

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

DANILO DE OLIVEIRA NASCIMENTO

**REPRESENTAÇÕES DA INFÂNCIA, DA ADOLESCÊNCIA
E DA JUVENTUDE NAS CRÔNICAS E NA PROSA
FICCIONAL DE RAUL POMPÉIA.**

TESE DE DOUTORADO
APRESENTADA AO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM DA
UNICAMP PARA A OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTOR EM TEORIA E
HISTÓRIA LITERÁRIA, NA ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO: LITERATURA
BRASILEIRA.

PROF. DR. MÁRIO LUIZ FRUNGILLO

**CAMPINAS.
2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

N17r Nascimento, Danilo de Oliveira, 1974-
Representações da infância, da adolescência e da
juventude nas crônicas e na prosa ficcional de Raul
Pompéia / Danilo de Oliveira Nascimento. -- Campinas,
SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Mário Luiz Frungillo.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Pompéia, Raul, 1863-1895 – Crítica e interpretação.
2. Representações sociais. 3. Literatura. 4. Infância. 5.
Adolescência. I. Frungillo, Mário Luiz, 1960-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos
da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Representations of childhood, adolescence and youth in the
chronicles and fictional prose of Raul Pompéia.

Palavras-chave em inglês:

Raul Pompéia
Social representations
Literature
Childhood
Adolescence

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo [Orientador]
Suzi Frankl Sperber
Jefferson Cano
Hélio de Seixas Guimarães
Franceli Aparecida da Silva Mello

Data da defesa: 28-11-2011.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Mário Luiz Frungillo

Suzi Frankl Sperber

Jefferson Cano

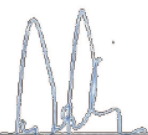
Hélio de Seixas Guimarães

Franceli Aparecida da Silva Mello

Edvaldo Bergamo

Maria Betania Amoroso

Carlos Eduardo Ornelas Berriel







**IEL/UNICAMP
2011**

RESUMO

A presente tese de doutorado tem como objetivo geral discutir a presença da criança e da adolescente em vários níveis do texto e do contexto da ficção e da não-ficção de Raul Pompéia (1863-1895). Reconhecido pelos leitores e aclamado pela crítica literária como autor de um único romance, *O Ateneu* (1888), Raul Pompéia publicou, durante os anos de 1888 a 1895, nas notas de rodapé do *Jornal do Comércio*, da *Gazeta de Notícias*, do *Diário de Minas*, de Juiz de Fora – MG, uma série de crônicas em que se percebe sua recorrente predisposição em discutir problemas sociais e educacionais da infância e da adolescência durante as duas últimas décadas do século XIX no Brasil. Publicou, também, uma série de contos e novelas, em que a presença da criança e da adolescente não se refletia apenas nas personagens, mas se materializava por meio dos mais diversos tipos de comparações, analogias, alusões ou simples citações. Esta tese buscou identificar e discutir esses “meios” e “modos”, mediante os quais a infância e a adolescência aparecem e reaparecem na não-ficção e na ficção de Raul Pompéia, visando à análise e à interpretação da representação literária de tais faixas etárias. Dessa busca, constatou-se a presença do cronista adulto, que denunciou a exploração econômica e afetiva dessas faixas etárias; que manifestou todo um discurso a favor da formação educacional, artística e política da juventude; que ironizou a retórica folhetinesca e melodramática, quando do registro do sofrimento e do abandono da infância; e que, também, manifestou seu deslumbramento com respeito à participação dessas faixas etárias em festas de natal, em romarias e em festas populares brasileiras. Constatou-se, também, a presença de narradores e personagens masculinos adultos, interessados pela pintura e pela escritura poética do corpo da menina. Esse interesse possibilitou perceber a manifestação de três mitos da infância e da adolescência retratados na prosa ficcional de Raul Pompéia: o da ingenuidade infantil, o da felicidade infantil e o da moça gentil ou moça anjo.

Palavras-chave: Raul Pompéia, Crônicas, Prosa de Ficção, Representação, Infância, Adolescência.

ABSTRACT

The objective of this doctoral thesis is to discuss the presence of the child and adolescent in the various levels of text and context, in both the fiction and non-fiction, written by Raul Pompéia (1863-1895). Known by readers and acclaimed by literary critics as being the author of only one novel, *The Ateneu* (1888), Raul Pompéia published, between 1888 and 1895, in the feuilleton of the *Jornal do Comércio*, of the *Gazeta de Notícias*, of the *Diário de Minas*, from Juiz de Fora, Minas Gerais, a series of chronicles in which it is possible to note a recurring predisposition towards discussing social and educational problems related to childhood and adolescence during the last decades of the 19th Century in Brasil. Raul Pompéia also published a series of short stories and novellas in which the presence of both the child and the adolescent is not only reflected in the characters, but also materializes throughout the most varied comparisons, analogies, allusions or simple citations. In this way, this thesis seeks to identify and discuss the “means” and “manners” through which both childhood and adolescence appear and reappear in the fiction and non-fiction produced by Raul Pompéia, aiming at the analysis and interpretation of the literary representation of these age groups. Through this research, it was possible to verify the presence of the adult chronicler who denounced the economic and affective exploitation of these age groups, which in turn manifested discourse in favor of the educational, artistic and political development of youth, rendering ironical the feuilleton-style and melodramatic rhetoric that registers the suffering and abandon of childhood, also having manifested a fascination in regards to these age groups’ participation in Christmas festivities, religious processions and popular Brazilian festivals. It was also possible to verify the presence of narrators and masculine adult characters interested in the artistic and poetic qualities of girl’s bodies. Such interest makes it possible to perceive the manifestation of three myths about childhood and adolescence also portrayed in the fictional prose of Raul Pompéia: that of infantile ingenuity, infantile happiness and that of the gentle or angelic girl.

Key words: Raul Pompéia, Chronicles, Fictional prose, Representation, Childhood, Adolescence.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	JUVENTUDE NA REPÚBLICA DE JORNAL	23
2.1.	Juventude republicana das crônicas.....	25
2.2.	O jornal educa a juventude para a República	52
2.3.	República juvenil da crítica literária e de artes	75
3.	CENAS PITORESCAS DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA	87
3.1.	Cenas pitorescas juvenis nas crônicas	89
3.2.	Júbilos infantis para o cronista	94
3.3.	A Tragédia infantil do Barba Azul	111
4.	FICÇÃO SEXUAL DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA	135
4.1.	Crianças e adolescentes ficcionais do jornal	137
4.2.	A pintura poética do corpo da criança e da adolescente	155
4.3.	Garotas, sorriam! Vocês estão sendo narradas!	177
4.4.	Negócios de família e outras transações com a infância brinquedo e a adolescência bicho	190
5.	CONCLUSÃO	213
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	218

1. Introdução.

Em crônica sobre as sociedades beneficentes acadêmicas, publicada na revista *Luta*, em junho de 1882, Raul Pompéia afirma, com ironia, que a mocidade não lhe era nenhuma novidade. Sérgio adulto, narrador de *O Ateneu*, por sua vez, em determinado momento da narrativa de seus anos de aprendizado, ironizou a juventude em formação em um colégio respeitado do Império, descrevendo-a como a Fina Flor da Sociedade Brasileira, de cuja idade se esperava algum tipo de comprovação de seu valor moral e intelectual. Mais do que indicar uma predisposição pela constituição negativa das faixas etárias, a aproximação entre o cronista e o narrador de *O Ateneu* significa que ambos, cada qual à sua maneira, vivenciaram essas faixas etárias e nutriram expectativas com respeito a elas. Desse modo, o registro ou relato sobre a infância e a adolescência, no âmbito da gazetilha, e a narração do menino e das adolescentes, no âmbito da prosa de ficção das notas de rodapé, identificam uma relação estrita e indissociável entre expectativas e decepções para com a juventude, felicidade e sofrimento na/da infância e na/da adolescência. Dessa e nessa relação, projeta-se a imagem da criança e do adolescente como objetos de afeto e de desejo de personagens e narradores adultos, razão e motivo das ilusões e utopias políticas, ideológicas e artísticas do cronista adulto, mas também origem e fonte de amargura cética, sobretudo de narradores da ficção de Raul Pompéia.

Reconhecida, em princípio, como faixa etária importante para as renovações e inovações em vários âmbitos da sociedade, a juventude, tanto no âmbito da ficção literária quanto do documental das crônicas, é objeto que se manipula para expressar paixões afetivas, artísticas, educacionais e, evidentemente, políticas e ideológicas. Como objeto de paixão, e que se relaciona a essas paixões, a juventude também frustra e provoca ressentimentos, porque, muitas vezes, não correspondeu adequadamente aos

ideais apaixonados políticos do cronista ou aos ideais apaixonados de educação e de arte de muitos narradores e personagens da prosa ficcional de Raul Pompéia.

Como todo objeto de paixão, a juventude provoca, no ser apaixonado, a manifestação de sentimentos e comportamentos contrastantes, conflitantes e contraditórios; ela pode ser fonte de inspiração e de adoração, mas pode, também, ser alvo em que o outro, frustrante e frustrado, expressa efetivamente sua violência verbal, psicológica, emocional, educacional e física. Nesse sentido, basta considerarmos *O Ateneu* como exemplo. Nele, todos esses modos e níveis de violência da juventude e contra a juventude se tornam material estético para a escritura dos anos de aprendizado de um narrador amadurecido, cuja única forma de “resolver” suas pendências emocionais e psicológicas é se valer da ironia e do sarcasmo como instrumentos verbais contra uma faixa etária, que foi a fonte mesma da sua atração educacional e afetivo-sexual.

Considerando os motivos e os efeitos da paixão, é possível perceber, nas crônicas, nos escritos políticos e, mais acentuadamente, na prosa ficcional de Raul Pompéia, uma contínua e vigorosa permanência de sentimentos contraditórios e em conflito, em relação à infância, à adolescência e à juventude. Sentimentos que colocam de um lado Aristarco e, do outro, Dr. Cláudio: um, que reconhece a juventude como sinônimo de perversão sexual, moral e ética; e outro, que é tolerante com a natureza instintiva dessa faixa etária. Na verdade, são dois lados de uma mesma moeda, opostos e justapostos, símbolos e sínteses, que formalizam e modalizam a relação entre personagens e narradores adultos, e entre personagens crianças e adolescentes.

De qualquer forma, a despeito das considerações sobre a sua natureza moral, a juventude se faz acentuadamente presente em Raul Pompéia em vários níveis, tanto do texto quanto do contexto. A faixa etária pode ser representada, com certa dose de realismo, na figura da personagem criança, adolescente ou jovem, assim como pode se manifestar por intermédio de sutis

referências, de metáforas, de comparações e de analogias, visando a acentuar aspectos positivos ou negativos de caráter, de relações interpessoais e sociais, de fatos afetivos, emocionais, políticos e sociais de uma maneira geral. A criança, por exemplo, não é apenas o ser, que se reflete nas personagens; assim como a infância não se refere apenas a um período de desenvolvimento humano na prosa não-ficcional e ficcional de Raul Pompéia. O entendimento de criança e de infância ultrapassa os limites restritos do cronológico e do biológico. Nesse sentido, a referência à faixa etária, por um lado, alude a, bem como prescreve um modo de olhar o outro, de tratá-lo, de discipliná-lo, de comandá-lo, uma vez reconhecido como “figura do mal, do inimigo, do anti-eu” (LAUWE, 1971, p. 02). Por outro lado, o termo infância ou infantil pode significar aquela dependência do outro, que detém a força física, moral, intelectual, educacional, econômica, sexual, afetiva e até estética. Entende-se, aqui, que a manipulação dos sentidos de criança e de adolescente revela o que se impõem pelo poder e pela autoridade do controle.

O sentido de criança, infância e infantil e a aplicação de tais sentidos nos contos, novelas de Raul Pompéia se escorregam por entre os níveis da enunciação e do enunciado. Além de significar relações de poder, de autoridade e de domínio do outro, a criança é metáfora e/ou diminutivo recorrente, que esclarecem relações, identidades, sentimentos, reações das personagens e visões sobre sua realidade e seu mundo ficcional. Em primeira instância, a da enunciação, o narrador busca esclarecer algumas circunstâncias narrativas, a partir da metáfora do infantil, como, por exemplo, na constituição da paisagem geográfica de *Uma Tragédia no Amazonas*: “O ocidente apresenta a expressão vaga do olhar da criança que se faz mulher e que sofre a transição” (POMPÉIA, 1983, p. 83, vol. 3); ou em “O botão, como a boquinha rubra do menino que se expande numa gargalhada franca e aberta, desabrochou a meio” (*Ibid.*, p. 30,); e, ainda, em sua consideração sobre o povoado de S. José do Príncipe: “Espíritos singelos! (...) Esses rústicos são as crianças da civilização, os neófitos

do progresso!” (POMPÉIA, 1982, p. 78, vol.1). Em outra instância, a do enunciado, a metáfora criança esclarece os sonhos de adolescente: Amélia, protagonista de *A Mão de Luis Gama*, vê-se tomada pelo marido “como uma criança de peito. Ela sentia-se pequenina num conchego amoroso contra ele”. (*Id.*, s/d, p. 253, vol. 10)

Distintamente da maioria dos escritores que escreve sobre a infância e a adolescência, mas delas distanciada temporalmente, o tempo e a idade de Raul Pompéia são o tempo e a idade de seus personagens. Por isso, não é gratuita sua naturalidade ao narrar a vida educacional, emocional, psicológica, sexual e afetiva de adolescentes e de crianças; assim como não é gratuito tornar Sérgio pré-adolescente tão paradigmaticamente onipresente na alma e nas ações de tantas outras crianças e de tantos outros adolescentes da sua ficção. Nesse sentido, no que diz respeito à leitura da sua fortuna crítica e à crítica dos seus contos, de suas novelas e de *O Ateneu*, precisamos estar sempre atentos, uma vez que aquele personagem – Sérgio pré-adolescente - sempre nos seduz a trilhar os caminhos da autobiografia, para reconhecer a criança e o adolescente, que vemos no espelho da ficção e no espelho da crítica psicológica, espelho em que se tenta refletir a própria infância e a própria adolescência de Raul Pompéia.

