoseia-se em ações sem qualquer limite dentro daquele pequeno mundo à ponta da ordem e do dedo, tornando o diretor potente como um deus:

*“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!”*⁸²

Afora o policiamento, as rotinas da escola enfraquecem a resistência dos meninos favorecendo a assimilação da nova ordem. No Ateneu, todos os alunos são submetidos a um esteriótipo físico, passando, tão logo admitidos no Ateneu, por uma padronização indumentária e comportamental, sendo inclusive, em alguns momentos, referida a anulação da identificação nominal e substituída pela identificação numérica: *Quando meu pai saiu, vieram-me as lágrimas, que eu tolhi a tempo de ser forte. Subi ao salão azul, dormitório dos médios, onde estava a minha cama; mudei de roupa, levei a farda ao número 54 do depósito geral, meu número.*⁸³

Como se observa na descrição acima, dentro do Ateneu, os meninos são agrupados de acordo com a idade, acomodando-se os menores no piso inferior e os maiores, no superior. A repartição dos espaços de acordo com as faixas etárias de cada

⁸⁰ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.119.

⁸¹ Ibid., p.120.

⁸² POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.49.

⁸³ Ibid., p.29.

aluno, e não de acordo com vínculos afetivos, é norma comum nos internatos. Assim, além das obrigações escolares, os personagens dormem e alimentam-se em espaços comuns, e mesmo as tarefas que envolvem cuidados íntimos são interpretadas como atos coletivos e, em conseqüência, passíveis de policiamento.

O colégio interno banaliza a importância de funções como alimentar-se, cuidar-se e dormir, transformando-as em ações resumidas ao estritamente necessário, obedecendo ao rigor de uma norma pré-estabelecida. No entanto, essas funções encerram uma série de cuidados com o próprio corpo e conseqüentemente com a auto-estima. A restrição de tais cuidados impossibilita uma série de atenções pessoais, impedindo o supérfluo de ações que eventualmente possibilitem a busca de prazer físico ou meramente estético sobre si mesmo, desestruturando as resistências do ser humano e conduzindo-o mais facilmente à assimilação da regra imposta.

Os meninos em sistema interno, distantes de suas famílias e, portanto, sem laços afetivos intensos que os fortaleçam, são então vigiados, cerceados em seus direitos, moldados à força pelos valores da escola, compondo-se, assim, um sistema fechado, que tem por função, como vimos, a formação da elite brasileira e o culto à personalidade de Aristarco, vinculando definitivamente a escola a serviço de uma classe dominante e de seus interesses.

E é exatamente graças à presença de subordinados que reconhecem como justas as normas instituídas por Aristarco que a legitimidade de toda essa estrutura se fundamenta. Em oposição aos subordinados, delatores e cúmplices de Aristarco, estão os insubordinados, que, sem dúvida, existem, pois o romance finaliza com a destruição do Ateneu pelas chamas. O incêndio, porém, não é um ato isolado, e os cidadãos que se opõem à ordem presente, de modo muito particular, desestabilizam silenciosamente os alicerces do colégio.

Essa instabilidade manifesta-se claramente na insubordinação pública de Jorge, recusando-se a beijar a mão da princesa; na inadaptação de Franco, a grande vítima do Ateneu; na presença sutil da mulher e sua ação dentro da escola; na lúdica revolução das goiabadas e na própria escritura do livro pelo narrador. Exceto o

incêndio, a cada uma dessas ações há uma resposta de Aristarco, manifestada através da coerção, da negligência, da segregação e até a conciliação, como ocorre na revolução das goiabadas, como medida estratégica para preservação do poder.

Além da rotina de arbitrariedades provenientes das mãos duras do diretor, as próprias relações entre os meninos se estabelecem a partir do eixo vertical entre as diferentes idades, entre as diferenças de força física, de *status* social e econômico, e entre as diferenças de resposta diante da recepção da autoridade. A luta constante entre os integrantes dessa pequena sociedade gera um mundo melancólico na visão individual e paranóide na coletiva, sendo a escola, sob a direção de Aristarco, a quintessência de um lugar ruim.

Nesse mundo, as particularidades das relações de força e poder surpreendem o narrador e o levam a descrever o contraste com os seus conceitos antes da admissão na escola:

*Força era deixar à ferrugem do abandono o elegante vapor da linha circular do lago, no jardim, onde talvez não mais tornasse a perturbar com a palpitação das rodas a sonolência morosa dos peixinhos rubros, dourados, argentados, pensativos à sombra dos tinhorões, na transparência adamantina da água...*⁸⁴

A resposta de Sérgio ao uso da força dentro do Ateneu leva a um posicionamento de discordância em relação a Sanches, Mânlio, Rebelo ou Ribas. Por outro lado, transparece uma identificação com Franco, Jorge, Américo, Ângela e Ema, símbolos de revolta que reagem negativamente às limitações impostas pelo internato. Conjuntamente, estes e aqueles vão exigindo, através de suas ações (mais do que na troca de idéias) um posicionamento pessoal e a tomada de decisões. Para tanto, é indispensável a construção da própria identidade. A busca da identidade dentro da ficção distópica se faz, como também se constata no Ateneu, de forma solitária e quase totalmente desprovida da imprescindível comunicação humana.

⁸⁴ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.14.

A possibilidade de um movimento de resistência ou de uma mudança é introduzida em alguns momentos no texto. Há uma necessidade do narrador de declarar a vontade radical de defender a justiça e a liberdade, não raramente apresentando um viés anarquista (quando não claramente assim se descrevendo), recorrendo às figuras do rebelde, do dissidente, do fugitivo, do refratário.

A projeção futurista, típica das distopias clássicas, não está presente no romance de Pompéia. Mas a atenção que a crítica dedicou a questão temporal, sugere-nos, no mínimo, uma tensão marcada sobre o elemento tempo, que acaba por colocar este aspecto também em consonância com outras distopias. Maria Luíza Ramos salienta esta tensão a partir das argumentações feitas pelo narrador ao iniciar e ao concluir o romance: *A primeira e a última página de O Ateneu contém reflexões sobre o tempo*⁸⁵, e conclui que *não existe passado, nem há esperança de futuro. Apenas o presente inexorável.*⁸⁶

A idéia de um presente perpétuo transparece, em *O Ateneu*, na intenção de descrever a atmosfera de tédio que paira entre os meninos dentro da escola: *O tédio é a grande enfermidade da escola, o tédio corruptor que tanto se pode gerar da monotonia do trabalho como da ociosidade.*⁸⁷ Parte da angústia experimentada pelo personagem central decorre da peregrinação pelo mundo do Ateneu sob um olhar infantil, que, sem conhecimento da dimensão tempo, configura à sua errância a inexistência de finitude.

O passado descrito pelo narrador evidencia uma luta do sujeito pela identidade dentro de uma história que é pessoal e simultaneamente coletiva. Todas as expectativas de sucesso dentro daquele mundo se transformam em prisão e com o presente aparentemente perpétuo urge a necessidade de destruição à conclusão do romance. Diante da dissonância com o passado, uma vez experimentado, e da impossibilidade de reconciliação com ele, o personagem fracassa nas perspectivas de mudança pessoal e de re-harmonização de suas relações com outros membros da comunidade.

⁸⁵ RAMOS, Maria Luíza. Op. Cit., p.166.

⁸⁶ Ibid., p.167.

A interferência da literatura utópica sobre o leitor decorre basicamente de um princípio de comparação, através da coexistência de dois universos que se contrapõem, o real e o ideal. No Ateneu, há a criação de pequenos espaços e a possibilidade de usufruir deles ainda que em estreitas balizas temporais, ilhas de marginalidade, livres da ação e do jugo de Aristarco. Em nosso estudo, destacamos a presença de três espaços: a capela, o jardim, a enfermaria. Esses espaços nascem de uma tentativa de negar o presente e oferecem relações sociais diferenciadas, que são o germe da revolta, e que podem ser avaliadas como um apelo e uma orientação à transformação social.

Se tomamos como questão fundamental o exercício da autoridade e as formas de resistência, então é possível visualizar claramente o que é meio degradado da autoridade e o que é meio de resistência utilizado pelos meninos na escola. O espaço e o tempo funcionam em consonância dentro do Ateneu: o que é espaço de autoridade de Aristarco encontra-se no tempo a ser preenchido pelas atividades rotineiras da escola, e o que é espaço e tempo fora do controle do diretor encontra-se longe das obrigações diárias. Se como espaços de subversão temos a capela, o jardim e a enfermaria, também transgressivamente o tempo desses espaços é marcado pela noite, pelo momento da oração e pelo imprevisível da doença.

Além da delimitação temporal e espacial, a entrada só ocorrerá se o cidadão conhecer previamente a convenção que acessa esses mundos. Percebemos, então, que a senha para usufruir do jardim é tornar-se um menino mais velho e ser promovido ao dormitório do andar superior, assim como o acesso à enfermaria e aos cuidados de Ema provém de uma doença ou da maturidade física.

Em outras situações, emerge, nessa mesma confluência de tempo e espaço, a possibilidade da vingança, ela também fonte de prazer. Na citação abaixo encontra-se, além da vingança pessoal de Sérgio, a descrição da subversão noturna dos meninos:

⁸⁷ POMPÊIA, Raul. Op. Cit., p.97.

No meio desta temporada de descontentamento, tive um dia de prazer, prazer malvado, mas completo.

[...]

Estava de sentinela o companheiro, que recolocava a grade, até que um aviso do quintal pedisse a corda. Ofereci-me para substituí-lo. O colega foi dormir.

Com o sangue-frio das boas vinganças, sem a menor pressa, evoquei a memória da afronta que me devia Rômulo. Era justo. Recolhi pouco a pouco a corda de lençóis, firmei forte as barras da grade e fui dormir. Chovia a potes; tanto melhor: a injúria, que o sangue não lava, bem pode lavar uma ducha de enxurro.

Estava vingado!⁸⁸

Essa espécie de *locus amœnus* buscado por Rômulo ocorre num espaço e tempo alternativos, no abrigo da madrugada e do jardim. Assim como muitos alunos do Ateneu, Rômulo também formula a sua vingança contra Aristarco e, portanto, busca momentos de prazer dentro da distopia da escola. Rômulo é o menino escolhido por Aristarco, graças a sua situação econômica e a aparente docilidade, para o noivado com a filha do diretor. Humilhado por Melica, Rômulo a seguia como um *hipopótamo domesticado*⁸⁹ e consolava-se nos benefícios do cargo de noivo desprezado:

...cargo de vigilante, privilégios de benevolência, um jantar de vez em quando com o diretor, - isto é, uma folga ao paladar imaginada em sonho por quantas bocas, no regime obrigatório e destemperado da casa, menu permanente, inviolável como a letra das constituições.⁹⁰

Mas a resignação esconde o germe da revolta, pois, como descreve Sérgio, *esperava rir por último ao pai e à filha.*⁹¹

Observamos, então, um espaço e um intervalo de tempo a ser dispensado exclusivamente para a satisfação edênica pessoal e surgindo, com isso, uma realidade alternativa dentro daquela sociedade. É durante os passeios noturnos, no jardim, que os meninos desfrutam a madrugada. Entre eles vigora outro código, que, como vimos, pode ou não assemelhar-se à estrutura hierárquica estabelecida pela escola.

⁸⁸ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.143.

⁸⁹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.105.

⁹⁰ Ibid., p.105.

⁹¹ Ibid., p.105.

Para a concretização desses desejos, é necessário que os meninos se unam contra as regras do Ateneu ou então, que pelo menos, as reconstruam. No caso individual de Sérgio há, por vezes, uma dupla rejeição, repudiando não apenas o poder imposto por Aristarco, mas também uma não-aceitação das regras estabelecidas pelos meninos. A boa aceitação dessas táticas, que subvertem a rotina imposta, desestabiliza as estruturas do Ateneu, culminando com uma ação coletiva direcionada contra Aristarco: a revolução das goiabadas. Por outro lado, essa interação proporciona, como no mesmo episódio da revolução, a harmonia, a fraternidade e a solidariedade entre eles.

O movimento elaborado pelos cidadãos do Ateneu não se resume a uma oposição entre bem e mal, mas a possibilidade de construção de uma identidade e da realização dos desejos dentro de uma estrutura desumana e despersonalizada. Se a busca pelo prazer fracassa, corre-se o risco, nesse mundo sem esperança, de surgir o conformismo, a resignação, a morte ou a assimilação da ordem.

Esses espaços funcionam como um ponto de apoio para uma vida que não a do Ateneu e permitem um questionamento sobre as relações afetivas, sobre a experiência sexual, sobre a hierarquia e sobre a luta contra a opressão, constituindo a celebração das liberdades individuais e permitindo a todos os oprimidos do Ateneu serem juízes de suas próprias ações.

Trataremos a seguir separadamente cada uma das questões e lembramos que o ambiente feliz definitivo (espacial, cultural e social) não emerge do passado, no caso representado pelo tempo vivido junto à família. Após a entrada de Sérgio no Ateneu, as relações familiares mudam de tom, devido à doença paterna mencionada no decorrer do romance, aflorando o pressentimento de morte e conseqüente preparação para o luto. As relações com a família não configuram propriamente uma busca de prazer, mas há questões indispensáveis que precisam ser tratadas, o que nos levou a acrescentá-la como último subcapítulo na nossa investigação.

Seguem então as seguintes avaliações:

- o amor e o sexo;
- a fé e a experiência religiosa;
- a arte;
- as relações familiares.

3.1 O AMOR E O SEXO

O jardim, como reprodução da natureza, constitui o principal espaço dentro de *O Ateneu* para o cumprimento das relações afetivas. Espaço marcante de projeção edênica e subversão na Literatura Distópica, o jardim é recorrente nas diferentes culturas, por ser *um espaço sagrado que reiterava nos seus quatro cantos os quatro cantos do mundo*⁹² ou a retratação do *Paraíso terrestre [...] pois é a representação dos estados espirituais que correspondem às vivências paradisíacas*.⁹³ Assim, o jardim remeteria, através de sua sacralidade, ao estado de equilíbrio encontrado antes da queda do homem.

O contato com a natureza, para os cidadãos do Ateneu, nem sempre se dá de forma clandestina, sendo apresentado, uma única vez, como uma concessão pedagógica de Aristarco: *Havia a escassa compensação dos passeios*.⁹⁴

Numa atípica abertura da rotina diária, Aristarco promove a subida ao Corcovado. A descrição do episódio pelo narrador é rica em adjetivos que confirmam a alegria e a liberdade experimentada por todo o grupo: o *passeio noturno de alegria sem nome*⁹⁵; os meninos em festa, com o estimulante da música e o banquete que a *licença da alegria exorbitou em canibalismo*; o provar dos afetos com a descrição de

⁹² FOUCAULT, Michel. **De Outros Espaços**. Disponível em:

http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html Acesso em: 27 jan. 2005, p.5.

⁹³ CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. 15.ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.512.

⁹⁴ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.112.

⁹⁵ Ibid., p.113.

que alguns meninos, *dois a dois, íntimos, seguiam para longe, braços pela cintura, balbuciando diálogos lentos.*⁹⁶ As atitudes dos meninos evidenciam que, rompida a estrutura arquitetônica do Ateneu, mesmo mantendo-se sob o comando do diretor, havia um enfraquecimento do controle das normas.

Aristarco, assim como outros legisladores desses mundos distópicos, acredita ser o controle da sexualidade ponto crucial na formação dos meninos, tratando a sua manifestação infantil como contrária à natureza. É sobre o controle do sexo que esses governantes depositam os maiores esforços, pois são conhecedores do poderoso potencial das energias subversivas que se depositam nessa última instância da intimidade pessoal. Em virtude disso, a repressão de Aristarco ocorre em diferentes níveis do exercício sexual, tolhendo, inclusive, a mera curiosidade infantil.

O episódio que segue ocorre logo após a admissão de Sérgio no Ateneu. O menino depara-se com um folheto esquecido a esmo na rouparia. Impulsionado pela curiosidade, abre o livrinho e surpreende-se com o conteúdo erótico. O folheto parece uma isca, estrategicamente colocada para despertar o interesse do calouro, talvez vindo das mãos do próprio Aristarco para ser, então, imediatamente surpreendido. Ainda desacostumado das regras de vigilância e dos limites entre o certo e o errado dentro da escola, Sérgio cai na armadilha. Observe-se que a intervenção do diretor se faz, não no primeiro contato com o folheto, mas no momento em que é despertado pelo conteúdo:

*Como tardava o criado, apanhei aborrecido um folheto que ali estava à mesa dos assentos, entradas de enxoval, registros de lavanderia. Curioso folheto, versos e estampas... Fechei-o convulsivamente com o arrependimento de uma curiosidade perversa. Estranho folheto! Abri-o de novo. Ardía-me à face inexplicável incêndio de pudor, constrangia-me a garganta esquisito aperto de náusea. Escravizava-me, porém, a sedução da novidade. Olhei para os lados com um gesto de culpado; não sei que instinto me acordava um sobressalto de remorso. Um simples papel, entretanto, borrado na tiragem rápida dos delitos de imprensa. Arrostei-o. O roupeiro veio interromper-me. “Larga daí! Disse com brutalidade, isso não é para menino!” E retirou o livrinho.
[...]*

⁹⁶ Ibid., p.115.

*Zumbia-me aos ouvidos a palavra aterrada de Aristarco... Sim, devia ser isto: um entravamento obscuro de formas despidas, roupas abertas, um turbilhão de frades bêbados, deslocados ao capricho de todas as deformidades de um monstruoso desenho, tocando-se, saltando a sarabanda diabólica sem fim, no empastado negrume da tinta do prelo.*⁹⁷

O passeio é, portanto, uma gratificação que Aristarco dá a seus alunos em cumprimento a normas pedagógicas. Então providencia, tão logo os meninos cheguem no Ateneu, o abafamento do espírito de união e o desmonte dos estímulos que perpetuam a alegria: *O descanso foi simplesmente um prolongamento da pândega do passeio*⁹⁸, mas *Aristarco, reassumindo a dureza olímpica da seriedade habitual, apresentou-se e perguntou asperamente se pretendíamos que a vida passasse a ser agora um piquenique perpétuo na desmoralização.*⁹⁹

Prossegue a deterioração total da felicidade com o flagrante da homossexualidade, a captura da carta de amor entre Cândido e Tourinho, e Aristarco, *tétrico como o Juízo Final*¹⁰⁰, ressurge com as ameaças, as delações e a punição aos *culpados*, ajoelhados no centro do refeitório. Assim estrategicamente se concentram, num mesmo capítulo, a liberdade e a opressão, tornando ao leitor, através do mesmo princípio de comparação que rege as utopias, a percepção do contraste ainda maior entre os dois estados de espírito presentes naquela sociedade.

Mais que das relações homossexuais, o sexo vai manifestar-se principalmente a partir do elemento feminino. A mulher, no romance, e sua representação na sociedade oitocentista expõem, como em muitas outras obras do período, as aspirações sufocadas pelo mundo masculino. Há que se considerar o posicionamento da mulher e como ela reage a essa opressão.

A primeira visão possível é a da mulher na sociedade patriarcal e o papel que por ela deve ser representado, um ideal utópico e inatingível que a condena, pela preservação da castidade e obediência aos valores masculinos, a um verdadeiro inferno de opressão e discriminação.

⁹⁷ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.31.

⁹⁸ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.119.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

A segunda visão é a da mulher dentro do Ateneu, que não se afasta muito do modelo patriarcal que a escola representa. Mas mulheres representam um grupo a mais, confinadas, reprimidas e silenciadas assim como os demais. As mulheres, portanto, não são as únicas vítimas do mundo de Aristarco, diferindo talvez, apenas, nos tipos de necessidades, nas qualidades de suas castrações. As crianças, os homossexuais, as mulheres e todos os que desejam algum grau de individualidade sofrem no mundo de Aristarco.

A mulher apresenta-se primeiro agente de subversão, buscando oportunidades de compensação física e emocional, e, em segundo, agem como objeto de transgressão. Portanto, as mulheres buscam e dão prazer, representando, na castidade do Ateneu, o extravasamento da opressão, a expressão dos desejos e esperanças do mundo masculino. O desejo individual e os imperativos sociais criam esse canal de dupla via entre as mulheres e o Ateneu, fixando a atenção na sexualidade e nas relações entre os gêneros.

Figuram no Ateneu apenas três figuras femininas: Ângela, Ema e sua filha, Melica. Essa, ainda adolescente, tem passagem mínima, mais para caracterizar os cuidados de Aristarco com seu futuro. Aristarco reserva para Melica a aquisição de um bom casamento e com isso a preservação do núcleo familiar. Mélica, ainda menina, já está condenada às regras da sociedade patriarcal oitocentista.

Sabe-se que cabia à mulher apenas o casamento e a maternidade, mas as duas personagens, Ângela e Ema, desobedecem à regra, apresentando uma estrutura familiar atípica para a época. A primeira não tem filhos. Ema, apenas um casal, Melica e Jorge.

Há uma franca distinção social entre Ema e Ângela, mas não nos parece que a formação cultural e as origens sociais dessas duas mulheres sejam fatores preponderantes nos seus comportamentos e de importância na narrativa. Ema, visivelmente bem-nascida, é hábil ao piano, como descreve Pompéia no capítulo que conclui a obra, e ocupa-se principalmente com os cuidados aos meninos doentes na enfermaria. Aristarco guarda para ela expectativas pedagógicas: a *senhora com*

*quem ele contava para o jardim de crianças!*¹⁰¹ As funções de professora quanto de enfermeira são condizentes com a realidade feminina da época, pois nenhuma das atividades coloca a reputação de Ema em xeque.

Foi a crítica psicanalítica, entre os estudiosos de Raul Pompéia, a que mais se preocupou com a posição da mulher em *O Ateneu*. Ema passou então a ser sistematicamente apontada como a enfermeira, a mãe, em oposição ao papel paterno que Aristarco representaria na escola: *A mãe era aliada do menino contra o pai excessivo na disciplina e às vezes terrivelmente duro na autoridade. Sua consoladora. Sua enfermeira. Sua primeira namorada. Quem lhe fazia certas vontades. Quem cantava modinhas para ele dormir.*¹⁰²

Essa leitura considera uma posição de submissão de Ema, confinando o personagem a uma posição secundária, estática, conservadora e que parece novamente dialogar com o que o sexo frágil oferecia à sociedade, conforme as observações de Gilberto Freyre, promovendo um efeito deletério sobre a construção social, que, *de modo geral, o homem foi, dentro do patriarcalismo brasileiro o elemento móvel, militante, renovador; a mulher, o conservador, o estável, o de ordem.*¹⁰³ O desequilíbrio das relações comprometeram o avanço social, pois *nunca os dois sexos se ajustaram numa criação comum de significado político ou literário.*¹⁰⁴

A visão apresentada pela crítica desconsidera parte do comportamento de Ema e, embora embasada numa visão da mulher na sociedade patriarcal, peca, a nosso ver, por anular a força do caráter feminino criado pelo autor.

Essa mesma visão serviu para contrapor a figura de Ema à de Ângela, a canarina. A leitura do livro parte assim do pressuposto tácito (e evidentemente preconceituoso) de que as mulheres sejam *indivíduos submissos, puros e bondosos, de sexualidade*

¹⁰¹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.167.

¹⁰² FREYRE, Gilberto. Op. Cit., p.824.

¹⁰³ Ibid., p.824.

¹⁰⁴ Ibid., p.823.

*menos desenvolvida e destinados principalmente a serem mães e esposas*¹⁰⁵, o que condena Ângela, assim como se fez com Ema, a um papel estereotipado, de sexualidade agressiva e algo perversa dentro da trama.

Por outro lado, as poucas leituras que afastavam Ema do previsível papel de mãe e que questionavam mais a sua posição como mulher, não davam a ela autonomia no pensar e no fazer, vinculando sua possível insurgência à submissão a outro personagem masculino, tal como conclui José López Heredia: *Porém, o final é decepcionante, pois no fim de contas (fugindo com Crisóstomo) Dona Ema prova que não é senão uma versão mais requintada de Ângela.*¹⁰⁶ E cabe acrescentar a opinião do crítico em relação a Ângela, para que melhor se compreenda seu raciocínio: *um animal selvagem, lascivo, que corre pelos campos e bosques do colégio, excita continuamente os estudantes. Sexo é o seu capital e ela exala-o a ponto de tornar num poderoso tóxico que, em última instância, acaba destruindo (como acontece com o crime que provoca).*¹⁰⁷ E conclui: *Ela é a mulher leviana, insensível e com uma atração diabólica.*¹⁰⁸

Cometendo, não raro, o equívoco de nem sequer reconhecer a complexa sexualidade infantil, a crítica também apresenta de forma reducionista os personagens femininos do romance. A imagem da mulher casada, de conduta regrada pelo matrimônio e inteiramente submissa à figura masculina, contrapõe-se a da mulher selvagem, lasciva e leviana. As mulheres são reduzidas, dessa maneira, à dicotomia de mãe ou prostituta, ou, às vezes, apenas à imagem da prostituta, pois Ângela não tem filhos.

Se a crítica interpretou como *diabólicas* essas duas personagens, é que para ela a busca de prazer sexual pela mulher, assim como pelos meninos, é uma atitude socialmente não aceita. Ângela e Ema, no entanto, merecem uma avaliação mais delicada. Não é nossa intenção dizer que não seja clara a descrição e distinção

¹⁰⁵ STEIN, Ingrid. **Figuras Femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 24.

¹⁰⁶ HEREDIA, José Lopez. **Matéria e Forma Narrativa d'O Ateneu**. São Paulo: Quíron, p.79.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.76.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.77.

entre elas, de serem pertencentes a meios sociais próprios, o que é visível principalmente nas atividades e atitudes de cada uma. Falamos de um mundo de autoridade, da necessidade de subversão, e da busca, por seus cidadãos, de espaços que assegurem a cumplicidade e permitam o ganho de experiências positivas, compartilhando, em igualdade de direitos, do jardim e da possibilidade de satisfação.

Ângela é uma imigrante, situação que por si só exige certo grau de intrepidez e de capacidade empreendedora, e que pode sugerir ainda uma fuga ou o abandono voluntário de outro mundo ruim. Mas graças aos atributos físicos é que a personagem atrai as atenções, atração que emana pelo excesso de vitalidade e perturba a rotina dos meninos, desafiando, na ousadia da sexualidade, as regras do Ateneu e conquistando o seu próprio espaço dentro da escola.

O poder sexual que Ângela detém no mundo masculino e sua inabilidade (ou habilidade) em administrá-lo culmina com um momento especificamente desastroso, no episódio em que a canarina se torna pivô do assassinato do jardineiro, dentro das dependências do Ateneu. Diante da gravidade do ocorrido, Ângela exime-se da culpa transferindo toda agressividade para os personagens masculinos do triângulo amoroso:

*Agora, para falar a verdade, gostava mais do que morreu. O assassino era muito mau, exigia coisas dela como se fosse uma escrava; era bruto, bruto. Mas era de Espanha, companheiros de viagem, e um homem bonito! sacudido, eu bem tinha conhecido; mas judiava dela; batia, empurrava: olhe, ainda tinha sinais, e levantava candidamente o vestido para mostrar, no joelho, na coxa, cicatrizes, manchas antigas que eu não via absolutamente, nem ela.*¹⁰⁹

É marcante na descrição acima uma atitude teatral de Ângela, sugerindo, no jogo de sedução com Sérgio, uma postura de submissão, que, sem dúvida, não se ajustam com a independência da personagem, mas fornecem a ela muitas vantagens. É esse tipo de artifício que permite seu ajuste no Ateneu, como resume o narrador falando

¹⁰⁹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p. 158.

da relação de Ângela com os meninos maiores: *Ângela dominava-os a todos; vencía-os.*¹¹⁰

O domínio sexual que a jovem exerce sobre os rapazes garante seu *status* social dentro da escola. Mas é preciso avaliar a oscilação no comportamento de Ângela, de ora assumir a fragilidade feminina e beneficiar-se dela, ora ser independente e destruir o convencional da imagem feminina. Dentro do Ateneu, a posição de Ângela se mantém em concordância com a dos demais oprimidos. É fora, normalmente no jardim, que Ângela usufrui da liberdade: *Ângela fazia-se menina para brincar e correr com vivacidades de gata.*¹¹¹ Há a transformação da personagem, desse aspecto sedutor e infantil, para um extremo, ameaçador e obsceno:

*Às vezes era grosseira: dialogava ao desafio em chacota desbocada, com quem quisesse; impacientava-se abruptamente e desaparecia, arremessando uma praga de bem acabada torpeza. Fazia pilhéria; tinha um colégio também para receber internos, externos, meio-pensionistas. Batia no ventre.*¹¹²

A literatura distópica é marcada pela imposição da anulação da linguagem verbal como forma de dominação, e o seu exercício, portanto, é uma das maiores representações de subversão. Lembre-se, aqui, que não há liberdade dentro do Ateneu para se protestar. Mesmo o protesto mudo de Jorge, recusando-se a beijar a mão da Princesa, recebe retaliação imediata de Aristarco, pois *ninguém mais viu o republicano!*¹¹³

Surpreende-nos, portanto, o narrador descrever o discurso de Ângela. O romance, assim como outras distopias, é carente do discurso pessoal dos personagens, principalmente de forma pública. Acrescentamos o comentário de Ildney Cavalcanti sobre o silenciamento da mulher nas distopias feministas:

¹¹⁰ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.140.