Se não aceitamos esse pacto autobiográfico para a leitura, podemos ao menos, perceber que a biografia de Raul Pompéia, se não é uma segura fonte explicativa de análise e de interpretação da sua prosa ficcional, pode nos fornecer muitas pistas. Entre elas, está a surpreendente presença de números e dígitos, que indicam que a adolescência e a juventude permanecem em outros níveis de escritura e de leitura: com 15 anos, Pompéia publica *Uma Tragédia no Amazonas*; com 17 anos, *As Joias da Coroa*; durante doze anos, idade de um adolescente, o escritor “burilou” *Canções sem metro* - livro de prosa poética, que, segundo ele próprio, revolucionaria a forma de criação poética no Brasil;

com 29 anos, ele encerra sua produção ficcional com a publicação de *O Ateneu*, livro da adolescência.

Esse curto percurso de vida literária pode, de alguma forma, explicar a quantidade e o valor estético e literário de seus contos, novelas e poesias. Valor posto, a propósito, continuamente em questionamento pela crítica literária. A despeito de confirmar ou rejeitar as avaliações valorativas de natureza estilística sobre a qualidade literária de novelas como, por exemplo, *Uma Tragédia no Amazonas*, interessa-nos destacar, convenientemente, que se trata de prosa ficcional, em que se fazem presentes muitos traços, aspectos e características do melodrama, do drama, dos folhetins e dos romances de capa e espada, ainda que a maior parte de sua ficção tenha sido escrita no período realista-naturalista. Tal informação histórico-literária é válida no instante em que, a partir dela, se torna possível entender a reincidente presença de personagens crianças ou adolescentes na sua ficção literária, assim como compreender a imagem da criança órfã sofredora e a da adolescente virgem, idealizada em figura de anjo e não menos desgraçada do que aquela, porque também órfã e perseguida afetiva e sexualmente. Das desgrças da infância e da adolescência do mundo real, nutrem-se tanto os dramas da ficção, quanto os noticiários de polícia. A presença de crianças e de adolescentes desgrçados e em desgrça na ficção de Raul Pompéia também reforça e comprova a tendência do escritor por uma literatura mórbida e fatalista, sob os resguardos de filósofos pessimistas, que inspiraram seus narradores a conceber a sociedade como um teatro de sombras e o mundo como um vale de suplício, imagens apropriadas em *Canções sem Metro*, *Alma Morta* e *O Ateneu*, onipresentes em toda a ficção do escritor.

É nessa atmosfera ficcional pessimista, fatalista e mórbida a respeito da vida, dos homens e das relações sociais que se destaca a imagem da infância e da adolescência, ainda que, muitas vezes, pintada, melodramaticamente, mais próxima do mundo real do que daquelas crianças e

adolescentes, cuja condição social, educacional, médica e jurídica, Raul Pompéia relatava, discutia e criticava. Nesse sentido, o valor atribuído ao escritor ultrapassa aquele de natureza estritamente estética. Trata-se de reconhecer o valor social, histórico e literário da prosa ficcional singular e significativa, inserida num contexto em que a criança e o adolescente passam a ser uma preocupação do Estado.

Escrita nas duas últimas décadas do século XIX, momento altamente significativo da Puericultura e da Pedagogia, dos estudos nas áreas da Psicanálise, da Sociologia e da História Social, a produção ficcional de Raul Pompéia pode, sem sombra de dúvida, ser considerada exemplar, no que tange à representação da infância e da adolescência e aos sentimentos e problemas referentes a tais faixas etárias. Para além da fonte de estudos de tais áreas de conhecimento, sua prosa ficcional - despretensiosa em fomentar tal movimento de reconhecimento da infância e da adolescência como faixas etárias distintas do adulto - reflete ficcionalmente tal contexto. É literatura em que se percebem as relações de poder e de conflito entre crianças e adultos; literatura dos dramas e dos sofrimentos da vida da criança em sociedade; também é literatura da puberdade, dos sofrimentos afetivos e sexuais da idade. Sua prosa ficcional, portanto, não é reflexo de uma hostilidade particular do autor para com a faixa etária, como afirmaram muitos críticos, quando analisaram e interpretaram *O Ateneu*, especialmente Mário de Andrade (1974), em seu ensaio sempre recorrente. A prosa de Pompéia é reflexo ficcional dos abusos afetivos e sexuais da infância e da adolescência, que se repetem com frequência na história da humanidade.

Ao lado da narração ficcional dos sofrimentos das faixas etárias e dos abusos contra elas, destacam-se as crônicas diárias de Raul Pompéia, instrumento utilíssimo para ele emitir seus pontos de vista sobre a condição da infância e da adolescência; para fazer suas denúncias sobre exploração de menores; e, sobretudo, para ecoar discursos das mais diversas áreas de

conhecimento sobre a necessidade de cuidar de tais faixas etárias, especialmente daquelas desprovidas de lar, de assistência e da presença do Estado, objetivando, dessa forma, a manutenção da ordem e do progresso. Nas crônicas de Raul Pompéia, percebe-se o empenho de republicanos a favor de tais faixas etárias, pois são reconhecidas como importantes na consolidação do regime que se instaurava no final do século XIX.

Assim como sua ficção, as crônicas de Raul Pompéia sinalizaram, acentuadamente, cada uma a seu modo e conforme seus códigos, a condição da infância e da adolescência e o sentimento do cronista e dos narradores para com ambas as faixas etárias. Além de elas servirem de material que esclarece aspectos uma da outra, elas se geram uma da outra e emprestam temas uma da outra.

Como repórter do cotidiano, Raul Pompéia, em princípio, valorizou o espaço urbano e suas cenas como matéria coletada em ritmo de reportagem. No ato da elaboração da rubrica, o cronista se resolve como escritor de ficção, mas não resolve a natureza de seu texto, sempre no limite do jornal e da literatura. Nesse sentido, as crônicas não são apenas “laboratório” da ficção, elas são matéria-prima da ficção, se entrosam na ficção. Das crônicas, surge *O Ateneu*. Nele, os fatos recebem nome de ficção no subtítulo de seu único romance publicado: *Crônicas de Saudade*. Da realidade às páginas do jornal, e dessas à prosa de ficção oitocentista, a prática do jornalismo literário, segundo Arnst (2001), influenciou decisivamente a vida cultural brasileira e lançou as bases do nosso romance romântico e realista. A relação entre novelas, contos e crônicas, possível dentro dos limites das folhas noticiosas da imprensa, muitas vezes dificulta a classificação de textos a partir da teoria dos gêneros, porque permite uma série de reapropriações e de empréstimos, especialmente no que diz respeito ao tema: o relato folhetinizado de crianças roubadas ou exploradas no ambiente doméstico ou de trabalho parece mais adequadamente real quando tema de narração de alguns de seus contos. De outro modo, o jornal vende a

infância abandonada, prostituída e explorada sob os laivos de um melodrama ou de um folhetim francês. As notícias de crimes contra a infância e a adolescência são produtos da “ficcionalização” ou da “folhetinização” da realidade relatada e referida.

A presente tese objetivou discutir os vários sentidos dos termos infância e adolescência compreendidos pelos narradores; entender o modo como narradores e personagens adultos lidam com a faixa etária; identificar imagens da criança e da adolescente; detectar as visões sobre elas, assim como os níveis de suas referências e alusões. Não se trata, portanto, de um trabalho que se restringe ao estudo das personagens, mas que parte das personagens crianças e adolescentes para captar formas e modos de manifestação do infantil e do juvenil em outros elementos e aspectos que constituem especial e especificamente o texto literário. Esses outros elementos e aspectos textuais agregam-se a outros e definem tanto a idade quanto classe social dessas crianças e adolescentes, assim como esclarecem o universo ficcional em que estão inseridas e as relações estabelecidas com o outro adulto: personagens e narradores e personagens crianças; personagens adolescentes e crianças e adolescentes relatadas e comentadas nas crônicas diárias de um jovem adulto.

A tese se divide em três capítulos, nos quais se trilhou um caminho em que foi possível identificar um cronista e um ficcionista conscientes dos problemas da infância e da adolescência, seja no que diz respeito à educação e à formação de tais faixas etárias, seja no que diz respeito à expressão de sua sexualidade, temas atuais de discussão em áreas como a História, a Sociologia e a Psicologia, no final do século XIX e início do século XX. Desse modo, duas palavras parecem significativas para o cronista e ficcionista Raul Pompéia: versatilidade e modernidade, termos fundamentados na constatação de que o discurso que ele escreve - ainda que ficcional, mas não equivocado sobre a infância e a adolescência – localiza-se em um âmbito discursivo mais amplo, em que se afirma a premência do documental como verdadeiro, mas que busca no

ficcional sua fonte de verdades e inverdades sobre a criança e sobre o adolescente.

A discussão em torno do ficcional e do documental se estabeleceu no primeiro capítulo da tese, momento em que se analisaram e se interpretaram as crônicas de Raul Pompéia, publicadas durante os anos de 1886 a 1895, na *Gazeta de Notícias*, no *Jornal do Comércio*, entre outros, sob a luz da História e da Sociologia. Nesse capítulo, considero como verdadeira a ideia de que as crônicas serviram como instrumento oportuno para a divulgação da ideologia e dos preceitos republicanos tão caros ao cronista, que reconheceu, idealisticamente, a propósito, a juventude acadêmica e da imprensa como importantes para a consolidação do sistema. Assim, Raul Pompéia reforçava uma imagem politizada dessa faixa etária.

Além das crônicas de natureza política e politizada, em que o cronista, de certa forma, “força” a participação da juventude letrada do país na instauração e consolidação do regime republicano - participação que de fato não ocorreu -, Raul Pompéia escreveu uma série de crônicas de arte e de crítica literária, nas quais é possível identificar suas concepções estéticas e literárias, de algum modo, importantes para o esclarecimento de alguns aspectos de sua ficção. Nessas crônicas, podemos encontrar um daqueles níveis de correspondência, referentes à infância e à adolescência, que subjaz e submerge em toda a produção não-ficcional e ficcional do cronista e escritor: o de utilizar a faixa etária como aspecto que caracteriza positiva ou negativamente livros de poesias e romances, para os quais a comparação com a juventude sempre é algo que justifica a qualidade dos textos. Nelas, também se defende e se idealiza a juventude artisticamente criativa. Essa defesa se traduz na busca de “meninos prodígios”, na ilusão da aparição do “adolescente genial”, assim como na promoção de certos talentos artísticos juvenis, ou em que se expressa jovialidade, como sinal de ruptura com o estatuto artístico estabelecido e com o objetivo de renovação e da inovação das Artes e das Letras.

A partir da leitura, da análise e da interpretação dessas crônicas, em que Raul Pompéia exerce a crítica artística e literária, foi possível identificar algo fundamental para o cronista: o seu desejo pela constituição de uma República, em que a juventude brasileira fosse educada e formada política e artisticamente, visando ao cidadão político e artístico. Tal constatação justificou o título de um dos capítulos desta tese de doutorado, mas, assim como na prosa ficcional do autor, o estudo sobre a representação da infância e da adolescência republicanas aos poucos se frustra, no instante em que, já no segundo capítulo da tese, começamos a adentrar a ficção pompeiana, sempre marcada pela violência e pela sexualidade de faixas etárias pouco interessadas em política e arte. O desinteresse juvenil pela política e pelas artes, a presença de personagens infantis e juvenis política e/ou artisticamente alienadas ou muito distantes da realidade política e das artes plásticas e literárias indicaram uma república de ficção que também não se constituiu como se desejava.

A proximidade com o documental e a possibilidade de diálogos de natureza histórica e sociológica cedeu espaço, nesse segundo capítulo da tese, à representação folhetinizada, noticiosa e pitoresca da realidade social e criminal da infância e da adolescência. Em *Cenas pitorescas da infância e da adolescência*, tal compreensão nos auxiliou no reconhecimento de que o jovem político e artista foi substituído pela criança dançarina, rezadora, assassinada, ladra, prostituída, abandonada e órfã. Crianças e adolescentes marginais e marginalizadas presentificaram-se nos rodapés das folhas impressas, lugar em que os leitores se satisfazem apenas com as crônicas de sensação, com os noticiários policiais, com os romances folhetins. É a imagem da criança e do adolescente para leitura de consumo, a partir da qual também se pretendeu analisar as crônicas, reiterando o ritmo de consumo e percebendo que o registro e o comentário da realidade de crianças e adolescentes brasileiros do final do século XIX, ainda que folhetinizados, já apontava para algo pertinente no universo “cronicável” e ficcional de Raul Pompéia: o fracasso de seus ideais

republicanos, apesar de todos os esforços filantrópicos nas áreas jurídica, educacional e médica, envidados para formar o “cidadão ativo”, o “homem higiênico.” Esforços noticiados pelo cronista, que também utilizou o jornal para promover campanhas contra a exploração do trabalho infantil, contra a exploração sexual de crianças e a favor da construção de creches e asilos, bem como da concessão de pensão pelo governo para órfãos e viúvas.

Se nas crônicas políticas não escutamos a voz do jovem que deveria expressar sua vontade ou não de engajamento no movimento em prol da república e da abolição, e, por isso, muito mais fruto de uma projeção ideológica de Raul Pompéia do que uma representação da realidade; e se nas crônicas policiais e sociais sobre a condição da infância e da adolescência, os relatos e comentários se adéquam às expectativas de consumo de leitura de folhetins e noticiários sensacionais de crimes, então, pode-se afirmar que, nas novelas e contos pompeianos, a criança e a adolescente virgem são objetos de representação artística para satisfação voyeurista.

Distante da representação de protótipos heroicos juvenis, símbolos de uma classe, de um povo ou de uma época, os contos *Microscópicos* e as novelas - *Uma Tragédia no Amazonas*, *As Joias da Coroa*, *A Mão de Luís Gama*, *Clarinha das Pedreiras* e *Violeta: Romance Original Brasileiro* - revelam-se, no contexto do século XIX - cujo paradigma é a literatura europeia ocidental - , como ficção expressivamente moderna, no instante em que se centram na representação da imagem mais recorrente desse período da história da literatura - a da “criança erótica”.

Intitulado de *Ficção sexual da infância e da adolescência*, o terceiro capítulo da tese pretendeu demonstrar que a criança e os adolescentes “cronicáveis” passam a ser, na prosa ficcional de Raul Pompéia, objetos sexuais disfarçados em modelos artísticos, ora idealizados na imagem do anjo azul, ora na imagem gentil da criança e da moça. A busca obsessiva dos personagens artistas plásticos pelo modelo de adolescente anjo - ainda condicionada ao

abandono e à orfandade; à paixão não efetivada de personagens poetas pela imagem gentil ou ao desejo afetivo e sexual de personagens pela vizinha adolescente pobre: desejo nutrido pela fantasia de posse e domínio - caracteriza a prosa ficcional de Raul Pompéia como narração do observado, calcada em acentuada e recorrente prática voyeurista das personagens masculinas adultas. Narração de *voyeurs*, as relações afetivas e sexuais - sempre desejadas, imaginadas e fantasiadas pelos artistas e poetas, mas nunca efetivadas - demarcam o ato amoroso e sexual como uma ficção.

Outra forma de ficção sexual se disfarça na perseguição às meninas abandonadas e órfãs, personagens paradigmáticas de melodramas e marginalizadas à condição de bicho para o espetáculo circense, ou à de brinquedo para o prazer sádico do personagem adulto, que intenta desmontá-lo, manipulá-lo emocionalmente, bem como dele abusar afetiva e sexualmente. Se essas crianças e adolescentes virgens são perseguidas pelo personagem adulto do sexo masculino, elas também podem ser roubadas ou compradas para a satisfação sexual - satisfação decorrente da posse da infância e da adolescência, ainda que, no âmbito do ficcional, o prazer decorrente do corpo da adolescente e da criança aponte para a existência de uma rede de transações comerciais, em que o lícito e o ilícito demarcam o corpo juvenil.

CAPÍTULO 2: JUVENTUDE NA REPÚBLICA DE JORNAL.

2.1. Juventude republicana das crônicas.

Durante seus últimos cinco anos de vida (1890-1895), Raul Pompéia dedicou-se, como “*free lancer* do jornalismo”, à redação de crônicas sociais, políticas, de crítica de arte e literária. Suas crônicas, publicadas no *Jornal do Comércio*, na *Gazeta da Tarde*, no *Diário de Minas*, de Juiz de Fora, entre outros, podem fornecer “pistas pessoais, em razão de seu feitio combativo”. Como roteiro “sobre as ideias filosóficas, literárias e políticas”, tais rubricas indicam que a existência do cidadão e do jornalista sempre “esteve ligada ao processo histórico da república recém-proclamada” (CAPAZ, 2001, p. 99). Podemos entender, desse modo, toda essa produção simultânea e apressada, como autêntica escrita autobiográfica intelectual: o sujeito que expressava suas ideias políticas, que escrevia sua literatura, que pensava sua literatura e a dos outros e que teorizava e criticava as produções literárias de seus contemporâneos “deixou sinal em tudo quanto escreveu”, como um “desejo de exceder-se a si mesmo, de sobrepujar as próprias forças”. Nesse sentido, suas crônicas podem indicar certos traços autobiográficos, ocupando “certo espaço” (LEJEUNE, 2008, p. 15) na autobiografia, como as memórias, os diários, os romances pessoais, os poemas autobiográficos, os auto-retratos e os ensaios.

Sua curta, engajada e não menos tumultuosa vida de produção intelectual, política e literária ocorre durante a sua adolescência e juventude, amadurecidas às pressas e sob os efeitos das agitações políticas, sociais e culturais da década de 80 do século XIX, especificamente os anos de 1888 e 1889 - período marcadamente político e literário (SODRÉ, 1977, p. 212), em que “a atividade literária de Raul Pompéia atingiu o esplendor” (PONTES, 1935, p. 220), e que, para ele, significou, também, período de “maior vitalidade histórica que tem agitado o Brasil”: época da “campanha estudantil pela Abolição da Escravatura” e também da adesão da “juventude militar” a essa campanha “com

a fundação, pelos cadetes da Escola Militar, da sociedade que recebeu o nome de *Libertadora*". (POERNER, 1979, p. 60)

Foi nesse contexto significativo da história brasileira que Raul Pompéia aderiu, com vigor, ao exercício da "imprensa combativa", reflexo do modelo francês de jornalismo doutrinário que vigorava no país na segunda metade do século XIX, cuja prática considerava bem vinda a literatura. Seu envolvimento com a chamada Imprensa Acadêmica - em que o estudante de Direito publicava panfletos contra a escravidão no país, criticava os professores e propagava sua simpatia para com os ideais republicanos - reforçou a natureza beligerante de sua prática jornalística, em cujos textos se nota uma "linguagem de guerra e combate", natureza linguística que se adéqua a um movimento mais amplo de reconhecimento pelos escritores e jornalistas da palavra como "liça, luta, embate" e da ascensão social e intelectual como "batalhas, pugnas, combates" (NETO, 1973, p. 150):

(...) soldados e escritores, a dupla feição da combatividade, concertando-se no mesmo intuito de ataque e de resistência; votando ao sacrifício por afirmar os tempos – os heróis a última diástole do coração, os pensadores a última febre do cérebro, nos campos da guerra, com a bravura indômita, e no laboratório da meditação com a arrojada audácia do conceito, ou a pujança longa, perseverante, vencedora do lidar. Desta segunda espécie de esforço consistente é a contribuição com que concorreis para o alcance da atualidade. E do que vale o vosso concurso, podeis ter orgulho. (POMPÉIA, s/d, p.66-7, vol. 10)

Essa aproximação com a retórica militar e a utilização de figuras do campo de batalha são estratégias discursivas sempre recorrentes em Raul Pompéia e, por isso, efetiva aplicação da sua compreensão da imprensa como arena de combate de batalhas ideológicas, sociais e políticas. É a partir dessa compreensão que o cronista, anunciando a transferência de propriedade do *Jornal do Comércio*, em crônica publicada nesse mesmo jornal em outubro de 1890, tece comentários sobre a natureza da imprensa, sobre a importância da

crítica de jornal e de opinião, estabelecendo a distinção entre imprensa conservadora e imprensa progressista: a primeira, reservada e prudente; a segunda, ardente, agressiva, inquieta, polêmica, brava, em movimento. Esses dois tipos constituem duas fileiras, portanto, no mesmo campo de batalha. O elogio à impassibilidade característica do *Jornal do Comércio* ladeia a exposição dos efeitos negativos de tal característica. O principal deles seria a reprodução e a manutenção de discursos e práticas ideológicas conservadoras e elitistas, corroborados pelo exercício de uma crítica de imprensa que se assemelha a um acervo ou arquivo, nos quais é possível apenas reproduzir fatos e representar opiniões. Mesmo que revele certo incômodo com essa imprensa prevenida, que prefere a segurança do estatuto estabelecido às inovações, Raul Pompéia aposta na ideia de uma imprensa progressista, liberal, democrática, como estratégia de conquista do futuro que não pode ignorar a postura conservadora como um instinto de conservação. Nesse sentido, o cronista considera a impassibilidade do *Jornal do Comércio* como a parte lenta da estratégia de conquista de uma imprensa combativa, porque representa por si próprio um exemplo de conquista social.

Consideradas como “agências de formação de consenso” (NEVES, 1992, p. 78-9), as crônicas publicadas durante a segunda metade do século XIX facilitaram a propaganda dos ideais de ordem e progresso no país, a discussão em torno da instauração da institucionalidade republicana, bem como a fomentação de mitos e símbolos da nova ordem (*Ibid.*, p. 78-9). No entanto, ainda que Raul Pompéia tenha reconhecido a imprensa como veículo de comunicação de efetiva influência e espaço ideal de opinião imparcial e de informações sobre acontecimentos históricos - espaço preferível à academia de Direito -, ainda assim, o cronista não hesitou em destacar, em *Regresso de Lopes Trovão*, que tal influência fora, até certo período da história do Brasil, comprometida pela sua natureza elitista, uma vez dirigido pela/para a elite econômica e cultural.

No registro da volta do democrata ao Brasil, Raul Pompéia comunga da ideia de um jornal popular como veículo necessário para educar politicamente o povo, sobretudo porque esse mesmo povo, tão simpático para com a monarquia, encarava a República como “um princípio de desordem que era necessário evitar para a felicidade da Pátria” (POMPÉIA, 1982, p. 37, vol. 5). Também a partir dessa constatação social e histórica, Raul Pompéia critica o monopólio de opinião e de leitura mantido pelo *Jornal do Comércio*, imprensa de caráter retrógrado e lido apenas pelas classes literárias, à qual ele faz referência como um “feudo tipográfico” (*Ibid.*, p. 38). Contra tal poder concentrado de informação, em virtude da urgência de outras opções de jornais e, sobretudo, da necessidade de tornar a leitura do jornal acessível para todos os segmentos sociais, funda-se a *Gazeta de Notícias*, como resultado da batalha travada entre a juventude acadêmica e de imprensa, contra a “bitola estreita do *Jornal do Comércio*” (*Ibid.*, p. 37). É, portanto, segundo Raul Pompéia, “das mãos possantes de um punhado de moços” (*Ibid.*, p. 37), que surge, durante o Brasil Oitocentista, outro importante jornal a que os jovens jornalistas “procuraram dar a verdadeira orientação ao jornalismo fluminense”. (*Ibid.*, p. 35)

A importância da ação juvenil na proclamação e na consolidação da república brasileira é um dos tópicos de discussão frequente das crônicas de Raul Pompéia e, por isso, muito mais do que uma “fase da vida” ou um “estilo de existência”, a juventude civil e militar refletirá aquela compreensão de “força social renovadora”, “força dinamizadora do sistema social” e, ainda, como “uma força de renovação histórica” (FORACCHI, 1972, p. 303-4). Essa predisposição do cronista Raul Pompéia em discutir a importância política e social da juventude indica a natureza contemporânea das suas crônicas, porque tais rubricas se colocam ao lado de discussões, de estudos de vários campos do saber e de representações de várias áreas das artes dessa faixa etária, e, por isso, inserem-no em um movimento social, político e cultural mais amplo. Nele, Raul Pompéia reconheceu o “poder juvenil” e o conclamou para as renovações

sociais. Desse modo, também tornou público, no Brasil Oitocentista, o aparecimento da juventude e dos problemas em torno de tal faixa etária, entre eles, ressaltem-se as “relações do jovem com o Poder” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 87), que se constituem num dos temas principais de *O Ateneu*, senão o tema principal.

Assim como a prosa ficcional, as crônicas políticas e sociais, escritas pelo cronista durante as duas últimas décadas do século XIX, podem ser qualificadas como registro daquilo que sociólogos ou historiadores, como Philippe Ariés (2006), convencionaram rotular de “invenção da infância”, “sentimento de infância” e “descoberta da adolescência.” Para além de “depositária de valores novos”, a juventude representada nas crônicas pompeianas reflete manipulações da imagem da faixa etária, a partir das quais se observa uma predisposição para uma projeção mítica do jovem e de um ideal de jovem, em que se sintetizam aspirações, ambições e valores. Idealização da juventude que encontra na aurora, espetáculo matinal e/ou mito grego, sua recorrência sempre frequente. Como termo “associado à infância” (LAUWE, 1971, p. 278), aurora pode ser símbolo ou sinônimo de juventude, imagem que interpreta “um dos grandes campos de batalha do simbólico” (LEVI e SCHMITT, 1969, p.09), uma vez plasmada nos anseios da sociedade adulta. Seja qual for a intenção do cronista, sua menção ou referência sempre interligam juventude e república e esta, não se restringe apenas às rubricas, mas ilumina, também, sua prosa ficcional. Se a atração do cronista pela aurora se reflete em adequada estratégia discursiva e simbólica de persuasão visual, para o ficcionista, ela se reflete muitas vezes na caracterização emocional e psicológica tanto das personagens quanto da narração e do narrado. Se o cronista se sente atraído pela aurora, o espetáculo matinal também atrai e fascina Franklin César, personagem adolescente da novela *A Mão de Luís Gama*. A narração de seu passeio matinal ilumina sua admiração pelo toque do clarim e é dessa reação emocional que o

narrador, reportando-se a termos bélicos e militares, descreve situação e paisagem:

César chegara muito cedo, dessa vez. Subira ao torreão, para ver clarear o dia romper aurora, como vão dizendo as gerações de contempladores da madrugada.

A madrugada estava límpida, felizmente. Não havia esses rolos compactos de garoa tão frequentes nas manhãs paulistas, que envolvem os edifícios e cortam o olhar a doze metros, restringindo a expansão do espírito com a restrição da vista naquele âmbito.

A madrugada era límpida, - disse -, raras estrelas pontuavam de luz o pano flutuante e diáfano do céu. Um pedaço de lua cor de prata rolava silenciosamente, sobre o silêncio vasto das campinas adormecidas. De súbito, começa uma claridade alvacentas a levantar-se sobre a telharia da cidade. César ouviu ao longe o toque de clarim da esplanada do Carmo, desferido sobre São Paulo, como sobre um acampamento. A nota vibrante, militar da alvorada, impressionou-o como impressionava aquela claridade insinuante do nascer do dia; e um certo paralelismo harmonioso ele achava, entre a alvorada dos rumores do dia, coando-se através daquele clarim e alvorada da luz, coando-se através das manchas trágicas do ouro e do sangue que começavam a caracterizar-se, em meio do imenso leque branco e pacífico do primeiro albor do dia. Era assim mesmo, eram uns toques de clarim guerreiros e vibrantes, eram uns fragmentos rútilos de aurora como finíssimas palhetas preciosas, era uma alvorada assim de rumor e de luz que ele sentia a lhe invadir impetuosa a paz da sua primeira adolescência.