¹¹¹ Ibid., p.141.

¹¹² Idem.

¹¹³ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.21.

*O silêncio imposto às mulheres apresenta-se sob formas que vão das mais diretas às mais metafóricas: mecanismos reguladores dos modos de tratamento e das tomadas de turno; imposição de uma fala pré-formulada (podendo-se alcançar casos extremos, como o da protagonista que, para se comunicar, segue um script); proibição do discurso em público, da leitura e da escrita, especialmente em se tratando da escrita criativa; negação de representação em forma política; ou ainda, e mais efetivamente, a extração das línguas das mulheres. Essas medidas expõem o entrelace da manipulação verbal com as ideologias androcêntricas dominantes.*¹¹⁴

A narrativa evidencia que a palavra dentro do Ateneu não é para todos. Se a palavra usada for contra o colégio ou contra Aristarco, ela não é direito de ninguém. Mas Ângela não apenas fala, ela quer ser ouvida: *dialogava ao desafio em chacota desbocada*. Além de esbravejar, Ângela avança em sua rebeldia com o uso de palavras de baixo calão, ato corriqueiro em outros núcleos sociais, mas pouco aconselhável a uma mulher dentro de um ambiente escolar masculino. E não devemos esquecer que, pelas palavras do narrador, o discurso de Ângela é de fato um desafio, palavra que ele próprio usa, com as ofensas claramente endereçadas a alguém em especial. Quando Ângela argumenta que *ela também era proprietária de um colégio: abrigava no ventre internos, externos e meio-pensionistas*, direciona o protesto contra o dono do colégio, contra Aristarco. E uma vez que inclui no discurso: o palavrão (*a chacota desbocada*), o deboche (*fazia pilhéria*), e a vingança (*arremessando uma praga de bem acabada torpeza*) utiliza três formas verbais de desmoralizar, satirizar e repudiar a figura de Aristarco. Desafio que se faz ainda mais corajoso, por tratar-se de uma mulher e de uma subalterna.

Da mesma forma, a figura feminina de Ema domina o espaço que é a enfermaria. Nela, Ema é a figura central, ainda que vigiada por Aristarco. A descrição da infelicidade de Ema parte dela mesma, e decorre da vida conjugal. A busca por um espaço na sociedade de Aristarco incita Ema a utilizar os mesmos métodos de Ângela. Assim, o tom do desabafo de Ema com Sérgio se aproxima da vítima que Ângela também tenta mostrar ser: *“Ah! Tem ainda um pai”, disse Ema, “uma querida mãe, irmãos que o amam... Eu nada tenho; todos mortos... Aparecem-me às vezes à noite... sombras. Ninguém por mim. Nesta casa sou demais... Deixemos essas*

¹¹⁴ CAVALCANTI, Ildney. **A Distopia Feminista Contemporânea: um mito e uma figura**. Disponível em: http://www.mulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ildney.htm Acessado em 20 jun.2005, p.4.

coisas.¹¹⁵ Ema mantém, assim como Ângela, o mesmo discurso de vítima do mundo masculino, numa descrição que se afasta dessa apenas pela distinção social.

A Aristarco, por sua vez, bem convinha como diretor de escola, tê-la nos jantares e aparições sociais. Insatisfeita na situação de esposa, Ema apresenta uma atitude que leva os meninos do Ateneu, mais do que o narrador e personagem Sérgio, a questionarem sua reputação. Em relação a Ema, o narrador mantém a mesma opinião dos tempos de escola, diferentemente do parecer que emite sobre os demais personagens, indicando que o narrador se mantém ainda afetivamente ligado à esposa de Aristarco, estando, portanto, impossibilitado de elaborar uma crítica sobre ela.

Mas Ema, assim como Ângela, não mantém a fidelidade conjugal. A descrição dos demais meninos apresenta-nos o seguinte nível de relações entre Ema e o professor Crisóstomo: *“D. Ema... D. Ema... não se murmura à toa... Reparem na maneira de falar do Crisóstomo... Tem motivo, um rapagão... Palavra que os apanhei sozinhos, juntinhos, conversando, à distância de um beijo...”*¹¹⁶

Ao contrário do apontamento feito pela crítica, Crisóstomo não é a única aventura extraconjugal de Ema. A questão é retomada adiante pelo narrador, ressaltando como eram as relações entre Ema e os meninos convalescentes na enfermaria, algo que parecia ir além dos estritos limites profissionais:

*Repetiam as murmurações do Professor Crisóstomo, frioleiras de maldade. Pelas janelas gradeadas indicavam junto do muro da natação **as venezianas da enfermaria e faziam apologia da enfermeira, enfermeirazinha cuidadosa, com um jeito incomparável para o tratamento dos casos graves do coração.** E vinham com histórias de estudantes muito mal de imaginárias moléstias.*¹¹⁷

Diante da avaliação dessas duas personagens femininas do romance, observamos que a sexualidade se manifesta variavelmente no Ateneu, a despeito das regras instituídas por Aristarco e do padrão comportamental da época. Sabemos que a

¹¹⁵ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.163.

¹¹⁶ Ibid., p.102.

¹¹⁷ Ibid., p.142. (grifo nosso).

prática da sexualidade feminina só era admitida *dentro de uma relação sancionada pelo matrimônio*¹¹⁸, e apresentavam-se mais rigorosas quanto mais alto o nível social. A única opção para Ema escapar da situação de opressão em que se encontra é através de uma fuga.

O capítulo final tem a enfermaria do Ateneu como cenário. Lá, o ambiente é sedutor e é construído por Ema. O narrador descreve a solidão dos alunos nas férias do colégio e a sua relação com Ema, centro da narrativa, proporcionando equilíbrio, prazer e felicidade. O policiamento e a autoridade de Aristarco, porém, não descansam nunca: *Aristarco surgia às vezes solenemente, sem demorar. Ângela nunca. Fora-lhe proibida a entrada.*¹¹⁹

Embora crescido aos olhos de Ema, o menino sente-se ainda pueril no que diz respeito a seus dotes e vontades sexuais, e o narrador descreve Américo, que se opõe a ele próprio, como portador de força e de virilidade sexual que ainda não possuía: *Entre os reclusos das férias, contava-se um rapaz, matriculado de pouco, Américo. Vinha da roça. Mostrou-se contrariado desde o primeiro dia. Aristarco tentou abrandá-lo; impossível: cada vez mais enfezado. Era já crescido e de uma robustez não comum.*¹²⁰

Diante dessas observações e ficando claro que Ema dedicava simultaneamente a professores e alunos uma atenção especial para os meninos que se faziam homens, a conclusão do romance, ressaltada pela dimensão simbólica do incêndio, acaba por apontar, ainda que de forma sutil, para o desaparecimento de um casal, não Ema e Crisóstomo, como sugeriu Heredía, mas Ema e Américo. Aliás, o destino de Crisóstomo não merece qualquer indicação por parte do narrador. Se já apontamos que Ângela tem um envolvimento direto no assassinato dentro do Ateneu, Ema também mostra-se, pelo menos circunstancialmente, envolvida com o incêndio no fim do romance, e muito embora desapareça sem álibis, a ela não se costumou atribuir, até onde sabemos, a responsabilidade do incêndio.

¹¹⁸ STEIN, Ingrid. Op. Cit., p.32.

¹¹⁹ POMPEIA, Raul. Op. Cit., p.160.

Reconsiderando a fuga de Ema, só ou ligada a um novo parceiro, Américo, mais jovem, robusto, podemos atribuir a ela o abandono de uma atitude de passividade dentro do Ateneu, para passar a construtora do próprio destino. Mas o desaparecimento do casal não exige a justificativa de que Ema abandone o internato e a vida com Aristarco para viver um novo relacionamento, ainda que a fuga com um rapaz mais jovem sugira também uma subversão em diferentes níveis, pelo assédio a um aluno e pela diferença da idade entre eles.

O mais importante é que o desaparecimento de Ema descarta a passividade e a submissão diante de Aristarco, pois a fuga não apenas promove o afastamento de um suposto perigo que o adultério e a sociedade do Ateneu representam, mas, ainda, a busca de tranquilidade e satisfação pessoal. Afastando-se de Aristarco, as duas coisas se concretizam.

Atribuímos à fuga de Ema um significado oculto, pois acreditamos que desvincular-se do Ateneu traz a possibilidade de vivências antes nunca de todo satisfeitas, ampliando o mundo que lhe pertence e dessa forma satisfazendo-as de forma espiritual, por experimentar a liberdade, e física, ao usufruir do mundo, tão distante da realidade do Ateneu.

O posicionamento adotado por Ema indica um comportamento que se distancia da mulher oitocentista, que tinha na preservação do casamento, ainda que infeliz, a manutenção de um *status* social. Fugindo, Ema repudia essa norma. Assim como Ângela bate no ventre e rejubila-se de seus internos e semi-internos, o comportamento de Ema, através da facilitação do sexo e da traição, é uma forma de vilipendiar as figuras de Aristarco e de Crisóstomo, humilhá-las, vingar-se delas, sobrevivendo na ação a palavra, pois, embora a palavra vingança tenha sido usada por diversos personagens (Franco, Rômulo, Sérgio), em momento algum ela é proferida por uma mulher.

Na construção das duas personagens femininas aqui discutidas, Pompéia não se preocupa substancialmente com o abismo social que as separa, mas apresenta uma

¹²⁰ Ibid., p.164.

visão da sociedade patriarcal em que a mulher se encontrava inserida, sendo vítima de opressão e violência. No destino reservado a Ema e no posicionamento de Ângela, na busca das suas próprias utopias, há uma sugestão tão transformadora quanto o incêndio do Ateneu.

3.2 A FÉ E A EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

Qualquer consideração cuidadosa a respeito da fé em *O Ateneu* engendra reflexões sobre a religião e o seu confronto com a realidade significa encarar a possibilidade de sucesso ou de fracasso da experiência mística.

O contato entre Sérgio e Franco se dá através da cumplicidade de fracassados, e esse contato conduz à experiência religiosa, que representa uma grande vivência para os dois meninos, embora dessa proximidade resultem caminhos diversos. Além deles, há um terceiro personagem, Barreto, introduzido na trama como exemplo daquele que experimenta o misticismo e faz-se um representante da instituição religiosa. Nesses três personagens é que esperamos encontrar nexos para nossa leitura.

O contato religioso dos meninos é estabelecido por indicação da própria escola e liderado pela figura de Aristarco, que participa do rito dominical conduzindo e disciplinando o comportamento dos alunos no hábitat que cabe a Deus dentro do Ateneu: a capela.

Nesses mundos bem definidos e separados, que são a Escola e a Capela, e que representam respectivamente o Estado e a Igreja, Barreto surge como porta-voz da religião dentro do Ateneu. Em contato com Sérgio, Barreto estabelece uma relação de orientador religioso, como um guia espiritual, conduzindo o menino, agora, no mundo da autoridade invisível.

Para Barreto, as conexões entre a fé e a religião, e como as estabelece, conduzem, não ao aplacamento das necessidades que urgem num mundo como o do Ateneu,

mas à compreensão de uma vida afetiva cheia de lacunas. Transparece, no fervor religioso e na entrega de Barreto, o obscurecimento dos desejos e vontades, como se a potência da fé imobilizasse os sentidos e, com isso, afastasse-o do que é considerado ilícito dentro do Ateneu, conforme a descrição de Pompéia: *regime de nitro para congelar as ardências da idade.*¹²¹ As *ardências da idade* e a crença na doutrina o transformam num personagem *duplo*, como o próprio autor define, pois Barreto está dividido entre os prazeres da carne e a abnegação, opondo-se num mesmo ser o incompatível das exigências da Igreja e do divertimento do recreio:

*Era meu vizinho, na sala geral do estudo, Barreto, um personagem duplo, que representava, nas horas de recreio, a folgança em pessoa e tinha momentos de meditação trevosa com esgares de terror e falava da morte, da outra vida, rezava muito, tinha figas de pau, bentinhos, medalhinhas em cordões, que saltavam fora do seio ao brinquedo.*¹²²

Da mesma maneira como Barreto absorve conceitos a partir da esfera religiosa, há uma diversidade de personagens dentro do Ateneu que apresentam diferentes normas, condutas e reações psicológicas frente ao cotidiano, o que conduz a um relativismo entre a moral pessoal e a moral vigente. Os meninos acatam, sem dúvida, a um modelo moral imposto pelo colégio e são descritos pela visão pessoal de Sérgio, o que faz não só de Barreto, mas de muitos outros, personagens duplos.

Assim se constrói a descrição da figura de Sanches: *...primeiro da classe, muito inteligente, vencido apenas por Maurílio na especialidade dos nove fora vezes tanto, cuidados dos exercícios, êmulo da Cruz na doutrina, sem competidor na análise, no desenho linear, na cosmografia.*¹²³ Contudo, mesmo sendo detentor das qualidades que fazem dele um vigilante, o grupo seletivo escolhido pessoalmente por Aristarco, Sanches também tem uma face dupla: *Iniciara-me Sanches no Mal.*¹²⁴

O existir humano dentro do Ateneu, representado agora na figura de Barreto, envolve muitas vezes a dicotomia do binômio bem e mal, ou do certo e errado. Embora a caracterização do bem e do mal obedeça a parâmetros individuais de

¹²¹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.66.

¹²² Ibid., p.66.

¹²³ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.30.

¹²⁴ Ibid., p.66.

conduta, variáveis de menino a menino, é fundamental que critérios pessoais estejam em equilíbrio e proporção com os princípios do próprio colégio. Pois o código moral que determina se uma ação ou uma obra constituem uma virtude (o bem), ou um dano (o mal), já se encontra previamente estabelecido na ordem que rege o Ateneu e no mundo que ele representa e constitui. Assim sendo, o cumprimento dessa ordem qualifica as ações em boas e o descumprimento em más. É por uma estância de valores escolares próprios que os meninos são avaliados, e cumpre dizer que o cumprimento dessas normas representa a adaptação.

Assim como Sanches inicia Sérgio no mal por conhecimento de causa, Barreto inicia Sérgio na punição por conhecer a culpa: *Barreto instruiu-me na Punição. Abria a boca e mostrava uma caldeira do inferno; as palavras eram chamadas; ao calor daquelas práticas, as culpas ardiam como sardinhas em freges*¹²⁵. Para apaziguar-se diante das inquietações da culpa e do remorso, que sem dúvida surgem do que a escola estabelece como errado, diante da visão dos crimes cometidos, entrega-se à *meditação trevosa* e arma-se com medalhinhas e figas.

O apego religioso de Barreto é composto de um sistema de mitos que conduz a um corpo doutrinário, e, a partir dele, usufrui da proteção de que necessita para arrefecer as inquietações naturais da idade. As medalhas representam o intermédio de santos ou mensageiros, como ocorre com Sérgio diante de Santa Rosália, e Barreto introduz-se num terceiro espaço, que não é a escola, nem a capela ou a procissão, mas também pertence às coisas sacras, às virtudes e aos poderes a elas atribuídos. Dentro desse espaço protegido por figas e crucifixos, Barreto fecha o corpo aos males, ainda que ceda em sua *folgança* às tentações do mundo, mas protegido encontra remissão para o que considera erro, culpa e pecado.

Manter-se vivo dentro do Ateneu exige, portanto, a busca desse equilíbrio que vem para alguns personagens a partir da construção de um duplo que os estabiliza, enquanto que para outros é sempre frágil e ameaçado, e cuja menor tentativa de ruptura já impõe penalidades severas.

A vida dentro da instituição exige a transferência da vida familiar para a escolar, o que é, no mínimo, uma transgressão da ordem infantil e fonte geradora de angústias. No seio da existência escolar, os meninos são ameaçados pelo mundo que os cerca e, para tanto, afirmam-se na busca pelo retorno à ordem e ao equilíbrio uma vez experimentado. Cada um dos meninos precisa criar em torno de si um sistema de autoproteção, seja através do apoio dos companheiros, da compra de privilégios, do respeito adquirido através da força física, do uso de medalhinhas protetoras contra as ameaças de um mundo fraturado, reconstruindo com isso o seu lugar no universo.

Nesse mundo, Franco é uma vítima. Aceita o sofrimento que lhe impõem e, nessa posição, é sacrificado. À margem da comunidade escolar, Franco vive isolado de todos desde a sua admissão, como uma não-pessoa, um espectro, uma criatura invisível, um *cão* nas palavras de Aristarco, sendo útil apenas para personificar a humilhação.

É a descrição de Rebelo, o menino de óculos azuis, a mais fiel do Ateneu. Não por acaso através dele é que Sérgio se depara com a realidade dos habitantes do Ateneu, descrição que provém de um menino que abandonará mais tarde a escola pela perda da visão. Rebelo descreve os colegas sem a necessidade de vê-los, desenvolvendo sentidos outros, pois o cego é *símbolo daquele que ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais.*¹²⁶ Rebelo é que dá a primeira descrição de Franco, descrito, entre os demais meninos, por uma enxurrada de adjetivos que o aproximam da religiosidade cristã:

-Ali está um de joelhos...

*-De joelhos... Não há perguntar; é o Franco. Uma **alma penada**. 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. O diretor chama-lhe *cão*, diz que tem calos na cara. Se não tivesse calos no joelho, não haveria canto do Ateneu que ele não marcasse com o **sangue** de uma **penitência**.*¹²⁷

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ CHEVALIER, Jean. Op. Cit., p.217.

Franco, assim como Barreto, também experimenta o apelo do sobrenatural, do divino e do misterioso, pois a possibilidade de um mundo melhor é a esperança entre os sofredores. No contato com Franco descreve-se a celebração de um culto de sacrifício, a realização de toda uma cerimônia, numa manifestação coletiva contra ele. Embora Franco nunca experimente uma atitude numinosa que o santifique, assume tal posição e autoriza o prosseguimento do ritual como cabe a uma vítima. Franco nunca resiste à punição, o que gera um fenômeno de inércia diante da humilhação, como se observa: *Formulado o veredicto, Franco caiu de rótulas no soalho com estampido, como se repentinamente se lhe houvesse estalado às pernas uma mola*¹²⁸. Ou:

*Passando por ele, os mais enfurecidos deram empurrões, beliscaram-lhe os braços, injuriaram-no. Franco respondia a meia voz, por uma palavrinha porca, repetida rapidamente, e cuspiam-lhes, sujando a todos com o arremesso dos únicos recursos da sua posição. Até que um grande, mais estouvado, fê-lo cair contra o portal, ferindo a cabeça. A este, Franco não respondeu; pôs-se a chorar.*¹²⁹

A visão absorvida por Franco remete à utopia cristã, com a promessa de execução de uma profecia que conduzirá a humanidade inteira à redenção de seus pecados e ao estabelecimento de uma sociedade justa e perfeita. A resignação de cordeiro que o santifica e antecipa sua morte é, assim como para todos os que crêem, a aceitação e a certeza da justiça divina. E para fazer parte desse mundo ideal de justiça e de amor, há a exigência da renúncia às riquezas e aos prazeres, sendo a palavra do Cristo direcionada especialmente aos pobres, aos humildes, aos doentes, aos pequenos, aos desprezados: *Assim, pois, qualquer de vós que não renuncia a tudo o que possui, não pode ser meu discípulo.*¹³⁰

Essa postura de humilhação assumida por Franco acarreta seu isolamento da comunidade, isolamento imposto inicialmente pela opinião de Aristarco, e até pela própria família como já citado à introdução de nosso trabalho, mas assimilado passivamente pela sua própria vontade graças à sua inação e à indiferença dos inspetores e dos colegas de classe, como conclui na descrição: *Os inspetores*

¹²⁷ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.32. (grifos nossos).

¹²⁸ Ibid., p.58.

¹²⁹ Ibid., p.59.

*fiscalizavam o serviço do pão, prevenindo espertezas inconvenientes. Escaparam-lhes os maus tratos.*¹³¹

Aos professores do Ateneu era orientada não uma conduta passiva, como a dos inspetores diante do desafeto dirigido a Franco, mas ativa, intensificando a humilhação e estimulando o isolamento. À leitura das notas, todos já sabiam: *À nota de Franco, sempre má, devia seguir-se especial comentário deprimente, que a opinião esperava e ouvia com delícia, fartando-se de desprezar.*¹³²

No mundo de violência que é o Ateneu, Franco é usado por Aristarco, pelos professores, inspetores e pelos próprios colegas como um catalisador da energia negativa existente em diferentes escalas dentro da escola, para que a ferocidade a ele direcionada exclua formas outras de violência. A execução do sacrifício e a imolação do sacrificado são a tentativa de impedir, no pensamento de René Girard, que a violência perca o limite e prossiga em escalada alarmante, o que representaria a destruição da ordem interna do Ateneu:

*Exatamente pelo fato de ser polarizada pela imolação sacrificial, a violência se acalma e se apazigua; dir-se-ia que ela é expulsa e que é acrescentada à substância do deus do qual não se distingue de forma alguma, pois cada sacrificado repete, em escala menor, o imenso apaziguamento que se produziu no momento da unanimidade fundadora, ou seja, no momento em que o deus se manifestou pela primeira vez.*¹³³

A violência então é canalizada sobre Franco, mas não recai sobre ele por acaso. Franco é escolhido por mostrar-se vulnerável, portanto, sacrificável, e porque, de alguma forma, o menino explicita, em sua resignação, um comportamento de crença na vida eterna e justa.

Mesmo a morte do personagem não desperta qualquer revolta, embora se trate da morte de uma criança. Pelo contrário, a morte é precedida pela terceira conferência do Professor Cláudio – as aulas vistas pela crítica como uma oportunidade de

¹³⁰ BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Traduzida da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares.

15.ªed. São Paulo: Paulinas, 1962, Lucas, 14,33.

¹³¹ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.59.

¹³² Ibid., p.35.

¹³³ GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra & UNESP, 1990, p.332.

Pompéia em exprimir opiniões pessoais, constituindo verdadeiros ensaios sobre a política, a arte e a sociedade. Diante da admiração do narrador pelo professor e da ausência de críticas negativas a seu respeito, num enredo que não poupa quase ninguém, atribuiu-se ao Professor Cláudio uma espécie de *alter-ego* de Pompéia.

Na conferência a que nos referimos, o tema é a visão do internato como reflexo da sociedade. Sugerindo a supremacia dos fortes sobre os fracos, esse terceiro discurso remete ao Darwinismo Social, originário das idéias do economista Thomas Malthus e de Charles Darwin, propagando-se até o século XX e culminando com a eugenia negativa e com o desastre da purificação racial na Segunda Guerra Mundial:

*O internato é útil; a existência agita-se como a peneira do garimpeiro: o que vale mais e o que vale menos, separam-se. [...] no fundo a direção do caráter é invariável. A constância da bússola é uma; temos todos um norte necessário: cada um leva às costas o sobrescrito da sua fatalidade. O colégio não ilude: os caracteres exibem-se em mostrador de franqueza absoluta. O que tem de ser, é já. E tanto mais exato, que o encontro e a confusão das classes e das fortunas equipara tudo, suprimindo os enganos de aparato, que tanto complicam os aspectos da vida exterior, que no internato apagam-se no socialismo do regulamento. [...] O internato com a soma dos defeitos possíveis é o ensino prático da virtude, a aprendizagem do ferreiro à forja, habilitação do lutador na luta. Os débeis sacrificam-se; não prevalecem. Os ginásios são para os privilegiados da saúde. O reumatismo deve ser um péssimo acrobata. Erro grave combater o internato.*¹³⁴

Durante a conferência, Sérgio aplica cada palavra ao amigo doente: *Tive pena!*¹³⁵ Após a conferência, Sérgio vai imediatamente visitar o amigo doente. O sentimento que aflora, embora, de fato, não haja repreensão ao discurso do Professor Cláudio, é seguido por uma ação que indica a não-concordância com as palavras do educador, dirigindo-se, num ato de solidariedade ao menino doente, a Aristarco. O pedido de ajuda resulta na indiferença do diretor e, no dia seguinte, Franco estava morto.

¹³⁴ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.145.

¹³⁵ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.146.

Sobre Franco recaem todos os fracassos e todas as insuficiências do Ateneu, sendo apresentado com indiferença por seus colegas e com desprezo por seu algoz. O episódio desconstrói qualquer projeto de escola ideal e traz a morte dentro do Ateneu como uma possibilidade real, o que não decorre do acaso, mas da negligência de Aristarco e fortalece a percepção do romance como literatura distópica.

Sérgio, ao primeiro contato com Franco no início da vida escolar, quebra o silêncio e o isolamento do menino, evocando uma amizade que promove a própria exclusão. O vínculo afetivo estabelecido levanta duas questões: primeiro, o fortalecimento de Franco, indicando o poder da união dentro de uma sociedade autoritária e, com isso, a necessária reação à hostilidade, elaborando finalmente uma vingança; e o segundo que, em decorrência disso, o julgamento de Sérgio, que passa a ser criticado pela comunidade: *Como tem descido Sérgio, lastimavam os inspetores, palestrando a ordem do dia com o diretor, é o íntimo do Franco.*¹³⁶ Há não apenas uma censura que autoriza as uniões ou desaprova as desuniões permitidas dentro da escola, mas, mais do que isso, uma advertência de que, se aliado a Franco, Sérgio sofrerá, com ele também a humilhação, o exílio e o sacrifício.

A exigência de isolar o menino do grupo com humilhações sucessivas faz com que haja uma barreira espacial, que se origina na escala abstrata dos relacionamentos - de ser ignorado como era - até atingir o isolamento espacial real, culminando com seu confinamento na cafua. A sua prisão vem sob exigência expressa de Silvino, acusando Franco de ser o responsável pelo motim. Todos os demais meninos são absolvidos na descrição de Sérgio, pois é dada *a anistia dos revolucionários.*¹³⁷

¹³⁶ Ibid., p.60.

¹³⁷ Ibid., p.126.

A situação abordada aqui por Pompéia remete ao nosso passado histórico: um ato de revolta, a captura e condenação dos envolvidos, sendo aplicada a anistia a todos os envolvidos, exceto um: Tiradentes.¹³⁸ Uma vez condenado, a pena de Franco é a cafua:

Embaixo da casa. Fazia-se entrada pelo saguão cimentado dos lavatórios; sentia-se uma impressão de escuro absoluto; para os lados, a distância, brilhavam vivamente, como olhos brancos, alguns respiradouros gradeados daquela espécie de imensa adega. O chão era de terra batida, mal enxuta. Impressionava logo um cheiro úmido de cogumelos pisados. Com a meia claridade dos respiradouros, habituando-se a vista, distinguia-se no meio uma espécie de gaiola ou capoeira de travessões fortes de pinho. Dentro da gaiola um banco e uma tábua pregada, por mesa. Sobre a mesa um tinteiro de barro. Era a cafua.

Engaiolava-se o condenado na amável companhia dos remorsos e da execração; ainda em cima, uma tarefa de páginas, para a qual o mais difícil era arranjar luz bastante. De espaço a espaço, galopava um rato no invisível; às vezes vinham subir às pernas do condenado os animaizinhos repugnantes dos lugares lóbregos. À soltura surgia o preso, pálido como um redivivo, espantado do ar claro como de uma coisa incrível. Alguns achavam meio de voltar verdadeiramente abatidos.

*Franco saiu doente.*¹³⁹

A insalubridade do local, a escuridão, o frio e o convívio com os ratos abatem ainda mais o frágil organismo e debilitam e destroem os últimos restos de firmeza, conduzindo Franco à aceitação passiva da própria morte. Da fragmentariedade do caráter decorre a enfermidade: *Eram todos culpados; havia de adoecer, havia de adoecer gravemente para que tivessem remorsos, eles mesmos, o Silvino, Aristarco, todos os seus algozes! Raciocinava como **as vítimas** da antiga escola, **que se deixavam morrer fiadas no espectro. E ocultou que sofria.***¹⁴⁰ O espaço imposto inicialmente pela escola transforma-se em espaço de utopia cristã:

¹³⁸ A figura de Tiradentes está presente em muitos escritos de Pompéia. Transcrevo as palavras de Lêdo Ivo para esclarecer as relações entre o escritor e o mártir brasileiro: *A invocação a Tiradentes possui [...] uma dimensão afetiva, uma vez que Pompéia é sobrinho-neto de Joaquim José da Silva Xavier, o proto-mártir da nossa Independência – fato este que parece explicar o seu entranhado nacionalismo e sua pugnacidade no plano político. Seus antepassados, pelo lado paterno, fugiram de Minas, tendo à frente o alferes João Zózimo Cordeiro da Silva Guerra, por ocasião da devassa da Conjuração Mineira, e se fixaram no Estado do Rio, a princípio em Guaratinguetá e depois em Resende. O pai de Raul Pompéia, Antônio d'Ávila Pompéia, nasceu em Resende, casou-se em Angra dos Reis, aonde fora exercer a sua profissão de magistrado, com dona Rosa Teixeira Pompéia. Esta, por sua vez, descendia de uma família portuguesa que, atraída pela indústria do açúcar, se estabelecera em Angra dos Reis, com escravaria e outros bens de fortuna.* Op. Cit., p.236.