Depois do toque do clarim, foram despertando outros rumores, as marteladas metálicas e cintilantes dos ferreiros, salpicando a respiração ofegante das forjas, o guincho interminável dos carros de bois carregados e pesadões, o trinado miúdo e penetrante das campanhas dos primeiros bondes, o grito dos vendedores de verdura, o berreiro do mercado, a rodagem célere e crepitante dos carrinhos de pão, e, cobrindo todos os rumores, como o tenor formidável daquela orquestra aureoreal e informe, cobrindo o ensemble com a voz possante e acelerada da indústria, o silvo robusto e cheio da locomotiva, assustando a cidade, precipitando-se vertiginosa pela campina, através de uma revoada doida de passarinhos.

Era no meio de toda essa harmonia wagneriana que brotava o sol com aquele raio sanguíneo e generoso que ia ao torreão ferir os olhos de César e aquela orgia farta de ouro, que banhava a

natureza como o imenso sorriso divino do *videt esse bonum* [sic] do sétimo dia das gênesis. (POMPÉIA, s/d, p. 231-2, vol. 10)

Nesse sentido, a aproximação semântica entre os termos “aurora” e “juventude” inspira e fundamenta as referências constantes do cronista aos atributos psicológicos, emocionais e físicos da faixa etária, para elogiar personalidades importantes da sociedade, “como uns privilegiados de juventude” (*Id.*, 1983, p. 219, vol. 7), dotadas das ilusões e ardores de uma “mocidade em regra”, como o Comendador Matos de Caxambu, que conserva “sob as neves do encanecimento aparente” (*Ibid.*, p. 177), o empenho no progresso e nos melhoramentos locais; como Ricardo Moniz, que tinha “a superioridade de um grande riso de patriarca jovial” (*Ibid.*, p. 128,); ou, ainda, o Senador Francisco Belisário Soares de Souza, o ilustre estadista, o jovem conselheiro, que “não era uma simples esperança: era a realidade começada” (*Ibid.*, p. 163). Além dos elogios, o cronista valoriza as ações de grupos ou de particulares, como a “patriótica empresa de propaganda” do regime republicano realizada por Silva Jardim, “moço político”, “ardente demolidor das velhas instituições” (*Id.*, 1983, p. 40, vol. 8); “ardente rapaz da academia”, cujo “calor da sua sinceridade tem sido a boa estrela dos seus triunfos” (*Id.*, 1982, p. 46, vol. 6); e, ainda, fatos políticos acontecidos durante a República, como a assinatura da Constituição, “a jovem carta dos nossos direitos”. (*Id.*, 1983, p. 180, vol. 8)

Essa predisposição do cronista em utilizar a “juventude” como uma estratégica figura retórica de encômio reflete a supervalorização da faixa etária pela sociedade, uma vez que é reconhecida como fonte mesma da sobrevivência e da manutenção do estatuto econômico, social e cultural estabelecido. Distante dessa compreensão crua e racionalmente funcional, os discursos de Raul Pompéia, escritos quando ainda adolescente, afirmam-se como materialidade mesma de uma juventude ainda não maculada pela realidade. Sempre empolgado com uma perspectiva política, cultural e, sobretudo artística, o orador juvenil estreita, em seus discursos estudantis e

acadêmicos, a relação entre “aurora”, “genialidade” e “juventude”. Tal percepção de estreitamento terminológico e semântico proporciona constatar a variação de tons discursivos nos limites do elogio e da idolatria. Se Raul Pompéia se predispõe a utilizar a juventude, como adjetivo para qualificar positivamente personalidades dignas de elogio, bem como situações sociais, políticas e culturais positivas, também ele a utiliza como elemento a partir do qual fica explícita a sua idolatria para com certas personalidades sociais ou artísticas, entre elas Luís Gama e Carlos Gomes.

Nos discursos proferidos em homenagem ao compositor Carlos Gomes, quando da sua passagem por São Paulo em 1880, o estudante Raul Pompéia estabelece a relação sinonímica e mitológica entre aurora, ardência, ouro, juventude e república, uma vez que é estratégia eloquente com que pretende confirmar a relação natural e ideológica entre “jovem” e “gênio”, assim como identificar a dependência ideológica e artística existente entre ambos e sugerir a afinidade do gênio e do jovem, porque são duas figuras visionárias: “(...) Há uma afinidade maravilhosa entre o gênio que produz, e o jovem que coroa” / “É que ambos deliram. Este nos sonhos da esperança, aquele nos sonhos do ideal (...)” (POMPÉIA, s/d, 273, vol. 10). Como expressão da genialidade juvenil eloquente, os discursos elogiosos de Raul Pompéia, no instante em que tornam a imagem de Carlos Gomes algo olímpico e digno de aplausos, podem também ser indicados como expressão do culto da celebridade, em que Aurora é símbolo de juventude artisticamente genial:

(...) Dizer aurora é exprimir juventude; exprimir juventude é traduzir aurora. Dentro deste círculo consorciavam-se: força e harmonia... É a aliança da vitalidade da natureza que desperta e do homem que aparece com a música misteriosa dos primeiros instantes do dia e dos primeiros dias da existência... É o entrechoque donde brota esta luz: o sorriso. O sorriso é o colorido que anima o aspecto da aurora, é o fogo que acende o semblante da juventude. A juventude, que tem o sorriso nos lábios, tem a força no cérebro e as harmonias no coração dos jovens se confundem. A força e

a harmonia se identificam. Aquela reclama por estas. Este reclame é todo amor.

Pois bem, é este amor que eu aqui venho em nome dos moços que ainda agora lutam nos primeiros que são os mais difíceis passos da jornada das letras e das ciências, é este amor que eu venho aqui testemunhar-vos por uma saudação.

Carlos Gomes, o amor que se consagra aos gênios tem sempre mescla de admiração.

A mocidade contempla em vós o dileto de Euterpe, o gênio das harmonias... (...) (POMPÉIA, s/d p. 271-2, 10 vol.)

A empolgação do cronista com a juventude - e, por isso, sua predisposição constante em dignificar e idealizar essa faixa etária - auxilia na definição do “contorno” ou do “esboço” (FORACCHI, 1972, p. 23) desse jovem próximo do modelo europeu - o “comportado burguês vitoriano, o jacobino de 1789, o eleitor bem informado ou o militante organizado das barricadas” (CARVALHO, 2008, p. 69) -, gerido da vontade impositiva política e ideológica do cronista. No entanto, tal predisposição em idealizar a faixa etária parece não lhe ter sido suficiente para divulgar um herói adolescente como “aspiração coletiva”, “modelo coletivamente valorizado”, “mobilização simbólica”, “cara da nação”; enfim, como um dos recursos, segundo Carvalho (2007), necessário à “legitimação de regimes políticos”. Na busca por uma definição do modelo, o cronista incorre em tentativas, assim como a maioria das personalidades envolvidas no movimento político, de atribuir o estatuto de herói republicano a Benjamin Constant, “alma varonil”, “consagrado Patriarca da República”, “chefe dos chefes”, “sereno oficial”, “grande alma” e “centro da revolução brasileira” (POMPÉIA, 1981, p. 171, vol. 9); a Silva Jardim, “modelo de caráter e civismo” (*Ibid.*, p. 300); ou a Deodoro da Fonseca, a “alma histórica do povo brasileiro” e “homem de grande transição revolucionária” (*Ibid.*, p. 440). Nota-se, portanto, que tal busca se encerra naquilo que Carvalho (2007) denominou de “dança de adjetivos”. (CARVALHO, 2007, p. 37)

Apesar de positiva e progressista, a visão do cronista sobre a juventude foi restritiva e refletiu certo teor paternalista e patriarcal, ao destacar

certa “lógica excludente e hierarquizada”, calcada em “coesão e argumentos para consolidação de determinadas relações sociais no país” (TURAZZI, 1989, p. 24). Assim, percebe-se que o cronista nutre e expressa certa simpatia pela mocidade acadêmica de São Paulo, cidade predisposta à modernidade, aos embates emancipatórios e a partir da qual se deflagrou o “movimento de republicanização” (ATHAYDE TRISTÃO, s/d, p. 252), o que indicou sua supremacia crescente desde os anos de 1870, época do “alvorecer da República” (*Ibid.*, p. 252): “A São Paulo, à mocidade de São Paulo, caiba a glória de acordar primeiro ao rebate da alvorada. É começar” (POMPÉIA, s/d, p. 110, vol. 8). Consciente da importância de São Paulo e das potencialidades políticas, literárias e artísticas da mocidade acadêmica da cidade, o cronista sugere a leitura de *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, espécie de “catecismo de prudência patriótica”:

(...) E conhecemos a alma da mocidade, nas palavras entusiásticas e nos protestos ardentes dos nossos desconhecidos comunicantes.

Magnífico sintoma.

A mocidade se manifesta. Pois, é preciso que mais vastamente, que até a unanimidade no espírito dos moços, esse movimento de reação se acentue e se generalize.

E São Paulo, que tem sido tantas vezes a capital do espírito novo, em nossa pátria; que, com a sua brilhante população acadêmica tem tantas vezes assinalado o rebate do futuro, nos domínios do pensamento político, ou do pensamento literário, onde quer que haja a demandar a direção de uma investida, ou de uma descoberta; e que parece destinada a ver sempre primeiro no Brasil, com a força visual, exercitada na amplidão diante dos seus descampados – deve dar o exemplo e tomar dianteira na grande revolução do civismo que é preciso operar-se. (*Ibid.*, p. 109)

O objeto de louvor do cronista, portanto, esteve diretamente ligado aos espaços formadores da elite econômica e cultural do país: a instituição escolar, a imprensa e a academia. Essa última, segundo Abramo, um “ponto obrigatório de referência da vida cultural e política desses países e de construção do jogo

democrático” (ABRAMO, 1994, p. 24). Apesar de ter servido como espaço para acentuar o valor e a consciência da mocidade acadêmica quanto a sua “missão política nos quadros nacionais” (MASSA, 1971, p. 421-3), a Academia de Direito foi alvo constante das críticas ferinas do ex-aluno e do cronista Raul Pompéia, sempre denominada por ele como “antro de mentiras”, “fábrica de iniquidades”, “congregação de ignorância”, reduto de filhos instruídos de fazendeiros e escravocratas. Na homenagem a Luís Murat, em ocasião da sua formatura, Raul Pompéia desabafa toda a sua revolta contra a Academia de Direito, em crônica publicada em março de 1886, na *Gazeta da Tarde*. A felicitação ao colega de academia considera a sensação de “alforria intelectual” experimentada por Luis Murat como reexperimentada pelo cronista, que disserta sobre o verdadeiro tópico frasal da crônica: a crítica àquela instituição de ensino superior e ao seu corpo docente. Em específico, critica alguns professores, dos quais tem coragem suficiente para citar nomes. Desse modo, o tom inicial de louvor e felicitação é logo substituído pelo tom de julgamento e de condenação. Ao invés da descrição do perfil intelectual do homenageado e de sua trajetória de formação superior, Raul Pompéia denuncia a Academia como um teatro de fingimento e a relaciona a um convento, em que os alunos precisam se adequar a certos códigos impostos de comportamento para obterem sucesso em sua vida acadêmica: “O rapaz não tem simplesmente que cumprir as obrigações comuns do estudante (...) precisa mais enroupar-se na hipocrisia do seminarista e mascarar-se de sorrisos humildes e complacentes de laçao”. (POMPÉIA, 1983, p. 66, vol. 7)

Regida pela ditadura monárquica de professores, que, em atitudes arrogantes, severas e terroristas disfarçam a incompetência profissional, a “congregação paulista”, segundo o cronista, corrompe uma juventude que se forma na base da bajulação de tais professores e da dissimulação de ser intelectualmente inferior e incapaz: “Aquele que não quiser sujeitar-se, está

perdido (...). A vida acadêmica lhe há de correr como uma enfiada de dissabores (...). (POMPÉIA, 1983, p. 67, vol. 7)

Extremamente sincero e ardente em suas críticas, o cronista, ao denunciar a academia de Direito de São Paulo como lugar do terror, das convenções e da hipocrisia, demonstra que sua história política também foi “um caso de revolta contra a educação artificial” (REGO, 1981, p. 435). Desse modo, a denúncia faz referência a duas relações sempre presentes em sua não-ficção e ficção: uma, entre juventude e rebeldia política e ideológica, e que, por isso, nos conduz a entender juventude como sinônimo de rebeldia, revolta, revolução; outra, entre educação formal, opressão e repressão. Tais relações, sempre indissociáveis em Raul Pompéia, promovem a ideia de que a educação formal é um pesadelo do qual qualquer jovem de caráter deve se livrar.