¹³⁹ Ibid., p.146.

*A experiência religiosa do cristão baseia-se na imitação de Cristo como modelo exemplar, na repetição litúrgica da vida, morte e ressurreição do Senhor, e na contemporaneidade ao cristão com o illud tempus, que se inicia com a Natividade e se encerra com a Ascensão.*¹⁴¹

Após o desaparecimento do retrato de Santa Rosália, nenhuma outra vingança é projetada, mas as punições se mantêm de forma indiscriminada. Há a sugestão do contato com a experiência religiosa. Aristarco, embora consciente da doença do menino, não o conduz à enfermaria, local que caberia a uma criança enferma. Mantém Franco no dormitório, ainda mais isolado, à mercê da visita dos meninos mais sensibilizados, entre eles Sérgio.

Franco exprime a anuência pessoal a Deus e vivencia seus desígnios e suas manifestações, o que compreendemos somente após a sua morte. Consumada a negligência com a vida da criança, inventariando seus bens, Sérgio descreve a precariedade material dos meninos ricos que freqüentavam o Ateneu: uma escova de dentes, um boletim com notas falsas e a riqueza do menino resumida no retrato roubado de Santa Rosália, que, retorna, agora, às mãos de seu dono. Inventário, aliás, que não se diferencia dos demais meninos. Sérgio, à parte os livros, encontra-se no Ateneu também despojado de seus pertences pessoais. O retorno da santinha às mãos de Sérgio, porém, chega tarde. O caráter de Sérgio não mais se comoveria com os apelos da fé.

Franco entrega-se ao sacrifício pessoal, à purificação dos pecados e, reconciliado com Deus, merecerá a graça. Há o desejo de sacrificar-se, como o próprio personagem verbaliza na justificativa de causar remorsos em seus algozes e, assim, colocando-se no lugar da divindade cristã (que morreu por todos os homens), realiza uma imitação apaixonada. Girard a expressa: *Os homens só têm aprendido a identificar as suas vítimas colocando-as no lugar de Cristo.*¹⁴² Na imitação de Cristo sacrificado pela redenção da humanidade é que o personagem de Franco ganha outra perspectiva.

¹⁴⁰ POMPÉIA, Raul. Op. Cit. p.147.

¹⁴¹ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. 3.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.147.

¹⁴² GIRARD, René. Op. Cit., 1986, p.262.

A própria descrição física de Franco, as contorções do rosto, a penitência do sangue, o léxico, a indicação utilizada por Pompéia, tudo indica a devoção e a identificação com o Cristo sofredor: *À frente, com a expressão vaga dos olhos e obliquidade dolorida dos supercílios, pousava-lhe uma névoa de aflição e paciência, como se vê no Flos Sanctorum.*¹⁴³ *A parte inferior do semblante rebelava-se; um canto dos lábios franzia-se em contração constante de odiento desprezo. Franco não ria nunca.*¹⁴⁴ A devoção à Paixão configura, no corpo de devoto de Franco, um espaço sagrado e, santificado, justifica a si próprio a inadaptação dentro da escola.

O desprezo de Aristarco fortalece, e a sua indiferença diante dos destinos do menino conduz à consumação do sacrifício. O que vem à tona é o fracasso do projeto escolar diante da necessidade de encarar a morte de uma criança. Disso, muito mais do que da culpa ou do remorso, é que Franco, de certa forma, inverte os papéis e retorna a uma situação especial dentro do Ateneu, que não mais a de vítima humilhada. Dentro do Ateneu, Aristarco chora, ainda que banalize a morte insistindo na simplicidade dos ofícios fúnebres e evitando chamar a atenção sobre a morte da criança. Através dessa mesma violência, há uma purificação que desvia o *status* de significância de Franco dentro da família. A família, que recomendou rigor na educação do menino traz estampado na face o sofrimento: *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 de Franco.*¹⁴⁵ De qualquer forma, os restos mortais de Franco recebem na morte o respeito que jamais detiveram em vida.

Assim como Franco, Sérgio também passa por um período de mortificações físicas, como o sacrifício experimentado pelos santos. Sérgio descreve a sua penitência: *Traziam-nos água com açúcar num jarro de vidro para molhar as cordas vocais. Eu rejeitava esta doçura terrena.*¹⁴⁶ E adiante: *...empunhava uma tocha que me martirizava os dedos com os pingos ardentes de cera*¹⁴⁷, indicando a busca

¹⁴³ *Flos Sanctorum*: Um compêndio da vida dos santos de especial veneração para se elegerem por advogados e protetores em qualquer dia do ano, da autoria de Frei Francisco de Jesus Maria Sarmiento.

¹⁴⁴ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.35.

¹⁴⁵ Ibid., p.156.

¹⁴⁶ Ibid., p.65.

¹⁴⁷ Ibid., p.67.

voluntária da dor. O sacrifício, como a própria palavra esclarece (da expressão latina *sacra facere*: fazer sagrado), consiste em tornar sagrado o que é profano, através da transformação substancial, num processo semelhante ao que se dá com Franco.

Se a vida religiosa de Franco gerou o seu papel de vítima e de cordeiro que deve sacrificar-se para assegurar a própria salvação, a entrega religiosa de Sérgio e a cumplicidade de sofrimentos, compartilhada com Franco, ocorre no mais extremo do declínio de sua vida escolar. Num misto de temor e esperança que a vida religiosa proporciona, há uma transformação completa na forma de agir e no modo de pensar. Ainda que avesso aos cultos religiosos, Sérgio constrói um altar para sua Santa, na criação de um espaço que se anteponha ao assombro das notas e ao arbítrio de Aristarco.

Durante a vingança de Franco, a cumplicidade de Sérgio leva-o ao remorso e a implorar à Santa Rosália uma solução feliz para o caso. A relação de Sérgio com o retrato destaca-se pela insignificância do objeto em si. Não obstante, o poder e significado decorrem de uma rememoração familiar que age sobre as emoções do indivíduo. Se como objeto o retrato não tem valor, permite, contudo, a associação sentimental a uma pessoa amada e à nostalgia do lar: *Por que Santa Rosália? Não havia motivo: era uma pequena imagem em cartão, gravura de aço e aguadas de fino colorido, lembrança que me dera uma prima, então morta, e eu guardava em memória amável.*¹⁴⁸

Sérgio aproxima-se da fé através do contato com a fotografia, como se fosse um amuleto ou um talismã, capaz de trazer a sorte, assim como as medalhas de Barreto ou, pelo menos, capaz de mantê-lo longe do mal. O retrato facultava a evocação de um poder protetor superior ou talvez maternal, como a crítica demonstrou, associando o nome da Santa Rosália e o de Dona Rosa Teixeira Pompéia, mãe de Raul Pompéia, retornando novamente ao círculo indestrutível das relações entre biografia e arte, que tanto marcaram a crítica dedicada ao romance: *Não seria mais uma vez a irrupção do interdito a transformar ROSA / LIA, objeto do desejo,*

¹⁴⁸ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.53.

*inatingível, sacrilizando-o? Conjeturemos: não seria o retrato de D. Rosa Teixeira Pompéia que o romancista “comprimia ao peito”?*¹⁴⁹

Distanciando-nos da biografia, é possível que a representação da imagem se faça mais pelo vínculo familiar do que pelo religioso. A verdade é que a busca era, para Sérgio, de calma e sentimento de segurança. Mas o efeito é decepcionante, pois o poder maternal ou religioso atribuído ao retrato, dentro do Ateneu, não pode mais do que outras forças.

A religiosidade de Sérgio, assim como as de Franco e Barreto são nutridas por uma devoção fervorosa, entregue à proteção de santos e às mortificações físicas. O afastamento entre Sérgio e Barreto se dá pela divergência como Sérgio compreende a religião. O próprio autor esclarece: *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.*¹⁵⁰

Uma vez esclarecidos os motivos de devoção a Santa Rosália, poder-se-ia esperar que a lealdade de Sérgio à Santa persistisse após o cumprimento de sua solicitação, pois ele próprio reconhecia, na intervenção divina, o bom final para o episódio da vingança dos cacos jogados na piscina: *Vinha-me do céu esta solução de águas sujas, alcançada pela minha prece. Dilatou-se-me a alma em ditoso alívio.*¹⁵¹

Sérgio, porém, apesar de ver solucionado o episódio de forma aparentemente milagrosa, o que poderia ter fortalecido ainda mais a sua fé, coloca-se, como devoto, em débito com a Santa e, descrente das possibilidades de um castigo divino, mostra-se indiferente diante da graça alcançada, destituindo a padroeira. O pacto então é quebrado, e o personagem toma um caminho de rompimento religioso, diverso do de Franco e de Barreto.

¹⁴⁹ BARROS, Antonio de. Op. Cit., p.122.

¹⁵⁰ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.53.

Uma vez que pesava sobre ele a busca de uma identidade própria, perturba-se em participar do plano elaborado pelo amigo. É desse episódio que Sérgio renova-se como de uma *metamorfose*, e compreende a necessidade urgente de independência. Exemplifica o rompimento religioso ironizando a passagem da conversão de Saulo (Paulo de Tarso) ao Cristianismo: *Salteou-me nisto, às avessas, o relâmpago de Damasco: independência.*¹⁵²

Sérgio mergulha na compreensão dos profetas e começa a entender a religião como uma *insuportável melancolia*. *Morte certa, hora incerta, inferno para sempre, juízo rigoroso; nada mais negro!*¹⁵³ Dentro do sistema do Ateneu, a experiência religiosa se apresenta a Sérgio como uma reprodução em escala maior do mesmo mundo melancólico que vive no Ateneu, com um Deus de autoridade não muito diferente de Aristarco.

A verdade que nos apresenta é a diferença de assimilação da fé entre os personagens e que, de alguma forma, perturbam a aceitação dos enunciados estabelecidos dentro do Ateneu. É possível perceber que a experiência religiosa para os meninos se dá numa tentativa de reorientar a ordem que lhes é imposta, de reorganizar o mal que vivem em bem. Barreto inverte a relação de poder, construindo a seguinte visão de mundo: *Metia medo aceso em iras santas de pregador, demonstrando quão longe ainda estavam os castigos da Providência, na terra, dos suplícios da eternidade.*¹⁵⁴ Diante dos castigos divinos, o menino transforma a realidade do Ateneu em experiência benéfica e valiosa a folgança do recreio.

Se Franco encontra na reverência à imagem de Deus a repetição do modelo cristão com a percepção de cordeiro inerte diante do sacrifício num desprezo a si mesmo, acaba por encontrar na fé o que procurava. Para Sérgio, por sua vez, a busca de independência não é encontrada na religiosidade, pois lhe exige o excesso de humildade, tolhendo a honra e, junto, as forças de seu caráter. Ainda que, na utopia

¹⁵¹ Ibid., p.63.

¹⁵² Ibid., p.64.

¹⁵³ Ibid., p.67.

¹⁵⁴ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.66.

mística, a fé oferecesse a crença de um paraíso a ser alcançado na terra, não possibilita a Sérgio a suficiência do bem, sendo incompatível aos olhos do menino a obediência e a liberdade individual, e compreende na religião entre Deus e os homens a mesma ordem hierárquica já estabelecida entre Aristarco e os cidadãos do Ateneu.

3.3 A ARTE

*A arte significa a alegria do movimento, ou um grito de
suprema dor nas sociedades que sofrem.*

Raul Pompéia

O significado da obra de arte, a atração que exerce e a transformação que proporciona quando reconduz o ser humano à realidade têm sido dignos de complexas considerações de diferentes áreas do saber. Da abordagem no contexto da Literatura Utópica, construída na idéia de uma perfeição social em que se glorifica a coletividade em detrimento do indivíduo, a arte só terá lugar enquanto visar ao bem ético daquela sociedade.

A sociedade distópica anula as personalidades excepcionais ou criativas e, para tanto, utiliza a coerção, a força e os aparatos de controle. O exercício artístico não é visto como um estabilizador da ordem, a ponto de não existir arte no mundo criado por Zamjatin, em *Nós*, como também em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, o Administrador manter um exemplar da Bíblia e de Shakespeare guardados, em segredo, no cofre-forte. Tal comportamento é uma constante desde os primórdios, quando Platão não apenas expulsou os poetas em *A República*, como em *As Leis* regulamentou a música e a dança, acreditando que o exercício e o som favoreceriam a harmonia dos corpos e perturbariam a ordem social.

Sem dúvida, o estímulo à imaginação e a manifestação plena da alegria desarranjam a estrutura social e condenam a sociedade ideal ao fracasso. A literatura utópica pretende, se não a anulação total das artes, pelo menos a sua censura ou a sua estreita ligação com a moral e a religião, como observamos em *O Ateneu*.

Uma demonstração da profunda interseção entre a arte e a fé ocorre quando Aristarco reúne os meninos na capela para a celebração religiosa, a oração cantada na voz do Ribas. Não há qualquer interdição à arte nessa situação, uma vez que o canto está repleto da intenção religiosa desde o seu simbolismo, em que representa:

*a palavra que une a potência criadora à sua criação, no momento em que esta última reconhece a sua dependência de criatura, exprimindo-a na alegria, na adoração ou na imploração. É o sopro da criatura a responder ao sopro criador.*¹⁵⁵

O canto na igreja proporciona a conciliação entre os meninos, ainda que momentânea, em contraste com a rudeza das relações no dia-a-dia:

*Cantávamos a primeira estrofe (o Ribas marcava o diapasão) e as seguintes, até a última, que acabavam todas por uma longa nota esfusiada em foguete, cantávamos com um esforço de adoração que bem compensaria, em caso de balanço, a leviandade irreverente de todos os colegas.*¹⁵⁶

Os meninos unidos, grandes e pequenos, os vigilantes, os professores, até Aristarco – pois aí se devanecem os limites entre o justo e o injusto, o algoz e o oprimido – vivem o momento libertador, exprimindo alegria e adoração.

Mas as relações entre a arte e o poder de Aristarco envolvem questões mais complexas. A crítica literária dispensou grande atenção ao tema, mas normalmente a partir do ponto de vista da teorização introduzida no romance pelo autor, sempre na voz do Professor Cláudio. Nossa intenção, porém, é avaliar a experiência artística vivida por Sérgio, não na busca de conforto diante do abandono, mas da ativa tentativa de vitória sobre o poder.

A pedagogia pregada por Aristarco oferece às crianças mais do que a cartilha e os princípios da matemática. No Ateneu, os meninos são iniciados na literatura e nas artes, e a fim de manter o corpo são, aulas de ginástica e natação. Para o estímulo do conhecimento, a escola conta com o *Grêmio Literário Amor ao Saber*, que

¹⁵⁵ CHEVALIER, Jean. Op. Cit., p.176.

¹⁵⁶ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.56.

congrega duas vezes por mês os amigos das letras e tem, aos olhos do narrador, como principal benefício a biblioteca. A cada dois anos, Aristarco estimula as artes plásticas com a exposição dos desenhos selecionados.

A instância que outras formas de expressões artísticas (como as artes plásticas e a literatura) ocupam dentro da escola constituem um espaço intermediário entre a permissão que a fé católica encontra e a proibição total do sexo. Mesmo assim, são passíveis de censura.

A arte promove em Sérgio uma ação e um movimento que bastante se diferenciam da alienação e da resignação pelo canto. Ao contrário da integração que o canto proporciona, a produção solitária e reflexiva do desenho da cabra de Tibete produz, entre os alunos, um *sucessozinho no desenho*, como descreve o autor. Observamos que Sérgio se comporta como um pequeno artista e experimenta na criação a possibilidade de construir, na tela, um mundo que se opõe à realidade do Ateneu. Graças ao seu talento produz uma pequena obra de arte, elogiada pelos mestres e que merece a exposição no *Grêmio*. Os efeitos da sua obra sobre os expectadores são por demais perturbadores, e negado ao desenho a moldura protetora das grandes obras, é rejeitada, levando ao boicote e a rasura com uma grande cruz. A causa desse aviltamento explícito bem pode ser inveja ou desprezo, mas tal reação indica uma participação afetiva do espectador e a sua conseqüente identificação com o desenho de Sérgio.

A arte é o triunfo sobre a brutalidade e a ausência de significado da vida, duas experiências comuns no cotidiano do Ateneu. As relações de Aristarco com a arte transparecem à medida que o narrador esclarece como o diretor selecionava as obras dentro da escola. Finalizado o capítulo, compreende-se a satisfação de Aristarco com o direcionamento da arte produzida no colégio estar voltada para sua própria imagem: *Não obstante, Aristarco sentia-se lisonjeado pela intenção.*¹⁵⁷ Sérgio descreve um tratamento diferenciado, independente dos valores estéticos, aos desenhos que se destinavam a imortalizar a imagem do diretor, enaltecendo a figura do déspota, num verdadeiro culto à personalidade, dentro da escola. E

descreve ainda os cuidados com os desenhos e com os artistas que louvavam a sua imagem:

*Por isso eram acatados os desenhistas da Verônica.
Os retratos todos, bons ou maus, eram alojados indistintamente nas molduras de recomendação. Passada a festa, Aristarco tomava ao quadro o desenho e levava para casa. Tinha-os já às resmas. Às vezes, em momentos de esplim, profundo esplim de grandes homens, desarrumava a pilha; forrava de retratos, mesas, cadeiras, pavimento. E vinha-lhe um êxtase de vaidade. Quantas gerações de discípulos lhe haviam passado pela cara! Quantos afagos de bajulação à efígie de um homem eminente! Cada papel daqueles era um pedaço de ovação, um naco de apoteose.¹⁵⁸*

Não se trata de considerarmos se a obra de Sérgio realmente detinha qualidades estéticas notáveis, mas há indícios de que o impulso criativo e individual do menino é por demais desviante na sua intenção, se comparado ao objetivo dos demais, a ponto de merecer a sabotagem da obra.

Acreditamos que, caso o desenho fosse direcionado ao culto da imagem de Aristarco, o menino ganharia não apenas a simpatia do diretor, mas a moldura protetora dos bons trabalhos. Mas Sérgio já definira sua identidade, afirmando, à medida que o livro segue, sua posição contra a ordem estabelecida. O posicionamento do personagem é assim visto por Bosi: *pulsa no espírito do narrador um complexo ideo-afetivo de tendências anárquicas e jacobinas que, aceitando embora os princípios deterministas (senha, àquela altura, de progressismo), revolta-se contra as redes de opressão individual que essa mesma doutrina sanciona.*¹⁵⁹ E com isso, livre das influências, desprende-se dos padrões impostos pelo Ateneu e desenha uma cabra.

O retrato é um desejo de realização, a fantasia e a conquista de um mundo perfeito, curiosamente reduzido, na visão infantil, a uma cabra de Tibete, inacessível e quase surreal em sua geografia, mas ainda assim adequada à natureza, às suas tendências e possibilidades, mostrando-se menos confusa que a realidade intolerável de seu autor. A cabra é, antes de qualquer coisa, *símbolo de uma*

¹⁵⁷ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.111.

¹⁵⁸ Ibid., p.111.

*liberdade feita de impulsos imprevisíveis.*¹⁶⁰ Tal escolha, porém, desmorona as expectativas de Aristarco.

A sabotagem do desenho é feita com uma grande cruz de tinta. Se fosse feita por algum dos meninos, o protesto resvalaria numa atitude mais lúdica, tal qual quando se acrescentam bigodes ou sapatos ao desenho, deformando a idéia do criador. Uma grande cruz, porém, sugere a mão de um pedagogo, tal qual na correção dos testes e avaliações. A grande cruz não indica uma incompetência de produção, mas a correção de um erro, pois a cruz é *a base de todos os símbolos de orientação, nos diversos níveis de existência do homem.*¹⁶¹ A grande cruz sugere um avaliador que vê um erro na escolha do tema e usa do seu poder de censura, pois todos os esforços do menino talentoso foram direcionados não à imagem de Aristarco, mas a superação estética encontrada na simplicidade de uma cabra de Tibete.

Essa reorientação induzida pela grande cruz não possibilita a restauração do desenho e o sentimento de humilhação impede Sérgio de compreender o significado do delito. Abatido moralmente, desiste de qualquer tentativa de restauração, evitando assim nova ilusão e nova decepção, e faz a única coisa que poderia ser feita, um protesto maior com a destruição do desenho, restando não o nada, mas a idéia do estranhamento contido no vazio e na ausência do objeto:

*Quando os visitantes invadiram a sala, notaram na linha dos trabalhos suspensas duas enigmáticas pontas de papel rasgado. Estranhavam, ignorando que ali estava, interessante, em último capítulo, a história de uma cabra, de uma cruz, drama de desespero e espólio miserando de uma obra-prima que fora.*¹⁶²

A destruição do desenho é o desespero diante da consciência de se enfrentar uma situação incontrolável, precária e ameaçadora e admitir dificuldades humanas existentes em lutar contra uma força maior, contra conflitos e perigos que não foram vencidos nem pela fé, nem pelo sexo e nem pela arte. É assim que a superação

¹⁵⁹ BOSI, Alfredo. Op. Cit., p.85.

¹⁶⁰ CHEVALIER, Jean. Op. Cit., p.156.

¹⁶¹ Idem., p.309.

¹⁶² POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.110.

esboçada na simplicidade de um desenho se torna a reivindicação subjetiva para finalidades objetivas dentro do Ateneu.

3.5 A FAMÍLIA

A justificativa vista pela crítica para a rivalidade entre Aristarco e Sérgio foi o diretor apresentar-se no romance como substituto da autoridade paterna: *O pai é a sombra da sombra de O Ateneu. Está impregnado na figura do Aristarco, a representação mais bem realizada do autoritarismo na literatura do Brasil. A subversão da ordem familiar é o ponto cardeal da análise psicológica do romance*¹⁶³. Assim, na abordagem feita por Mário Curvelo, Ema é irremediavelmente condenada ao papel de mãe, numa transferência de energia psíquica da arena limitada da família para campos mais amplos, aflorando o tema da rebelião da seguinte perspectiva: do filho contra o pai e do sujeito contra as regras. Mais ainda, a combinação das duas.

Uma vez que não vemos em Ema a imagem de mulher inteiramente inserida no padrão da época e entendemos que sua fuga e a de Américo (o menino que boa parte da crítica acusou de atear fogo no Ateneu) podem ou não constituir a formação de um casal, tal possibilidade destrói o álibi de Sérgio e direciona a ele próprio a responsabilidade pelo incêndio. Entre os que viram, no próprio narrador, essa possibilidade está Horácio de Almeida, que assim justificou o ato de Sérgio: *E porque se sentisse frustrado para realizar-se sexualmente ateou fogo ao Ateneu, fazendo antes fugir desse final apoteótico a amável senhora.*¹⁶⁴

Como estabelecemos no início de nosso trabalho, a construção da identidade de Sérgio constitui o cerne do romance, e o narrador descreve seus esforços para não ser esmagado pelo sistema do Ateneu. As descrições se centralizam no horror da escola simultaneamente reverberando a vida interior do protagonista. Ao contrário de outras narrativas distópicas, *O Ateneu* não apresenta, exceto em raros momentos, lembranças familiares que funcionem como a criação de um mundo que se

¹⁶³ CURVELO, Mário. Op. Cit., p.103.

¹⁶⁴ ALMEIDA, Horácio de. **Raul Pompéia diante da crítica psicanalítica**. 1970, p.19.

anteponha à distopia do colégio, tal qual observamos através do sexo, da arte e da fé.

Acreditamos que as memórias não são uma fonte de projeção idílica porque os vínculos familiares de Sérgio não foram rompidos ao entrar no Ateneu, como se dá com Franco. Portanto, a família, especialmente a figura paterna, continua a exercer um papel fundamental, senão o mais importante, na construção do caráter moral de Sérgio.

A lembrança descrita nas primeiras páginas do romance evoca um período pleno e ideal sob os cuidados maternos. Após a escola consolidar-se como irreversível na vida de Sérgio, as memórias do lar cessam, e o sentimento de afeto torna-se fonte de grande angústia nos escassos contatos familiares:

Com o tempo habituei-me à feliz probabilidade de achar na mesma os prezados lares, e ousei nos momentos de cisma colegial fundamentar projetos de divertimento sobre a esperança de que, abusando a minha ausência e só para me atormentar o coração, a terra se não havia de abrir e devorar exata e exclusivamente o que me era mais caro.¹⁶⁵

A presença do pai em *O Ateneu* ocorre em três momentos importantíssimos. O primeiro, quando da admissão de Sérgio na escola, sendo conduzido o menino pela mão paterna. Desse primeiro contato, salienta-se a reação paterna diante das condutas tomadas por Aristarco diante das indisciplinas dentro do Ateneu: *Afianço-lhes que o meu tremeu por mim¹⁶⁶*, indicando que a figura paterna não se encontra em sintonia com a autoridade de Aristarco, como sempre foi apontado pela crítica.

A segunda aparição do pai de Sérgio em *O Ateneu*, e talvez a mais importante para compreensão das relações entre pai e filho, ocorre no breve retorno do menino ao lar. Esse contato introduz uma tensão na relação que não se dissipará até à conclusão do romance. Sérgio, ao retornar para casa, encontra o pai convalescendo-se de uma doença não nominada, mas grave o suficiente para levá-lo ao leito. A moléstia estará presente na terceira e última referência ao pai, que,

¹⁶⁵ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.69.

¹⁶⁶ Ibid., p.28.

devido à doença, parte para Paris, de onde encaminha uma carta ao menino, também doente, em férias no Ateneu.

O retorno ao lar tem, para o narrador, ainda que mortificado pelas saudades, uma única intenção: expor ao pai sua situação no colégio e *obter um auxílio para reagir*.¹⁶⁷ O afastamento do menino e a doença paterna saturam a relação pai e filho da possibilidade do luto, o que garante o sucesso da conversa, como o próprio Sérgio descreve: *Meu pai acabava de deixar o leito. Nada sabia dos meus últimos insucessos. Ficou admirado e consternado. Daí o êxito completo da minha entrevista*.¹⁶⁸

O conselho dado a Sérgio desconstrói a posição assumida por Aristarco de superioridade dentro do Ateneu, reduzindo-o a uma categoria inferior à dos livros que edificam o saber e a do próprio Sérgio. O posicionamento paterno confirma o seu afastamento ideológico da figura do diretor, além de evidenciar franca relação de cumplicidade entre pai e filho, permitindo que Sérgio exteriorize uma revolta nominal e específica contra Aristarco e contra o sistema que ele representa, o que leva a utilizar, pela primeira vez, um adjetivo político (anarquista) para autodefinir-se:

*Um conselho de casa afirmou-me que havia a nobre opinião de Aristarco e a opinião ainda melhor da cartilha, mas havia uma terceira – a minha própria, que se não era tão boa, tão abalizada como as outras, tinha a vantagem alta da originalidade. Com uma palavra fez-se um anarquista. Daí por diante era fatal o conflito entre a independência e a autoridade. **Aristarco tinha de roer**. Em compensação, adeus esperanças de ser um dia vigilante! Principalmente: adeus indolência feliz dos tempos beatos!*¹⁶⁹

Lembramos que as relações entre Sérgio e seu pai, assim como o posicionamento da mulher no romance fogem do caráter estabelecido na estrutura familiar patriarcal. Como apresentamos à introdução deste trabalho, a figura do menino, na faixa dos seis aos dez anos, saía da proteção materna para tornar-se uma *criatura estranha que não comia na mesa nem participava de modo nenhum da conversa da gente grande*. *Tratado de resto. Cabeça raspada: os cachos do tempo de anjo guardados*

¹⁶⁷ Ibid., p.69.

¹⁶⁸ POMPÉIA, Raul. Op. Cit., p.69.

¹⁶⁹ Ibid., p.69. (grifos nossos).