Diferentemente da Academia de Direito, a Imprensa acolherá a presença da juventude como um “agente revitalizante”, como um dos “recursos latentes de que toda sociedade dispõe e de cuja mobilização depende sua vitalidade” (MANNHEIM, 1967, p. 49). Como espaço da veiculação dos ideais e pensamentos da faixa etária, a imprensa enfatizará a expressão da “força desbravadora” (*Ibid.*, p. 65) da juventude, no exercício de uma “democracia militante”, cuja tarefa é demolir as esferas que fazem perpetuar o “sectarismo” de um estatuto monárquico, razão não apenas da “frustração mental” de Raul Pompéia, mas também da frustração ideológica, política, social e cultural. É evidente que esse empenho juvenil fora visto pelo “alvo da demolição” como uma espécie de passatempo para as fantasias, idealismo e anarquia de jovens instruídos - os chamados “rapazes imprestáveis” (PONTES, 1953, p. 157), “que dividem o tempo entre as Pandectas e V. Hugo, que descansam de Lobão no seio das Musas ou nos jogos florais da imprensa, do jornalismo” (*Ibid.*, p. 138). Em torno deles se constituiu a República das Letras, a qual proporcionou uma “atmosfera intensa” “de glórias olímpicas e literárias”. (POMPÉIA, 1982, p. 25, vol. 5)

Reconhecida como “força de renovação histórica” ou “necessidade social” (NÉRICI, 1969, p. 173), Raul Pompéia registrou o empenho da juventude acadêmica e idealista em criar e organizar agremiações, como um dos exemplos de “núcleos de socialização do indivíduo e recursos asseguradores da continuidade do sistema” (FORACCHI, 1972, p. 25), o que devia resultar, nesse caso, em rompimentos de velhos padrões e instituição de novos. Esse reconhecimento da faixa etária e dos empenhos dela, no entanto, encaminhou o cronista para a compreensão generalizada e equivocada de que a “juventude é progressista por natureza”. Trata-se, aqui, de uma “falácia”, uma vez que, “movimentos reacionários ou conservadores também podem criar movimentos juvenis”. (MANNHEIM, 1967, p. 51)

A repercussão, na imprensa, do movimento dos jovens jornalistas, como exemplo de “ação renovadora” (NÉRICI, *op. cit.*, p. 174), pressupôs a vontade de substituição e de renovação de linguagem, em que velhos hábitos deveriam ser reformados. Reforma que deveria, portanto, culminar na criação do Centro da Imprensa, como resultado conveniente, segundo o cronista, “dos primeiros ardores da juventude”. (POMPÉIA, 1983, p. 59, vol. 9)

Assim como a juventude, a República foi reconhecida, em crônicas durante o período de sua proclamação, como o despertar das “aspirações” (*Id.*, 1983, p. 157, 8 vol.), ou “símbolo das aspirações democráticas” (CARVALHO, 2008, p. 12): uma espécie de “carta branca” para a expressão de toda a sinceridade política, ideológica, ética, moral, educacional e artística. Sinceridade que se confundia com fé ou fanatismo republicano, já prenunciado em resposta à mesa de exame de Direito Constitucional, quando do seu exame de arguição, ocorrido no seu 2º ano de Academia em São Paulo: “(...) Então, o senhor acha boa a república? Pompéia acudiu logo: -- Não há tal! – O examinador insistiu. – Mas nos seus escritos.... – Resposta peremptória do examinado: -- Não acho boa a república: acho-a ótima”. (PONTES, 1935, p. 79)

Essa crença fanática de Raul Pompéia pela República parece acentuar sua compreensão sobre a juventude como importante no auxílio à proclamação e à consolidação desse regime político. Compreensão de qualquer forma adequada e conveniente, uma vez que a faixa etária, segundo Foracchi (1972), sempre está aberta aos “processos de criação”; possui “disponibilidade psicológica e social”; valoriza a liberdade e as “aventuras de improvisação” e é dotada de “esforço latente de criação” (FORACCHI, 1972, p. 11). Uma vez reconhecido o jovem como “pioneiro predestinado de qualquer mudança social” (MANNHEIM, 1967, p. 52), o cronista expressou explícita e implicitamente uma vontade acentuada de valorização do patriotismo juvenil no sentido de conclamar a mocidade brasileira à guerra contra os estrangeiros e sebastianistas:

É preciso prosseguir.

Alerta, brasileiros!

Apostos o patriotismo, a postos a mocidade, a postos os tribunos do povo.

A vil intriga gringa continua a lavrar por esse grande e infeliz Estado de São Paulo. Pelas notícias que temos, tenta já levar a Campinas a indignidade dos seus enredos. Por outro lado, entre a gente séria, erigem-se extravagâncias portentosas, como essa ameaçadora pretensão da sociedade Pró Pátria – de se organizar militarmente.

.....
Levante-se a defesa nacional, que o momento é gravíssimo. Estamos ainda em tempo de nos salvar – mas é chegada a hora da resolução.

Guerra, toda guerra à especulação imigrantista. Os moços de talento e caráter dêem o exemplo da propaganda (...)

Nada de contratos de introdução de imigrantes em massa. É uma parvoíce, que tem no bojo a calamidade.

Levante-se a mocidade! Levantem-se os brasileiros de coração! Insurjamos, em nome do futuro, a revolta do brio nacional! (POMPÉIA, 1983, p. 220-1, vol. 8)

E ainda:

(...) A nossa mocidade será unida de coração e de espírito, fraternizando num mesmo fervor de confiança patriótica, num

mesmo hino de gloriosas aspirações. Reconhecido o único inimigo, o sangrento inimigo – perpetua conspiração recolonizadora – como as suas armas de dinheiro e suborno e a gentilha do séquito, essa ululante chusma de lacaios, lacaios escritores, lacaios políticos, lacaios economistas, tudo bem amestrado em argúcia e tino prático, tudo perfeitamente e eficazmente destemperado de pudor (...) (POMPÉIA, s/d, p. 71-2, vol. 10).

O tom de “arrebatamento patriótico” e sua vontade premente de persuasão de seus ideais sociais e políticos, presentes em crônicas e textos políticos, nutriram-se da sua compreensão de que “o ardor da juventude auxilia” (*Id.*, 1983, p. 334, vol.8). Ardor traduzido em vontade de modernização do país, alavancada por questões políticas, ideológicas, éticas e morais e que motivou Raul Pompéia a redigir textos de extremo catecismo nacionalista, como o polêmico prefácio do livro *Festas Nacionais* (1893), de Rodrigo Octávio: “(...) mais do que um livro: é um ato de coragem” (*Id.*, 1982, p. 287, vol. 5); *A Vergonha da Bandeira*, escrito aos dezessete anos (SCHMIDT, 1963, p. 77) e publicado pela primeira vez em *As Letras* - periódico do Grêmio Literário Amor ao Progresso, em 1880; e *Um Réu perante o Povo*, assinado por um moço do Povo. Nestes textos de produção intelectual e política juvenil, nota-se que a preocupação em defender seus argumentos nacionalistas é tão evidente quanto aquelas de ordem estética literária e de expressão de seu pessimismo fatalista.

Redigido como manifesto contra o aumento da passagem de bondes no Rio de Janeiro em 1880 e depositado na porta do Ministério em 5 de janeiro de 1880, *Um Réu Perante o Povo* apresenta alguns temas e argumentos significativos da produção intelectual, política e jornalística de Raul Pompéia. Trata-se do seu primeiro panfleto político escrito, segundo Rodrigo Octávio. O texto panfletário, que se constrói em torno da alegoria do julgamento e da execração do dia cinco de janeiro daquele ano, aponta que a mão que guia o julgado até a tribuna, o olho que reproduz a imagem da situação e a voz que narra o julgamento identificam-se com o julgado: “É um moço obscuro (...) é um

moço, que não está contaminado pela lepra do interesse, que comumente ataca os velhos, é um moço quem o segura pela nuca e o apresenta ao futuro” (POMPÉIA, 1982, p. 43, vol. 5). Na reprodução da tribuna, o julgamento do dia revolucionário ecoa a voz do jovem, que se auto-reconhece como voz do povo e do futuro, voz juvenil rebelada contra os detentores da ordem, voz autoconsciente da ignomínia e da aprovação do motim popular provocado pelo imposto do vintém. Nesse sentido, *Um réu perante o Povo* exemplifica o ritual de exposição para apreciação/depreciação/julgamento/condenação pública como uma situação recorrente na não-ficção e na ficção de Raul Pompéia, assim como pode ser considerado sinônimo da ardência rebelde de jovem politizado, que desconhece o meio termo, que valoriza seus argumentos, ainda que ruins, e que prefere escrever para Caim.

O ardor pode ser, nesses termos, traduzido como espécie de “tópico argumentativo”, para convencer os leitores a se inserirem também nesse movimento. Nestes textos, nos quais é forte o tom militar ou de tribuna, Raul Pompéia entrelaça seu senso estético ao senso político, ambos mobilizados pelo nacionalismo e pela compreensão da imprensa como espaço da neutralidade para a expressão da verdade e da sinceridade. Tais textos de coragem, empenhados na emancipação nacional, podem ser considerados fontes de crítica histórica e de crítica jornalística, em que pese uma noção generalizada do jornalismo como ponto de apoio à educação cívica, ideológica e política do povo.

Desse modo, as rubricas servirão como possível meio pelo qual Raul Pompéia intentou orientar politicamente a mocidade. Elas sinalizaram a necessidade de encorajar aquilo que se reconhece como “novas potencialidades latentes nos jovens”, cujo objetivo é “por abaixo a direção estabelecida de desenvolvimento social”, práxis de uma sociedade caracterizada, basicamente, pela “transferência de tradição”, pelo “prestígio dos mais velhos” e pelo não reconhecimento das “forças revitalizantes da juventude” e de sua integração social; pela relutância em “encorajar as novas potencialidades latentes dos

jovens”; enfim, por uma deliberada negligência das reservas vitais e espirituais da juventude, “visto não haver uma vontade de romper com as tradições existentes na sociedade”. (MANNHEIM, 1967, p. 59-60)

Assim como o termo “aurora”, os termos “ardor” e “ardência” serão permanentes, explícita ou implicitamente, mencionados e aludidos em vários níveis do texto e farão referência a vários fatos e circunstâncias do contexto histórico e social. De modo geral, “ardência” corresponderá a “energia”, “força”, “vigor” e “potência”. A sensação servirá de substrato para renovações, inovações e revoluções em várias esferas sociais, econômicas e políticas. Ela também servirá de parâmetro de valorização da imprensa, como o *Jornal do Comércio*, e de obras como *História do Brasil*, de Sílvio Romero ou *Alma Livre*, de Brasil Silvano. Nesse último caso, ardência é atitude sentimental política, que move tanto o autor de *Alma Livre* quanto Raul Pompéia, ou talvez o entusiasmo político do cronista atribua ardente valor ideológico e político a Brasil Silvano e à sua obra, único livro útil, segundo ele, que a Academia de São Paulo produzira até aquela altura da sua existência institucional. De qualquer forma, são perceptíveis a empolgação e o deslumbramento de Pompéia ao resenhar o livro, espécie de trabalho de conclusão de curso, em que o formando reúne seus argumentos políticos, seus artigos literários e suas poesias socialistas.

É na introdução elogiosa que resenha e livro resenhado se confundem como produtos de trabalho enérgico e agressivo de divulgação dos preceitos e argumentos positivistas a respeito da abolição do trabalho escravo no Brasil. Nela, também fica evidente que entusiasmar-se com algo e apaixonar-se por algo são fatos juvenis e efeitos da juventude, que devem e podem permanecer na maturidade e na velhice: “Quem não teve entusiasmos, nunca foi moço” (POMPÉIA, s/d, p. 30, vol.10). Nesse sentido, a paixão política juvenil de Brasil Silvano, traduzida em vida estudantil de patente “energia acerada de seu caráter” e “viço do seu talento”, é considerada como algo que deve ser tratado como sagrado. Desse modo, a resenha de *Alma Livre* comporta uma

tendenciosa análise de cunho autobiográfico, no instante em que Raul Pompéia afirma que a obra é um retrospecto da sua mocidade na Academia de Direito de São Paulo.

Ardência também servirá como sensação que explica as ações e atitudes de personalidades políticas e artísticas, como aquilo que as justifica e como atributo que torna tais personalidades dignas de elogio - em geral, apenas aquelas diretamente ligadas à divulgação do movimento republicano ou do movimento abolicionista, tais como Luís Gama, lutador que concentrou “em torno de si os entusiasmos ardentes da juventude” (MENEZES, 1954, p. 226) e que se ocupou “em demasia com as ambições ardentes da época” (POMPÉIA, 1983, p. 113, vol. 8); ou, ainda, como o Sr. Conselheiro Duarte de Azevedo, com “sua admirável pena”, com “a sua palavra quente, comunicativa”, com o “ardor da convicção”.

As expressões elogiosas a Artur Duarte, ministro no Gabinete Rio Branco, como professor da Academia de Direito e autor da Lei do Ventre Livre, em discurso proferido na noite de manifestação acadêmica e publicado no *Correio Paulistano* em junho de 1881, reforçam a imagem de um orador-capitão, cujo discurso de guerra indica o que eleva o jovem à condição de herói: “Respeito a quem marcha por obediência; a quem marcha por entusiasmo eu admiro. A obediência produz os bravos, mas o entusiasmo faz os heróis” (*Id.*, 1982, p. 48-50, vol. 5). Como discurso representativo da bravura juvenil e como discurso que representa a juventude, o louvor ao caráter político de Duarte Azevedo e às suas ações, no âmbito educacional e da abolição da escravatura - especificamente na criação da lei de libertação de filhos recém-nascidos de escravos -, sustenta-se no valor que Raul Pompéia atribui aos direitos humanos, às leis e à aplicação das leis. Valorizado como professor que foi exemplo de justeza de caráter político e educacional, Duarte Azevedo figura, no discurso empolgado do estudante de Direito, não apenas como fonte de inspiração política para a mocidade acadêmica, mas como ilustração das suas opiniões

ideológicas e da sua própria personalidade política que começa a se manifestar, a se contornar e a se impor. Impor-se, para Pompéia, significa ou combater ou estabelecer a tribuna. Nesta, o encômio ao ministro do governo, ao invés de fazer crescer a imagem do referido, faz sobressair a imagem do referente como a de uma voz combatente solitária, uma vez que ele opta pela tribuna, como espaço em que, isoladamente, pode manifestar livre e sinceramente a expressão de sua ardência política:

Por isso, compreendo que, apresentando-me só, venho melhor acompanhado; porque trago comigo puramente o meu ardor e o meu ardor de moço é o mesmo ardor da mocidade inteira. E eu quero estar com a mocidade antes do que com meus colegas. Bem sei que me aprovais, companheiros. Mestre! Eu vos falo com a mocidade (POMPÉIA, 1982, p. 48, vol. 2).