*pela mãe sentimental no fundo da gaveta da cômoda ou oferecidos ao Senhor dos Passos para a cabeleira de dia de procissão.*¹⁷⁰

O traço mais marcante apresentado por Pompéia em seu romance é a descrição de uma comunicação entre pai e filho. Comunicação marcada por um respeito bilateral, notado no retorno de Sérgio à casa paterna em busca de diálogo. Lá, o menino é ouvido e atendido, recebendo uma resposta ao seu questionamento. O *conselho* paterno é a resposta às solicitações do filho e envolve uma recomendação que muito se distancia das relações hierárquicas entre pai-filho-escola dentro da realidade patriarcal:

*Nos colégios de padre aprimorou-se o princípio de ser a meninice, dos seis aos dez ou aos doze anos, idade teologicamente imunda, durante a qual o indivíduo, sem as virtudes do adulto, adquiridas a custo, apenas se fazia tolerar pelas marcas servis, pelos modos acanhados, pelo respeito quase babugento aos mais velhos. Era então tolerado: mas não se aproximasse dos adultos, nem levantasse a voz na presença deles, nem se desse a afoitezas de respondão. Respondesse baixo mesmo aos que falassem com ele gritando, quase como aos negros; desaparecesse da sala quando os grandes estivessem conversando; brincasse sem fazer assuada. Em resumo, guardasse dos mais velhos uma distância de inferior, de subordinado, de subserviente.*¹⁷¹

A busca pela própria identidade travada por Sérgio desde sua entrada no Ateneu é encerrada a partir do conselho paterno e do posicionamento que passa a assumir diante de Aristarco e dos colegas. Do anarquista do capítulo V, Sérgio passa a impor-se diante da autoridade do diretor, emergindo o revolucionário e o preso político do capítulo VIII. E assim como o léxico utilizado por Pompéia para a descrição de Franco se assemelha à religiosidade cristã, toda a descrição do episódio aproxima-se do vocabulário político:

*Silvino foi gradualmente perdendo a paciência. Atirou-se por fim ao Franco, desesperado, lançou-o à terra, meteu-lhes os pés. Alguns rapazes **protestaram** com gritos, Silvino ameaçou. Fogosos da exaltação desordeira do passeio da véspera, que por momentos dominara o terror do **processo**, reuniram-se em massa contra Silvino. O inspetor salvou a força moral*

¹⁷⁰ FREYRE, Gilberto. Op. Cit., p.782.

¹⁷¹ FREYRE, Gilberto. Op. Cit., p.783-784.

refugiando-se no alto da escada e fazendo de cima trejeitos enérgicos com a carteira e o lápis.

*À tardinha, em nome do diretor, foram convocados a castigo os **cabeças do motim**.*

*Eu no meio. Fomos alinhados vinte e tantos no corredor que partia do refeitório. Na qualidade de **presos políticos**, vítimas de generosa sedição, não nos vexava a penitência.¹⁷²*

À espera da condenação, Sérgio observa os aparelhos usados por Aristarco na aula de cosmografia, os mesmos que seriam incinerados com o Ateneu no fim do romance e representariam a destruição do universo do diretor.

A última referência ao pai se dá no último capítulo através da carta enviada de Paris, a qual, apesar do distanciamento físico, não se mostra menos intensa. Aflora, mais uma vez, a possibilidade da morte e a intensidade da relação pai-filho, não se limitando a apenas aconselhar Sérgio. A morte do personagem chegou a ser elaborada por Pompéia, mas foi excluído da versão definitiva.¹⁷³

O enfrentamento da doença impõe, ao conteúdo da carta recebida por Sérgio, a semelhança de um testamento moral. Três idéias do pai de Sérgio estão ali contidas: não agarrar-se ao passado e não temer o futuro, o que daria coragem para viver e capacidade de administrar o presente, o único que importa. Concluída a idéia do tempo, o pai sugere que o filho siga adiante, na linha do dever. A compreensão de *dever* pertence à comunicação entre Sérgio e seu pai e remete ao conteúdo do diálogo que resultou no conselho do segundo encontro, sugerindo que para o heroísmo é mister um *sistema completo de mentiras harmônicas*.¹⁷⁴

Segue pequena descrição da diferença da opressão social avaliada sob o ponto de vista das habitações, numa superposição segregacional vertical que encontra na Europa, como observamos na conclusão paterna: *E como cada um tem sobre a cabeça um vizinho mais pobre, parece que a opressão, aqui, pesa da miséria sobre os ricos*¹⁷⁵. Para finalizar, a doença emerge de forma mais significativa: *Mas todos vêm, passam diante de mim, afastam-se, desaparecem. Que espetáculo para um*

¹⁷² POMPEIA, Raul. Op. Cit., p.124. (grifo nosso)

¹⁷³ CAPAZ, Camil. Op. Cit. p. 160.

¹⁷⁴ POMPEIA, Raul. Op. Cit., p.162.

¹⁷⁵ Ibid., p.162.

doente.¹⁷⁶ E com ela, a certeza da morte: *Parece que é a vida que foge*¹⁷⁷, o que fortalece o conselho paterno diante da possibilidade do luto.

A construção do romance é uma rememoração, não apenas um debruçar-se em passiva tristeza sobre algo perdido. Pode, sem dúvida, demonstrar a resistência do narrador em aceitar as perdas. Trata-se (este rememorar e contar) de uma atitude restituente, em que, anos depois, com uma nova intuição, o narrador reinventa a realidade.

Sob o ponto de vista da literatura distópica, rememorar é mais do que um ato de subversão. A destruição da memória e muitas vezes da memória familiar é um dos principais instrumentos de opressão e controle social. Resistir à ruptura dos laços familiares, como ocorre com Sérgio, constitui a sobrevivência da própria história e a manutenção de um vínculo permanente com a figura paterna.

O *Ateneu* é estruturado como uma pequena biografia, que é escrita em tom de confissão. Peregrino Junior assim afirmou: “O *Atheneu*” é mais do que um “diário íntimo”: é uma confissão, é um desabafo¹⁷⁸, e dessa afirmação concluiu que o drama psicológico do homem explica a natureza da obra.¹⁷⁹ Álvaro Lins também apontou a necessidade de confissão ao comparar Pompéia com Jean Cocteau:

*Estou certo de que só superficialmente se acham separados; de que há uma linha secreta e misteriosa que se poderá descobrir como uma ligação entre os dois. Em três aspectos essenciais, pelo menos, esta linha me parece possível de fixação: 1.º) Tanto O Ateneu como Les Enfants Terribles são livros de “confissões”. Confissão objetiva no primeiro, subjetiva no segundo.*¹⁸⁰

Uma confissão é um fenômeno único, difícil de ser explicado, especialmente na medida em que pode levar, quando lembramos do mundo não-ficcional, um prejuízo a seu autor. Em *O Ateneu*, acreditamos que a confissão conduza a um

¹⁷⁶ Ibid., p.163.

¹⁷⁷ Ibid., p.163.

¹⁷⁸ JUNIOR, Peregrino. Problemas Psicológicos do Romance Brasileiro. **Curso de Romance Conferências Realizadas na Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, p.51-55, 1952, p.53.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ LINS, Álvaro. Op. Cit., p.155.

reconhecimento, num processo semelhante ao determinado pelos atos falhos. A exploração dessa idéia conduziu a vertente sexual, sendo a confissão o argumento para leituras de cunho homossexual que ligavam a obra a especulações sobre a biografia do próprio Pompéia.

Consideramos, porém, que, quando da conclusão do romance, Sérgio está em um momento de franca emancipação da autoridade exercida dentro do Ateneu, e ir adiante é a palavra de ordem dada pelo pai. Uma vez firmando-se mais e mais no seu próprio caráter, surge, a cada página, um maior controle interno, pouco firme ainda nos primeiros passos e incapaz de oferecer defesa naquele momento a uma culpabilidade latente, mas já mais maduro e capaz de fazê-lo no momento da narração, que é o momento da confissão, pelo que concluímos que Sérgio narrador tem a necessidade de confessar – seja confessar a própria fraqueza ou o maior dos atos de coragem.

Cometer um pecado ou executar um crime – as poucas situações que necessitam uma confissão – e a atribuição do ato a terceiros impede o verdadeiro agente pecador ou criminoso de satisfazer-se, mesmo que para tanto reclame o castigo que fez por merecer (quando já não se situa entre os objetivos da confissão). A confissão justifica-se, dentro do romance, pela encenação, por parte do narrador, de um delito tão espetacular, quase que teatral, como o incêndio que destrói a escola.

Interessam as formas incontroladas de confissão – sejam autotraições involuntárias de um criminoso ou comportamentos destinados a provocar a repressão e o castigo - pois através delas é que o conflito interno, engendrado pelo sentimento de culpa, extravasa da esfera íntima, perturba a ordem pública e aciona a justiça: a transgressão provoca a repressão.

Não fosse o fogo, a representação mais prestigiosa do domínio do homem sobre as forças da natureza e a necessidade de um responsável para sua origem, não se discutiria dentro do romance o autor do atentado, uma vez que o incidente se processa no âmbito social e no inconsciente de forma diversa de um assassinato ou de um furto, delitos que também ocorrem no romance, mas que não despertaram

tanta discussão. Mas através do incêndio é que, finalmente, se concretiza outra forma de experiência do anarquista e do preso político.

Se avaliarmos especificamente o tipo de crime que o incêndio representa, atentamos que o fogo é a forma de se misturarem os homens com a divindade, pois assim Prometeu garantiu a vida, roubando o fogo dos deuses. É com ele que vem a supremacia humana sobre todas as outras espécies, sendo natural que o domínio do fogo represente uma ação de domínio sobre o outro, ou seja: de poder. Numa lógica bastante simples de destruição: destituir, com o fogo, o poder de Aristarco. Do poder do fogo se manifesta sua natureza extravagante e paradoxal, geradora de caráter benéfico e propriedades nocivas, do início sorrateiro à aparência espetacular e da simplicidade de sua manipulação à amplitude dos seus efeitos.

Entre o fogo e o poder existe, ainda, outra semelhança, agora, com o instinto sexual, como já lembrado pela crítica. Suas primeiras manifestações são igualmente reprimidas, rodeadas de tabus e proibições pelos adultos, que reservam para si o uso exclusivo de ambos, e que reforçam a sacralidade do elemento em sua natureza, ao mesmo tempo incompreensível, benéfica e terrificante.

Há duas correntes sobre a avaliação dos incendiários. Uma delas foi utilizada por alguns críticos na interpretação do caráter, mais de Raul Pompéia que de Sérgio, a partir de estudos de Daniel Michel, em sua obra *Os incendiários*, de 1965, na tentativa de enquadrar o incêndio que conclui a obra em uma perspectiva sexual. Haveria a favor dessa tese dados bibliográficos pouco claros sobre a vida de Pompéia, sustentados por especulações. Citam-se, em abundância, o desequilíbrio psicológico, um possível celibato, a falta de autocrítica, os fracassos afetivos, além de outros adjetivos que chegaram a perversões e taras latentes, além de neuroses, psicoses, esquizofrenias, *defeitos congênitos e até um presumível infantilismo dos órgãos sexuais*.¹⁸¹ Associou-se à tese do incendiário o poder rico de assemelhar-se o fogo ao gozo sexual, semelhante a enuresia. É um meio singularmente tentador para exaltação do poder de alguém que sofre por não conseguir manifestá-lo de outra forma.

Outra visão é a de que sexo e fogo condicionam o desenvolvimento e representam o poder, mas, uma vez pervertidos, desembocam na violência e na criminalidade. Sérgio recorre ao incêndio como forma de poder e, de acordo com a psicologia de um incendiário, crime típico de adolescentes, e, ao contrário de outros criminosos, goza do espetáculo, assistindo à deterioração do mundo que deseja destruir.

O incêndio corresponde, sim, à vingança, destruindo o que Aristarco representa. Sem o colégio, a propaganda, o exibicionismo, os aparelhos de cosmografia, não existe mais o diretor. O sentimento dos sobreviventes do mundo distópico do Ateneu revela-se uma mistura de horror e de conforto, não exteriorizado em respeito as normas de boa conduta. Mas representa, fundamentalmente, a derrota de Aristarco e a destruição do mundo indesejado, para tentar-se estabelecer, então, uma nova ordem.

¹⁸¹ ALMEIDA, Horácio de. Op. Cit., p.19.

4 CONCLUSÃO

A avaliação de *O Ateneu* como um romance distópico parte da anteposição, ali inserida por Pompéia, ao ideal pedagógico elaborado por intelectuais, como Rui Barbosa, e aplicado na prática escolar por pedagogos, como Abílio César Borges, na efervescência dos debates e na incipiência da construção da educação brasileira.

Nos textos críticos dedicados ao romance de Pompéia sobressaem as preocupações com o biografismo, com a riqueza estilística e com a temática abordada. Nos primeiros textos críticos prevaleceram as abordagens que tematizavam a questão da revolta e as variantes estilísticas a partir da biografia do autor. Meio século depois da publicação do romance, a crítica mostra uma transição notável sobre os argumentos e as idéias, configurando-se então uma nova fase na recepção do livro, na qual se analisam como potencialidades estéticas o que era apresentado inicialmente como defeitos e problemas da escrita de Pompéia.

Pressente-se nas descrições de Pompéia, o policiamento constante de Aristarco indicando a tentativa de uma prevenção situacional do delito. A ditadura encarnada em modelo pedagógico interfere na vida do narrador sob diferentes formas e aspectos. A marginalização sofrida por Sérgio e outros personagens, especialmente Franco, durante o período de formação, acaba por promover nesses dois a rebelião contra a política do internato. A transgressão dentro do Ateneu se manifesta na busca de prazer, no êxtase místico, na expressão artística e na conquista afetiva. As trajetórias de Franco, Ema e principalmente Sérgio, exemplo de cidadão distópico, conduzem, respectivamente, à morte, à fuga e à destruição da ordem.

A questão da mulher é um das mais delicadas no romance. Pompéia apresenta as duas principais personagens femininas do texto, Ema e Ângela, como figuras pouco adaptadas à realidade do fim do século XIX, as quais se apresentam ativas em suas vivências pessoais, conferindo autonomia a seus atos, representados na imigração solitária de Ângela e na fuga de Ema.

Ângela e Ema desprezam, através do adultério e da fuga, a estabilidade conjugal em prol da realização pessoal, e a questão sexual é abordada claramente como sinônimo de liberdade.

Além da apresentação, por Pompéia, de duas mulheres adúlteras, em franca dissonância social, essas personagens não sofrem a recriminação do narrador e dos demais personagens. As duas mulheres permeiam os ideais imaginários dos garotos, inclusive os de Sérgio, e representam a subversão contra a ordem de Aristarco.