Em seu sentido mais extremo, “ardor” alimentará a hostilidade de Raul Pompéia contra a Monarquia e contra os estrangeiros - em especial, os portugueses -, bem como contra o Encilhamento e, por isso, tal sensação será rotulada ora de xenofobia ora de jacobinismo. Este último, divulgado por Raul Pompéia como “o mais legítimo entusiasmo das almas honestas” (*Id.*, 1983, p.66, vol. 8), como expressão efetiva e visceral da ardência política e juvenil e como motivação para o cronista arremedar as modinhas infantis como espécie de provocação: Carneirinho, carneirão/ Olhai para o céu, olhai para o chão/ Manda El-Rei de Portugal/Para nos ajudar. (*Id.*, 1983, p. 262, vol. 9)

São ataques e críticas constantes como essas acima que demarcam as crônicas como painel social, em que se destacam as tensões e conflitos, decorrentes de interesses opostos e oponentes entre o estatuto estabelecido de uma “sociedade estática” - constituída por monarquistas, fazendeiros escravocratas e a imprensa oposicionista - e o de uma “sociedade dinâmica”, que pretende se firmar e afirmar-se a partir da ação de abolicionistas, Partido Republicano, estudantes, jornalistas, escritores e poetas. Tais conflitos e

tensões também se demarcam nitidamente durante as campanhas de propaganda lideradas por Silva Jardim e reafirmadas nos registros das ações da Guarda Negra, bem como dos “assaltos de arruaças contra a propaganda republicana”, e, ainda, da crítica à permanência dos privilégios da monarquia, entre eles o de interferir no direito constitucional da liberdade de pensamento (POMPÉIA, 1982, p.140, vol.7). As críticas do cronista aos valores da sociedade patriarcal e monárquica às vezes se estabelecem de maneira marcante, ainda que sutil, a partir do reflexo dos discursos sisudos e antipáticos sobre a juventude, como fase da inexperiência e da imaturidade. Esses discursos sempre respaldam prerrogativas que impedem uma efetiva participação de jovens na vida política brasileira por meio do acesso aos direitos políticos, entre eles o direito de voto, considerado fundamental:

Também o Congresso não deu voto aos estudantes maiores de 18 anos, nem de nenhuma outra idade.

Mas, para que o voto aos estudantes? É preciso que a gente tenha tempo de ser moço, e ser moço é poder fazer figas a tudo neste mundo, a começar pela política. Já em São Paulo o jornal político da Academia matou a serenata. E todos sabem quando perdeu a poética cidade dos estudantes com a morte das guitarras. E o interessante é que os oradores dos clubes partidários, não oram hoje como cantavam antigamente os trovadores das orgias ao luar.

O voto aos estudantes seria a consagração desse descalabro na lei; seria a abolição dos verdes anos, alguma coisa como a revogação da primavera. Com idade de 15 anos, de 18 que fosse, entrava-se em sinistra maioridade e adeus idade dos poemas, adeus uma boêmia, adeus credores amáveis, adeus mesmo a risonha mesada, porque as divergências políticas paralisariam muitas vezes a munificência periódica dos cofres paternos. Era começar logo a vida da responsabilidade, a vida prática... Vida prática. As escolas sabem o sentido destas terríveis palavras na imaginação de quem ainda tem ocupada pelo revôo das estrofes e pelo cantar das rimas.

Já bem pouco de moços têm os moços brasileiros que tão depressa cedem à preocupação melancólica da vida, para mais se agravar essa tendência de fraqueza, sobrecarregando-a com responsabilidades eleitorais. (*Id.*, 1983, p. 195, vol. 9)

No instante em que o cronista se apropria do discurso que retifica a juventude como faixa etária interessada apenas pelas “futilidades” da vida e, por isso, irresponsável, ele desvela o interesse pela permanência do estatuto estabelecido por privilegiados. A ironia e a apropriação desses valores - que interpretam o jovem como indivíduo a quem não se devem atribuir responsabilidades no âmbito da política - apontam para os conflitos decorrentes do processo de democratização do país. Conflitos que são alimentados, a propósito, pela interferência discursiva do cronista sempre favorável à participação efetiva da juventude.

Se Pompéia não é consciente das potencialidades políticas juvenis, ao menos é consciente de que a presença da juventude da imprensa e da literatura na administração pública pode ser motivo de polêmica, provocações e de manipulações políticas. Desse modo, em janeiro de 1892, Raul Pompéia publica crônica no *Jornal do Comércio*, em que registra o esforço desesperado de um jornalista da oposição do ex-governador em indicar a presença da juventude de imprensa no governo Portela como uma das razões da sua má administração pública. Na defesa dos colegas de profissão e do ex-governador, o cronista alude às injúrias de seu colega opositor sobre a (in) competência administrativa da juventude; rebate suas explicações sobre a existência de um possível sistema de apadrinhamento como indício de um governo corrupto e corruptor; e afirma que tais injúrias e críticas nada mais pretendiam do que atingir e denegrir a imagem do próprio ex-governador e não dos moços poetas e jornalistas. Na ausência de provas contundentes e convincentes que sustentassem as acusações, Raul Pompéia ironiza a ingenuidade do inimigo político por não reconhecer a prática do apadrinhamento administrativo como algo que vinga desde os tempos da monarquia: “as relações de parentesco com a grei fidalga dos oligarcas era o título geral da recomendação para a vida pública” (POMPÉIA, 1982, p. 479, vol. 9). Nesse sentido, mais do que a defesa de uma faixa etária e de classes profissionais, impõe-se o senso de justiça e de

conhecimento de causa histórica do cronista, que o credencia tanto a aplaudir o governo de Portela, quanto a ironizar a competência administrativa de jovens poetas e jornalistas, que “se não prestam muito para a elaboração burocrática dos chavões de minutas, sabem ao menos arranjar umas tiradazinhas felizes de polêmica”. (POMPÉIA, 1982, p. 479, vol. 9)

Apesar de defesas constantes da juventude e das inúmeras tentativas de influências ideológicas - entre elas a de comentar as ações de certas personalidades importantes, como Silva Jardim, Sampaio Ferraz, Teixeira e Souza e Barata Ribeiro -, no que diz respeito à propaganda dos ideais republicanos e, apesar de sugerir essas defesas como exemplos a serem seguidos pela juventude leitora de jornal, as mesmas crônicas de Pompéia comportam o reconhecimento de que o entusiasmo discursivo do propagandista - o seu próprio e o da imprensa, de uma maneira geral - não ia “além da mocidade” (*Id.*, 1982, p. 201, vol. 5). Isso o levou, frequentemente, a questionar a influência efetiva da imprensa no desenrolar dos fatos relacionados ao movimento republicano. Tal frequência se sustenta nas contínuas análises e comentários que Raul Pompéia fez a respeito das verdadeiras causas, motivos e razões que conduziram o país à Proclamação da República. Portanto, não se trata apenas da imprensa como um veículo, a partir do qual o republicano expressou suas ideologias políticas. Ela não se dissocia do próprio movimento e, assim como ele, é passível de comentários críticos. De modo geral, suas análises, de natureza sociológica e histórica, são categóricas ao argumentar que a proclamação da república não foi uma manifestação popular, mas manifestação violenta “de uma vasta revolta militar” (*Id.*, 1983, p. 27, vol. 8), segurada por interesses econômicos de quem estava diretamente ligado ao movimento da abolição. No instante em que o cronista indica os fatores, que implicaram na caracterização da proclamação como uma decisiva e efetiva ação militar, também os utiliza como argumentos factuais que sustentam sua afirmação categórica de que a imprensa brasileira não teve nenhuma

importância. Segundo o cronista, se a ação da imprensa teve algum tipo de impacto na proclamação da república, não foi em decorrência de artigos esporádicos e muitas vezes ingênuos, publicados em jornais como o *Correio do Povo*, denominados por Carlos Laet, como “periódicos de mulheres”, ou o *País*, ou, ainda, a folha do monarquista Rui Barbosa. Foi, sim, reflexo de divulgação longamente preparada “por todos os expedientes democráticos de demolição (...) no Brasil, com maior ou menor aparência de intenção republicana”. (POMPÉIA, 1983, p. 27, vol. 8)

Assim como Raul Pompéia, o crítico Tristão de Athayde reconheceu o empenho da juventude acadêmica, no processo referente à proclamação da República, apenas como uma “agitação efêmera”, uma “agitação de mocidade”: o abolicionismo não passou de “uma torrente de discursos” e o republicanismo, de “aplausos platônicos às ideias vencedoras”. Essa análise do crítico sobre o movimento abolicionista e republicano toma como exemplo a própria participação do estudante Raul Pompéia, que, apesar de sustentar “apaixonadamente o idealismo republicano”, tal paixão “mal ultrapassava os limites da imprensa e do cenáculo”. (TRISTÃO DE ATHAYDE, s/d, p. 279)

Ao registrar o desenrolar dos eventos que concorreram para a implantação do novo regime político, é possível perceber que o cronista substituiu sua empolgação crédula e juvenil, com respeito à participação da juventude, por uma compreensão amadurecida, cética e irônica sobre uma efetiva ação política juvenil, uma vez que reconheceu a “generosidade” da juventude como causa direta da sua natureza instável e volúvel:

Reza uma velha chapa que a mocidade é generosa. Não contesto. Inexperiente, desconhecadora das honestas trapaças de que se faz a urdidura do *savoir-vivre*, vivendo geralmente à custa alheia, à custa dos pais, não sabendo o que é sacrifício, nem qual a sua necessidade, a mocidade não tem remédio senão ser generosa.

A generosidade altruísta é o perfume necessário da flor dos anos. A mocidade que não é generosa é falsa mocidade. É a

prematuridade da velhice, não a juventude. Por isso não me admira a velha chapa; por isso repugna-me o egoísmo num moço.

Quando tenho notícia da congregação de um bando de rapazes para empreenderem qualquer generosa campanha, recebo a notícia fazendo boneca, como os colegiais, quando lhe contam, por exemplo, a morte de Neves. Assim é que, quando me vêm dizer: a mocidade da Paulicéia fundou um centro de beneficência, a mocidade de São Paulo... Enfim, cada vez que se anuncia uma nova manifestação dos generosos palpites da mocidade, eu não gasto a comissura dos lábios no arregado de um – oh!

A mocidade não é novidade para mim.

Não. Ser generoso é para o moço o que é para o velho ser egoísta. Fruta do tempo. Nem moço é culpado da generosidade, nem o velho do seu egoísmo. São assim, por que assim têm de ser. Fruta do tempo, já disse.

Mas, aquilo mesmo que é um dos muitos argumentos da generosidade dos rapazes, dá-me ao espírito vontade de antepor constantemente um porque no caminho de arrojos do coração da mocidade. Frequentemente esses ímpetos só tem alicerce na lógica areenta do sentimento, numa lógica de sístoles e diástoles. E, nem a sístole reflete, nem a diástole discorre. Isso é um perigo.

Os moços sentem o palpite fugitivo de quem devem proteger os pobres que podem formar-se...

Dito! Protejamos... Está criada uma sociedade de Beneficência Acadêmica.

Não vão assim, meus senhores.

Ides organizar uma caixa de dádivas e contribuições. Com que fim?

Atrair de vossas províncias rapazes de habilidade para fazê-los estudarem direito? (POMPÉIA, s/d, p. 275-6, vol. 10)

Para o cronista amadurecido, generosidade é eufemismo para fantasias políticas juvenis, enquanto que “republicanismo” passa a ser espécie de doença crônica que afeta propagandistas resistentes como A. Celso Júnior. No registro do discurso proferido na Câmara no dia 22 de junho de 1886, que ele intitula, de propósito, *A República do Sr. A. Celso Júnior*, Raul Pompéia admira, com certo ceticismo amargo, a coragem do deputado republicano e tece elogios não ao seu empenho discursivo na tribuna, mas à sua coragem de insistir em campanhas de propaganda sobre o regime republicano, tanto na Câmara,

quanto no interior do país, especificamente em Minas Gerais, uma vez que Câmara e interior do país são dois campos minados de monarquistas. Consciente de que “a ideia de monarquia é conatural à índole nacional” (POMPÉIA, 1982, p. 201, vol.5) e mais poderosa do que a empolgação política juvenil, uma vez que a alma nacional vive “do pego das convenções” (*Ibid.*, p. 200), Pompéia se coloca no lugar dos monarquistas para reproduzir a reação ideológica da ala conservadora diante dos argumentos do deputado liberal, no sentido de mostrar que seus discursos a favor da república e suas campanhas de propaganda do regime republicano junto às classes mais baixas e no interior do país não tinham nenhum resultado efetivo concreto. Tratavam-se, portanto, de empenho empolgado, que beirava às raias da ingenuidade infantil.

A República, idealizada pelos discursos utópicos dos jovens da Academia de Direito e da Imprensa e considerada pelo cronista como legítima autonomia do povo brasileiro (*Id.*, 1983, p. 221, vol. 8), vai, aos poucos, se configurando, factualmente, como uma arena de vaidades e brigas no comando do Partido Republicano, cujo relato irônico da disputa de poder e reconhecimento da liderança do partido entre Silva Jardim e Quintino Bocaiúva, acentua sua decepção: “Vivemos numa época de loucura. Oh, Cunha! Tira o chapéu! (...) é a inspiração de todos os conflitos da política atual, na monarquia como na república. Disputa-se em toda a parte o invejável chapéu do comando” (*Id.*, 1982, p. 229, vol. 6). A partir do reconhecimento de que as mazelas do sistema monárquico podem ser as mesmas do sistema republicano, o cronista amplia seu campo de visão crítica sobre a realidade da política brasileira, considerada tempestade de “cobiças e apetites” (*Ibid.*, p. 229); cozinha repleta de cozinheiros hábeis e pouco asseados (*Ibid.*, p. 206); ou, ainda, inferno em que a república ronca (*Ibid.*, p. 237); “inferno de reputação firmada, um inferno completo” (*Id.*, 1983, p. 40, vol. 7), cuja escuridão dificulta identificar o verdadeiro demônio, ora transfigurado em “eleitor canalha”, ora em “canalha ministro” (*Ibid.*, p. 40). A ironia do cronista espanta essa escuridão e esclarece que, na efetivação

daqueles ideais áureos juvenis, são poucos os que se beneficiam economicamente do novo sistema político:

Vivemos em plena Aurora.

Plena aurora, apesar da temporada de névoas cor de chumbo, que não sei quando pretendem desnudar a limpidez do céu. Plena aurora, mas simplesmente acesa nas imaginações pelo tumulto dourado de contos de réis, que se precipitam fulgurantes dos bancos, para os bancos, através da multiplicação milagrosa do ágio, ou da fé no dividendo, uma das formas mais aumentativas da credence visionária.