A fé possui três representações diferentes, sendo a opção de Sérgio a de voltar-se contra a Igreja, declarando o rompimento definitivo simbolizado pelo *Relâmpago de Damasco às avessas*. No século XIX, a cultura brasileira estava sob a tutela do Estado e da Igreja Católica, e o posicionamento, assumido pelo personagem, de repudiar a fé católica tem um caráter tão transgressor quanto a figuração da mulher no romance.

A abordagem da arte dentro do Ateneu revela a exigência de uma expressão artística voltada para o culto à imagem de Aristarco. Esta imposição culmina com uma guerra pessoal entre Sérgio e Aristarco, pois o desenho do estudante não passa pelo rigor prévio do diretor, que num ato de censura e sabotagem ao desenho, humilha seu autor e impede a sua exposição.

Estabelecemos ainda, através da família, o percurso utilizado do personagem na construção da identidade: o menino, o cristão, o anarquista, o artista, o preso político, o revolucionário e, por fim, o incendiário. A trajetória da formação de Sérgio é marcada pelo direcionamento ideológico paterno. O pai do menino surge em momentos raros no romance, mas é através da fala paterna que o narrador depara-se com a verdade do Ateneu: *Vais encontrar o mundo*, e é advertido no mesmo tom de pessimismo determinista, mas não absoluto, que permeia o romance: *Coragem para a luta*.

A influência paterna sobre o pensar e o agir de Sérgio é inegável. Ainda que não seja a mão que incendeia o Ateneu, o diálogo entre pai e filho exige-lhe *seguir em*

frente. A escolha final do Ateneu em chamas, de alguma forma pelo menos, remete à peça *As nuvens* de Aristófanes. E se na comédia grega há a vitória do pedagogo sobre a do pai – motivo que leva o velho Strepsíades a incendiar o Pensatório – no Ateneu sobrepujam as lições paternas sobre as do mestre, e este é destruído pelas mãos de Sérgio.

Constatamos condições históricas próprias em nossa sociedade que conduziram à elaboração de um romance nesses moldes e que a odisséia de Sérgio no Ateneu pode ser interpretada como uma crítica a um sistema de pendor totalitário e antidemocrático de forma geral, e contra um ideal pedagógico de forma específica. A escolha estilística para elaboração do romance é compatível com as características que constituem a narrativa distópica (tanto o hibridismo estilístico quanto a metaficção autobiográfica) o que põe o romance em plena sintonia com as obras distópicas do fim do século XIX. A percepção da obra distópica, bem pode adequar-se a uma visão otimista, diante da negação à passividade, como pode mostrar-se pessimista (o que aconteceu com Pompéia) diante da inadaptação de seus personagens, como é esboçado, no romance, com a morte de Franco, a revolta de Sérgio, a fuga de Ema, a destruição do Ateneu:

*L'insoddisfazione nei confronti della tecnica narrativa autobiografica in prima persona è evidente fin dalle prime "distopie" del secolo scorso, dove l'esclusività del punto di vista narrativo centrale è variamente minata attraverso il burlesque, la parodia, la sátira, da una progressiva perdita di autorevolezza del personaggio viaggiatore – si pensi a Tish di Bulwer Lytton, a Mr. Higgs di Butler, a Smith de Hudson – il quale non riferisce più un'esperienza positiva, ma un'impresa fallita che si concluderà con la fuga o con la morte, comunque con un fallimento provocato in gran parte dalla sua inadeguatezza.*¹⁸²

¹⁸² Battaglia, Beatrice. Op. cit., p.253-254.

A literatura de Pompéia em *O Ateneu* caracterizou-se por variadas modalidades e diferentes graus de ruptura. No texto, o que vemos é a negação da herança de todo o aparelho colonial repressivo e de toda a sociedade patriarcal com seus modelos de conduta autoritários e brutais e uma advertência quanto ao ideal educacional utópico que os intelectuais da época preconizavam. Da crise social projeta-se esse momento de crise da arte brasileira, não apenas marcado pela superação do Naturalismo, mas pela realização de uma obra complexa que desenha artisticamente, em planos estranhos e traços tão sutis quanto vigorosos, toda a atribulada realidade da infância.

5 CRONOLOGIA

1821	Nasce Dostoievski.	
1839	Nasce Machado de Assis.	
1844	Nasce Friederich Nietzsche.	
1850	Lei Eusébio de Queiroz.	
1859	Darwin publica <i>A Origem das Espécies</i> e Dostoievski escreve <i>Memórias da Casa dos Mortos</i> .	
1863		Nasce Raul D'Ávila Pompéia, em Angra dos Reis, RJ.
1864	Início da Guerra do Paraguai.	
1867	Karl Marx publica <i>O Capital</i> .	
1870	Vitória do Brasil na Guerra do Paraguai.	
1871	Aprovação da Lei do Ventre Livre.	
1873		Ingressa no Colégio Abílio.
1880		Publica <i>Uma Tragédia no Amazonas</i>
1881	Publicação de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> , de Machado de Assis; <i>Germinal</i> , de Emile Zola.	Matricula-se na Faculdade de Direito. Publica <i>Microscópios</i> .
1882		Publica <i>As Jóias da Coroa</i> .
1885		Transfere-se para o Recife, onde termina o curso de Direito.
1888	A Princesa Isabel assina a Lei Áurea.	Publicação de <i>O Ateneu</i> .
1889	Proclamação da República.	
1890	Aluísio Azevedo publica <i>O Cortiço</i> .	
1891	Promulga-se a primeira Constituição brasileira. Renúncia de Deodoro da Fonseca.	Nomeado Professor de Mitologia na Escola de Belas-Artes.
1894		Nomeado Diretor da Biblioteca Nacional.
1895	Morte de Floriano Peixoto.	Suicida-se no Rio de Janeiro.
1900	A Interpretação dos Sonhos, de Freud.	
1905		Eleito patrono da cadeira n.º33, da Academia Brasileira de Letras.
1921	Zamjatin publica <i>Nós</i> .	
1931	Huxley publica <i>Admirável Mundo Novo</i> .	
1948	Orwell publica <i>1984</i> .	

6 REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.987.
- ALMEIDA, Horácio de. **Raul Pompéia diante da Crítica Psicanalítica**, 1970.
- ANDRADE, Mário de. O Ateneu. In: **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Martins, 1973.
- ANTONY, Michel. **Dystopies[0] et anti-utopies sont-elles libertaires?** http://artic.ac-besancon.fr/histoire_geographie/HGFTP/Autres/Utopies/u3b-ferm.doc> disponível em 04 jan 2005.
- ARARIPE Jr., Tristão de Alencar. **Obra Crítica**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963, v. 2.
- BARBOSA, Rui. **Obras Completas de Rui Barbosa**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, Vol. XIII, 1950.
- BARROS, Antonio de. O Ateneu – o ser e a imagem do ser. **Universitas**, Salvador (19, especial), p.111-125, 1978.
- BATTAGLIA, Beatrice. **Nostalgia e Mito nella Distopia Inglese**. Bologna: Longo Editore Ravenna, 1998.
- BEVILACQUA, Clóvis. **Épocas e Individualidades: estudos literários**. 2.^aed. Recife: Livraria Quintas Editora, 1889.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Traduzida da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 15^oed. São Paulo: Paulinas, 1962.
- BONTEMPI JUNIOR, Bruno. **Brasileiros e não yankees: americanismo e patriotismo em 'A educação nacional' (1890), de José Veríssimo**. FACED-Revista Educação em Foco, volume 7 nº02 set/fev 2002/2003, p.1-8.
- BOOKER, M. Keith. **Dystopian Literature: A theory and Research Guide**. Greenwood Press: Westport, Connecticut, 1994.
- BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 36. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, MEC, 1979.

BROCA, J. Brito. Raul Pompéia. In: **Ensaio da mão canhestra** (Obras reunidas II). São Paulo: Polis/INL/MEC, 1981.

BRUYAS, Jean Paul. O Ateneu, de Raul Pompéia: hétérogénéité et unité. **Cahiers d'Études Romanes**. Université de Provence. (Aix-Marseille I), p.21-52, março de 1977.

CAMPOS, Daniel Correa Felix de. **Nos domínios de Eros, Ântaros e Tântatos, O Ateneu de Raul Pompéia e Querelle de Brest de Jean Genet**. Anuário de Literatura 10, p.109-134, 2002.

CAPAZ, Camil. **Raul Pompéia: Biografia**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira**. 3.^a edição Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

CASSAL, Sueli Tomazini Barros. Utopia e Distopia na Literatura Brasileira. **Correio da APOA**, Porto Alegre, n.º 108, p.43-51, nov.2002.

_____. Monteiro Lobato: um utopista na Jecatatuásia. In: **Amigos escritos: correspondência literária entre Monteiro Lobato e Godofredo Rangel**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

CASTELLO, José Aderaldo. Raul Pompéia: "O Ateneu" e o romance modernista. In: **Aspectos do Romance Brasileiro**. Ministério da Educação e Cultura (serviço de documentação) sem data.

CASTRIOTO, Henrique. Raul Pompéia, predecessor de Freud. **Revista da Academia Fluminense de Letras**, Niterói, p.139-143, 1949.

CAVALCANTI, Ildney. . **A Distopia Feminista Contemporânea: um mito e uma figura**. Disponível em: <http://www.amulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_ildney.htm> Acessado em 20 jun 2005.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. 15.^aed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

COLOMBO, Arrigo (Org). **Utopia e Distopia**. 2.^a ed., Bari: Dedalo, 1993.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituição Larragoiti, 1959.

CURVELO, Mário. A Batalha das Oligarquias. **Leitura Comentada**. São Paulo: Abril educação, 1981.

DANTAS, Luís & COLI, Jorge – O Ateneu: a retórica e o vivido. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Cultural, São Paulo, p.14-15, 16 de janeiro de 1981.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. 3.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FORTUNATI, Vita e Spinozzi, Paola (Org.). **Vite di Utopia**. Bologna: Longo Editore Ravenna, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 8.^a ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro. **Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

GAMA e MELLO, Virgínius da. O Tema e a Tese em “O Atheneu”. **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 21-03-1964.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. São Paulo: Paz e Terra & UNESP, 1990.

HEREDIA, José Lopez. **Matéria e Forma Narrativa d’O Ateneu**. São Paulo: Quíron, 1979.

HETHERINGTON, Kevin. **The Badlands of Modernity: Heterotopia and social ordering**. Routledge: London and New York, 1997.

HIDALGO, Luciana. Eletrochoques, pena e pincéis. **Revista de História**. Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, n.º2, agosto, p.18-23, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

IVO, Lêdo. No Portão de Raul Pompéia. In: **O universo poético de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1995.

_____. _____. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

JUNIOR, Peregrino. Problemas Psicológicos do Romance Brasileiro In: **Curso de Romance: Conferências Realizadas na Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, p.51-55, 1952.

LIMA, Alceu Amoroso. **Estudos Literários**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1966.

LINS, Álvaro. Dois Adolescentes. **Jornal de Crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

LOPES e SILVA, Marciano. As Ilusões Perdidas de Raul Pompéia: A Pomba e as Estrumeira Dourada. **Revista de Letras**, São Paulo, 43 (1): 163-181, 2003.

_____. A Recepção Crítica das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia. **Acta Scientiarum**. Maringá, v.24, n.º 1, p.013-018, 2002.

_____. **Raul Pompéia e Charles Baudelaire: Afinidades Literárias I.** In: VI Semana de Letras da FAFIJAN, set. de 2002. Disponível em: http://www.nomeiodocaminho.com.br/literatura/marciano/arted/rp&cb1_ar.htm. Acesso em: 30 dez 2004.

MACHADO, Maria Cristina Gomes. **Rui Barbosa: Pensamento e Ação.** Rio de Janeiro: Autores Associados, 2002.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira.** 2.^a ed. São Paulo: Editora Cultrix. 1977-1978.

MERQUIOR, José Guilherme. De Anchieta a Euclides. In: **Breve História da Literatura Brasileira.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Raul Pompéia. In: **Prosa de ficção (1870 à 1920).** Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira.** 4.^a ed. São Paulo: Cultrix, v.II, 2001.

_____. **Dicionário de Termos Literários.** São Paulo: Cultrix, 1974.

MONTENEGRO, Olívio. **O Romance Brasileiro.** Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky.** Oxford: Westview press, 2000.

PACHECO, João. **A Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1968.

PAES, José Paulo. As Ilustrações de "O Ateneu". **O Estado de São Paulo,** Suplemento Cultural, São Paulo, 2-1-1983.

PASTA JÚNIOR, José Antonio. **Pompéia (A metafísica ruinosa d'O Ateneu).** Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1991.

PEREIRA, Fabiana da Camara Gonçalves. **Fantástica Margem.** Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC. 2005.

PERRONE-MOISES, Leyla (Org.). **O Ateneu: Retórica e paixão.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu.** 17.^a ed. São Paulo: Ática, 1997.

PROENÇA, Ivan Cavalcanti. Introdução. In: POMPÉIA, Raul. **O Ateneu.** Rio de Janeiro: Edições de Ouro. Clássicos Brasileiros, 1970.

RAMOS, Maria Luiza. **Psicologia e estética de Raul Pompéia.** Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 1957.

REIS, José Eduardo. A Sátira Menipéia ou a utopia sem ídolos. In: **Cadernos de Literatura Comparada 6/7: Utopias,** Fátima Vieira e Jorge Miguel Bastos da Silva

(Orgs). Porto: Granito/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, p.175-177, 2002.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL/MEC, 1949.

SANTIAGO, Silvano (Org.). **Intérpretes do Brasil**. 2.^aed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. O Ateneu: contradições e perquirições. In: **Uma literatura nos trópicos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHWARZ, Roberto. O Atheneu. In: **A sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SEGATTO, José Antonio. **Sociedade e Literatura no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1999.

STEIN, Ingrid. **Figuras Femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TEIXEIRA, Ivan. Entre a arte e a política. In: POMPÉIA, Raul. **O Ateneu**. 17.^a ed. São Paulo: Ática, 1997.

TORRES, Alexandre Pinheiro. Os Falsos Códigos Edênicos de *A Cidade e as Serras*. **Colóquio/Letras**, n.º31. p.14-29, 1976.

TROUSSON, Raymond. **Mourir en utopie**. Disponível em: <http://www.bon-a-tirer.com/volume7/rt.html> Acesso em: 30 jul 2005.

_____. **La cité, l'architecture et les arts en utopie**. Disponível em: www.bon-a-tirer.com/volume20/rt.html Acesso em: 20 mai 2005, p.14.

VERÍSSIMO, José. **Últimos estudos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Edusp e Itatiaia, 1979.

_____. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

VITOR, Nestor. **Obra Crítica de Nestor Vitor**. Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.