Vivemos, entretanto uma extensão um pouco forçada da realidade. Na aurora vivem os que estão lá em cima, no céu da fortuna, com nicho garantido na arquitetura brilhante do arrebol; ou mesmo os que pensam galgar mais tarde os áureos capitéis (não leiam capitais) quando houverem nutrido a juro um razoável abdômen financeiro, e um belo par de soíças pecuniárias lhes revoar das bochechas.

A maioria comum dos mortais não vive na aurora: contempla-a de longe, somente, e debaixo. Mas é já um conforto ver a rutilação do firmamento. Não podemos subir. Que importa? Como as aves da manhã, favoritas de luz, que vão beber o orvalho na fonte celeste e voltam cantando, como a fumaça alada dos campos, que se corporiza em estátuas auriflamantes, que vão flanquear, triunfando, a apoteose do dia. Ver nascer a luz extasia-nos não obstante, instintivamente, como o pensamento de que em pouco se derramará pelo universo a erupção das cores, dos cânticos, das carícias tépidas do sol, acordando o esplendor de todos os aspectos e a palpitação universal.

Que bom seria ver, só ver, de longe e debaixo, a aurora da Rua da Alfândega, se ela fosse realmente o prenúncio de um grande dia! (POMPEIA, 1983, p. 161, vol. 7)

A recorrência à metáfora para categorizar fatos e situações políticas e sociais se estende à análise do novo sistema implantado, reconhecido como um “desastre social” (*Id.*, 1983, p. 149, vol. 8); uma “revista panorâmica da ladroeira”; “teatro de feitos modernos” de rapinagem, estelionatos, jogatinas, roubos, corrupção administrativa, de privilégio para poucos, do ressurgimento de uma “nova praga de fidalgos portugueses” (*Ibid.*, p. 69) e de mocidade corrompida: “Há moços que se condoem em causa própria com a sorte desses

velhacos em número de constituir toda uma próxima geração de velhacos” (POMPÉIA, 1983, p. 207, vol. 8). Ainda que consciente de que, por amor ao regime republicano, os partidários devem aceitá-lo, “com a licença de não ser de anjos” (*Ibid.*, p. 301), Raul Pompéia admite sua decepção, ao constatar que “a forma republicana” não correspondia “aos belos ideais” (*Ibid.*, p. 165), e infere a desilusão dos partidários republicanos:

Fazem bem os republicanos puros que vão morrendo, como, ainda há pouco, Silva Jardim, e agora mesmo o honradíssimo Dr. Júlio Diniz. Vão escapando à cruel necessidade de se envergonharem da degradação da República. O governo não é atualmente o que esses idealistas sonharam: a distribuição equitativa dos interesses na sociedade e zelosa assistência das necessidades públicas: não administração, nem é sequer política; é uma feira desavergonhada de empregos. (*Id.*, s/d, p. 275-6, vol. 10).

2.2. O jornal educa a juventude para a República.

A divulgação dos ideais republicanos e a valorização da juventude acadêmica por Raul Pompéia, na imprensa, refletem, de alguma forma, os pressupostos sociais e econômicos do “ideário da burguesia industrial ascendente no final do século XIX” (TURAZZI, 1989, p. 111-2), a partir do qual a “aura republicana” estabeleceu uma forte dicotomia entre mundo do trabalho e mundo da vadiagem (*Ibid.*, p. 111-2). Em nome da ordem e do progresso e a favor da civilização da capital do novo regime, o cronista veicula tais ideais e valores no âmbito da educação política, moral e artística de crianças e adolescentes pobres, órfãos e/ou abandonados, no que diz respeito à formação do “homem progressista” ou do “cidadão ativo” (HILSDORF, 2003, p. 60). Nesse sentido, é possível perceber que as crônicas pompeianas refletem a relação, sempre retoricamente previsível, que se estabelece entre a educação da juventude e o desenvolvimento econômico e cultural de um país. Tal relação se constituiu efetivamente como tópico do discurso proferido no Centro Republicano Radical da Lagoa, no ano de 1894.

Para “um auditório escolhido e distintíssimo” (POMPÉIA, 1982, p. 308, vol. 5), Raul Pompéia apresenta uma análise preliminar sobre o programa político de nacionalização, como estratégia de defesa da soberania do Brasil. Apesar de dissertar sobre a necessidade de valorização do comércio do país e defendê-lo em relação ao comércio europeu, sua compreensão de nacional não se restringe apenas a questões de ordem econômica, mas relaciona esta a outros setores da sociedade. Para o orador, a soberania do estado diz respeito, também, a atribuir aos brasileiros a direção da imprensa, a redação do jornal, assim como a educação da juventude. Esses são setores sociais, segundo Raul Pompéia, diretamente ligados à formação do caráter e identidade do brasileiro:

O Brasil, para salvar-se como nação, como pátria precisa fazer política de nacionalismo. Não é só o comércio que carece dessa

disciplina fundamental. É preciso impor esse método à educação da mocidade, fortalecendo as almas novas na cultura do civismo brasileiro, na lição orientada da história nacional e com a exaltação estética dos hinos patrióticos. É preciso nacionalizar a política, instituindo, em corolário do sistema educacional, um corpo de princípios absolutos, sacrossantos, superiores às discussões pessoais e partidárias, que num dado momento, congregue todos os corações na contemplação do ideal da pátria, para que não seja possível ocorrência lamentável como essa que agora assombra o Brasil, de uma câmara de representantes do povo hesitar em mexericos de apuro constitucional e indagar se pode ou não entregar-se a um ímpeto de generoso entusiasmo, quando o chefe do executivo, com prestígio de sua legendária prudência e austeridade, vem anunciar à nação, após a revelação de um doloroso agravo, o desagravo enérgico e altivo de sua soberania. (POMPEIA, 1982, 308-9, vol. 5)

O interesse pela formação e pela educação da infância e da adolescência, bem como o reconhecimento de que tais faixas etárias devem ser orientadas sobrepujam a convenção de que a criança é o homem do futuro. Apesar de pouco impacto na realidade, tal convenção apenas se sustenta como estratégia discursiva operacionalizada, no instante em que o cronista também insiste em estreitar, semântica e psicologicamente, a relação entre infância e povo.

Assim como a criança, o povo possui suas “tendências de caráter”, as suas “inclinações instintivas”, as suas “qualidades rudimentares”, os seus “instintos”, os “seus preconceitos” e a sua “psicologia histórica” (*Id.*, 1983, p. 379-8, vol. 7). Sensações e sentimentos que devem ser estudados, observados e reconhecidos por quem se interessa em conduzir o povo-criança, em proporcionar a ele educação cívica e patriótica e inculcar-lhe o “ideal de nacionalismo, que deverá ser o critério centralizador de todos os nossos esforços atuais” (*Id.*, 1983, p. 236, vol. 8). Entre esses esforços, está o de “educar pelas armas o cidadão” (*Ibid.*, p. 236) e de engajá-lo na Guarda Nacional. Essa imposição argumentativa belicosa fundamenta as tentativas de análise sociológica do caráter do povo, da sua (não) participação na vida

política, da sua importância na formação da nação brasileira e, por isso, exemplifica aquela “relação tormentosa entre criança e sociedade” indicada por Freitas (1997):

Nas estratégias narrativas, com as quais alguns ícones do pensamento social brasileiro dedicaram-se a descrever as transformações econômicas, sociais e políticas da sociedade brasileira, são frequentes as passagens elaboradas com imagens da infância.

A criança, numa sociedade em permanente projeção para o futuro, destinada a vir-a-ser, facilmente tornou-se componente descritivo de um complexo social no qual o estar-em-formação da criança misturava-se a um estar-em-construção com o qual a ‘personalidade’ do país tornava-se objeto de reflexão.

Quando entra em cena a criança ‘brincando’, ‘estudando’ ou ‘sendo curada’, muitas vezes, esses típicos episódios dão-se à condição de registros fragmentos de uma violência quotidiana, por assim dizer ‘interiorizada’. Quero chamar a atenção para o fato de que a criança pode ter sido uma metáfora viva da violência numa sociedade que proclamou em inúmeras ocasiões sua destinação à civilização, mas que, via de regra, não cessou de embrutecer-se.

Entre os temas infância e identidade da nação brasileira é possível reconhecer um conjunto de analogias que surpreende pela reelaboração constante das perspectivas do futuro. O Brasil e as crianças do Brasil acontecerão um dia; serão um ‘não sei onde’ definido após um ‘depende de’. A incompletude natural da criança é projetada como metáfora da nação inconclusa, e a ‘peculiaridade’ da nação inconclusa é recurso argumentativo com o qual a história social da infância torna-se depositária dos exemplos de um quotidiano no qual tudo é fratura, fragmento e dispersão. (FREITAS, 1997, p. 252-3)

Em crônicas publicadas durante os anos de 1885 a 1930, período que se estende do movimento inicial da proclamação da república até a chamada Primeira República, encontram-se aquelas rubricas consideradas de denúncia social contra o “fenômeno singular” (CORAZZA, 2004, p. 214): a utilização de crianças e adolescentes das camadas pobres pelos donos de minas, de fábricas, de casas lotéricas, como mero instrumento de trabalho, de mercadoria, de fetiche, e “objeto útil” (*Ibid.*, p. 216); enfim, “como verdadeira propriedade

deles” (POMPÉIA, 1983, p. 65, vol. 9). A realidade da infância, seja em decorrência da exploração no trabalho, afetiva e sexual, seja em decorrência de ações cruéis e sádicas de adultos contra crianças, não diz respeito, no entanto, apenas aos limites nacionais, mas a países como a China. Por isso mesmo, essa realidade serve como mais um argumento utilizado por personalidades sociais, como José do Patrocínio, para combater a imigração chinesa no Brasil. No registro da conferência de Patrocínio, no Recreio Dramático em 1888, o cronista reproduz, em tom de comoção e de indignação, a informação do conferencista sobre a situação chocante de centenas de crianças, dignas de figurar em dramas ou noticiários romanescos, porque abandonadas à sorte e aos asilos em Cantão, vítimas das barbaridades dos pais e literalmente arremessadas “à rua como coisas imundas”. (*Ibid.*, p. 107-8)

No combate aos maus tratos às crianças e adolescentes, o cronista reconhece e denuncia os esquemas de exploração, não apenas da força física infantil, mas da graça e da ingenuidade. Sobre a urbanização do Rio de Janeiro, Raul Pompéia considera a loteria, além de vício social, uma dessas fontes de exploração. Para ele, proibir a jogatina não significava apenas a aplicação da lei e a garantia da ordem e do progresso, mas a salvaguarda de crianças pobres e exploradas. Desse modo, Raul Pompéia, ainda que tenha respeitado Júlio Ribeiro como figura singular das letras brasileiras, não se constrangeu em considerar sua nomeação como fiscal de casas lotéricas tanto um disparate quanto um sinal evidente de que a exploração continuaria. Do registro da sua nomeação, o cronista passa à expressão da sua indignação, e, desta, à denúncia do sistema lotérico como um prostíbulo de crianças e adolescentes. Nesses termos, a denúncia que se vela/revela em ironias, instiga a pintura de um ambiente, em que crianças que vendem bilhetes de loteria transfiguram-se em imagem sedutora da felicidade econômica: “A graça infantil concorre assim inocentemente para a propagação de um vício”. (*Id.*, 1983, p. 300-1, vol.7)

A denúncia da exploração da infância refere-se tanto a essa utilização do corpo da menina, como um recurso na atração de clientes, quanto à utilização da força de trabalho de meninos e meninas de três anos de idade, que são levados ao trabalho para prover sua própria subsistência (POMPÉIA, 1983, p. 6, vol. 9). No que diz respeito à exploração do corpo da menina, o cronista reconhece que, muitas vezes, são os adultos as tais vítimas e não o contrário. A inversão de papéis, nesse sistema de exploradores e explorados, evidencia-se no comentário sarcástico, que Raul Pompéia faz, no ano de 1891, sobre a praga moderna das floristas. Estas compunham, também, as chamadas “classes perigosas” ou “potencialmente perigosas” (RIZZINI, 1995, p. 103), cuja extinção também fazia parte do processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro. No papel de cliente explorado, o cronista denuncia o esquema organizado das floristas, consideradas, por ele, como filhas sonsas de Flora:

Em resultante do mesmo luxo da prodigalidade distraída, temos a inovação da florista.

-- A florista é a criação muito moderna, e felizmente, tem certa graça como novidade.

Começa, entretanto, a desenvolver-se demais como comércio, e não tarda que seja um cacete. O que já se pode perceber é que a florista já vai além da média razoável, em que tem de permanecer uma especulação razoavelmente nascida.

A florista, ou antes, as floristas apareceram naturalmente, como uma evolução, desses estafermos dos pontos dos bondes e das portas de teatro, barbaças jardineiros, que, suados do trabalho da terra durante o dia, vêm ao comércio vespertino e noturno das flores descansarem as fadigas. Assim, com aquelas barbas intensas e aquela porção de flores, em varas de chuchus espetados e em cestas de Flandres que mal lhes deixam aparecer a cara entre os boques e coroas multicores davam-nos esses enfeitados marmanjos uma ideia contraditória de primavera-macho, de todo insuficiente para a paz dos nervos.

Surgiram então algumas graciosas meninas vestidas à fantasia que podiam fazer de filha de Flora, na rua, no jardim dos teatros, ou nas salas de botequim com muito maior propriedade. Todos se deram parabéns pela invenção.

Mas as pequenas se foram multiplicando (salvo seja); e depois de numerosíssimas perderam o acanhamento. No princípio, algumas apareciam até acompanhadas de um idoso respeito, que as devia garantir nos sítios perigosos, onde mais procurado é o comércio das flores; e todas ofereciam o seu mercado com medo, esquivamente mesmo. Para alcançar um botão de rosa ou simples cravo era quase mister, a um cavalheiro de escrúpulos, recorrer à família da ingênua e tímida mercadora. Hoje são todas petulantes. As flores já não se precisam buscar com empenho: o que nos custa horivelmente é nos livrarmos delas.

E com habilidade, trabalham as ladinas, coletivamente, no bloqueio da freguesia! Como os hotéis, os botequins não são bastante em toda a cidade e principalmente os que mais rendem, para que elas os distribuam entre si, e a livre concorrência não daria o melhor proveito a empresa, a que todas pertencem, descobriram uma habilíssima manobra pela qual podem todas, sem que uma exclua outras, servir aos mesmos fregueses, quer dizer servir-se dos mesmos fregueses, nos mesmos botequins e restaurantes, apenas guardando certo disfarce de consecutividade. Um meio simples. Não entram juntas nunca; em primeiro lugar chegam as mais feias ou as menos interessantes, uma após outra e coordenando-se cuidadosamente entre si em gradação para melhor, segundo o respectivo merecimento plástico. Apresentam-se depois as bonitinhas; até que a última que nos aparece, é sempre a mais galante. Assim, como, quando aparece a primeira florista, a gente casualmente tem vontade de comprar uma flor, nessa expansão do bom humor a que tende um jantar agradável; como quando aparece a seguinte, a gente pode desejar corresponder a simples maneira mais gentil de oferecer; e quando aparece a terceira, não há meio de resistir a uns bonitos olhos que perguntam maciamente se queremos; e como à quarta ou a quinta que surge temos uma verdadeira surpresa não esperando encontrar criaturinha tão sedutora a vender rosas e heliotrópicos, o resultado de todos esses bons motivos, tão sabiamente previstos em estratégia, é que duas, três, quatro, cinco floristas que caíam sobre qualquer restaurante, não deixam todos de flores um só freguês que não pareça uma jarra. (POMPEIA, 1983, p. 342-44, vol. 9)

Ainda que expresse o lado de quem pode ser explorado pela infância, que utiliza sua “fraqueza” como instrumento de sedução e de lucro, o registro do esquema das vendedoras de flores indica-se como uma exceção, num contexto em que a criança é sempre alvo de exploração e de sevícia, subjugada aos mais diversos tipos de

barbaridades, às quais o cronista Raul Pompéia denominou de “ração diária de pancadas” (POMPÉIA, 1983, p. 65, vol. 9) “do sistema de castigo da escravidão” (*Ibid.*, p. 65), que ainda vigorava no país no final do século XIX. A revolta do cronista contra tal situação se acentuava ainda mais, quando ele constatava que a crueldade contra a criança não se referia a castigos ou a penas aplicadas apenas pelos donos de minas e fábricas àqueles pequenos trabalhadores, considerados pelos patrões como ociosos ou pouco produtivos, mas também se referia às famílias de elites que adotavam crianças.

No registro das denúncias dessas práticas reais, também cabem aquelas contra companhias teatrais no Rio de Janeiro, como a dos meninos Taleni, que exploravam a ilusão dos sofrimentos infantis, rescindindo na prática da “velha barbaridade dos artistas precoces” (*Id.*, 1982, p. 46, vol. 6). Nesse sentido, o anúncio de apresentação de peças teatrais ou de óperas figura como oportunidade para Pompéia criticar os melodramas de palco, o gosto do público pelas peças melodramáticas, que, de alguma forma, incentivavam a prática da exploração da mão de obra infantil também no mundo das artes cênicas: “Que querem? O dramazinho escrito para Gemma é o grito angustioso de uma filhinha órfã. E são tão fáceis as lágrimas das mães”. (*Ibid.*, p. 46)

A omissão do governo - em relação ao combate à exploração do trabalho infantil e à inoperância da magistratura, sem “sentimento bastante para sentir”, e sem “recursos para agir, ou não tendo tempo para os recursos” (*Id.*, 1983, p. 65, vol. 9) - traduz-se como outra forma velada de crueldade contra a infância, especificamente aquela que precisava garantir sua sobrevivência a partir do trabalho em oficinas e em lojas de pequenos comércios. É a partir da constatação da inexistência de ações educacionais e jurídicas - que garantissem os mínimos direitos da infância - que o cronista reforça a imagem de menores trabalhadores sem voz, sem força e sem ação de um sindicato de trabalhadores adultos, que, se não respeitados pelos donos do poder, intimidam e se fazem respeitar pela força da greve. Não conscientes da necessidade e da

possibilidade de sindicalização, os direitos da infância se garantem ou se fazem garantir a partir da voz do adulto politicamente consciente:

Os operários organizam-se em partido, estabelecem condições de serviço e ao mesmo tempo em que propõem o melhoramento das suas condições de vida, ameaçam com a força da união. E a união dos operários para promover mesmo com a ameaça a modificação gradual das suas condições de vida, tem o aplauso da moral e da justiça do Estado e o Estado admite até a hipótese de desistência em greve em nome do bem-estar dos que trabalham. Pois toda esta previdência generosa se havia de patentear em covardia hipócrita diante da força, se não se buscasse pela mesma regra, do direito ao bem-estar, proteger os pequeninos trabalhadores de toda espécie que não têm força nem se podem organizar para a reclamação do que se lhes deve.

Pelo dever da distribuição igual da filantropia, primeira qualidade de um governo digno de governar, deve-se tratar das condições, das crianças que são forçadas a viver do seu trabalho.

Além de que é a equidade esse socorro oferecido a uma geração de cidadãos futuros que se formam vai prudentemente aliviando a carga da necessidade aos ombros dos pobres, contestar logo em germe sofismas de ódio social que entregues ao abandono de seu desgosto teriam de ser o elemento subversivo de cataclismas sociais. (POMPÉIA, 1983, p. 66, vol. 9)

Apenas no ano de 1891 é que surgiu, segundo Moraes, o Decreto de nº. 1.113, que proibia o trabalho de menores em minas de carvão e em fábricas de ácidos, assim como junto a máquinas, rodas, volantes, engrenagens e correias em ação. O decreto regulamentou o trabalho de aprendiz em fábricas para menores a partir de 8 anos de idade e jornada diária de 7 horas para adolescente a partir dos 12 anos (MORAES, 1985, p. 115). A despeito de sua efetiva aplicação, essa lei, bem como outras ações oficializaram a chamada “infância curta” (OLIVEIRA, s/d, p. 145) e “menoridade”, ambas uma “magna causa” (RIZZINI, 1995, p. 102) para ilustres brasileiros.

Além do problema da exploração do trabalho infantil, as autoridades do governo e de várias áreas de conhecimento identificaram a presença de crianças desvalidas e abandonadas nas ruas e a delinquência juvenil como uma

das “doenças sociais” (VAINFAS, 2002, p. 278), que afetava a capital da República, e que, por isso, deveria ser combatida, fosse por meio de ações legais e policiais, fosse por meio de ação de particulares.

Ao lado de delegados e juristas, o cronista identifica a situação determinante da infância e da adolescência a partir da segunda metade do século XIX como um caso de polícia, tanto no que se referia à identificação da exploração do trabalho da mão-de-obra de tais faixas etárias, quanto no que dizia respeito à identificação do perfil socioeconômico de crianças e adolescentes criminosos. Ao registrar a ação ilegal contra/de tais faixas etárias, e ao tentar nomear seus atores e suas ações, o cronista permite discutir uma questão muito delicada no âmbito da jurisdição, no que tange a classificar a criança e/ou o adolescente como agente ou paciente no mundo da ilegalidade laboral e da delinquência social. Nesse sentido, a utilização de termos - como “criança abandonada”, “criança carente”, “menor infrator” ou “menor marginal” - carrega “componentes ideológicos que rotulam, estigmatizam e discriminam ainda mais essas crianças” (TOZZONI-REIS, 2002, p. 52), apesar de o termo “criança marginalizada” ser o mais próximo da situação em que elas se encontram. A despeito dessa possibilidade de cometer “inadequações terminológicas”, podemos notar uma acentuada distinção esclarecida, e não pouco discriminatória, entre crianças e menores na ficção e na não-ficção de Raul Pompéia. Se a “Fina flor da Sociedade” está destinada às glórias sociais, artísticas e literárias, os filhos do povo são atores ou vítimas no mundo do crime e da prostituição das crônicas e ficções dos jovens bem formados. Se estes são adeptos da forma republicana, as suas personagens, filhos das chamadas “classes perigosas”, “estavam mais voltadas para a Monarquia” (CARVALHO, 2007, p. 26). Os primeiros – constitutivos da “Fina flor da sociedade” -, são crianças; os segundos – filhos do povo - são “menores”; os primeiros são “os bem-nascidos”; os segundos, por estarem “sujeitos ao aparato jurídico-

assistencial destinado a educá-los ou corrigi-los”, são considerados efetivamente menores.

No âmbito jurídico, “menor” é aquele que “não se encontra apto ao exercício da cidadania”. Necessita, portanto, de um “tutor responsável”. No âmbito da variável demográfica, o termo se refere a uma “faixa etária da população”, identificada pela cor, pelo sexo, pela moradia, pela escolaridade, pela renda, pela incidência de doenças, pela mortalidade, etc. Ambas as compreensões sobre a noção do termo “menor” não são contraditórias e nem incompatíveis. Segundo manuais de Psicologia e de Pediatria, o termo “criança” diz respeito a “um organismo integrante de uma espécie humana e de um grupo social”; “etapa do processo evolutivo”; e, ainda, “ser imaturo” e, portanto, em processo de desenvolvimento bio-psíquico-social. Durante o século XIX, o termo “menor” foi utilizado para “demarcar a idade das responsabilidades civis e canônicas”. Aparece, com muita frequência, na literatura desse período, “em função de uma preocupação com a criança ‘solta’, ‘não tutelada’ e que, por isso mesmo, perambulava pelas ruas, sujeita a diversas experiências, entre as quais a prática de ‘pequenos delitos’”. Para Arantes e Faleiros, ao se considerar tais definições sobre “criança” e “menor”, conclui-se que “a noção de criança é mais rica e abrangente que a noção de menor, sendo a menoridade jurídica apenas um *status* social da criança”. (ARANTES E FALEIROS, 1995, p. 207-9)

Durante a segunda metade do século XIX, a “menoridade” se traduziu como ameaça à ordem social e, por isso, adquiriu “dimensão política” e se consubstanciou em “ideal republicano ” (RIZZINI, 1995, p. 112). Nessa conjectura, o empenho de homens da elite brasileira em “disciplinar” os filhos das “classes perigosas” não se restringiu apenas às campanhas filantrópicas ou à fundação de institutos, de asilos para órfãos e abandonados. Tais empenhos agregaram-se à elaboração e à aplicação de “legislação especial aos menores de idade” (*Ibid.*, p. 103), acentuadamente durante o Governo Provisório, momento em que foram decretadas algumas medidas legislativas voltadas à

infância inválida, como a criação do juizado municipal de órfãos em diversos estados brasileiros, a organização da assistência à infância desvalida, por meio de Decreto de nº 439, e o apoio do Governo do Rio de Janeiro a duas instituições destinadas a crianças órfãs, abandonadas e desvalidas. (RIZZINI, 1995, p. 117)

A intervenção de particulares no combate à exploração do trabalho infantil, aos abusos sexuais e afetivos contra crianças e adolescentes e à delinquência juvenil refletiu na chamada “utopia filantrópica” (MARCÍLIO, 2006, p. 207). Esse tipo de intervenção respaldou os ideais educacionais de médicos-higienistas e teve relação próxima com a chamada “pedagogia do trabalho” (VAINFAS, 2002, p. 278). Os filantrópicos eram conscientes do poder da educação na formação do cidadão normatizado, disciplinado, higiênico e do bom trabalhador (MARCÍLIO, *op.cit.*, p. 207), bem como empenhados em “varrer” as práticas de caridade cristã à moda antiga. Para eles, essas práticas incentivavam a mendicância e a esmola. É desse modo que médicos, juristas, educadores, intelectuais e jornalistas promoveram campanhas filantrópicas baseadas na razão e no conhecimento científico.

As crônicas de Raul Pompéia, que denunciaram os maus tratos contra crianças e adolescentes no âmbito laboral e familiar, também noticiaram as ações filantrópicas de algumas personalidades da sociedade. Tais ações refletiram o discurso da escolarização como solução para os problemas que atingiam a infância e a adolescência. Esse discurso foi amplamente difundido no Brasil desde o Império. Sob ele se escondia a compreensão da Instrução Primária como “instrumento político de controle sobre as camadas pobres da sociedade”. (MONARCA, s/d, p. 164)

Em crônica publicada em setembro de 1889 no *Jornal do Comércio*, o elogio às ações dos movimentos filantrópicos, mais do que expressar o reconhecimento de méritos e esforços de pessoas e grupos, ilumina a ironia do cronista, quando este declara que, se há filantropia é porque há exploração

econômica e abandono do estado, e, ainda, que o crescimento de ações filantrópicas nada mais é do que sintoma do enriquecimento rápido e fácil de determinadas pessoas e grupos. Da ironia como forma de denúncia da realidade, o cronista passa às considerações de ordem sociológicas, em que expressa a aproximação de seus argumentos aos do darwinismo social, para ironizar a ideia de que o valor da vitória pessoal é decorrente do exercício do egoísmo e do esforço particular de cada indivíduo. Nesse contexto, sua ironia se materializa na imagem do *banco de gata*, brincadeira de crianças em fase escolar, cujo objetivo é espremer os colegas menores e mais fracos para fora da diversão. A alusão a tal brincadeira inocente de crianças serve como séria metáfora do exercício do egoísmo da força, que permeia as relações sociais, sempre baseadas no instinto e na lógica da sobrevivência. No entanto, é do reconhecimento de que crianças abandonadas, que sequer tiveram oportunidade de lutar pela sobrevivência, e da expressão de empatia para com tais crianças que o cronista fragiliza os argumentos da teoria social darwinista:

Com efeito, quem não se acha disposto à ternura, pode encontrar a justificação de que muito da nossa força vem do exercício, e o exercício é a vontade querendo; logo quem sucumbe é porque não *quis querer*. E sua alma, sua palma.

Mas há uma parte da humanidade infeliz, para cuja miséria o egoísmo não tem argumento. São elas, pobrezinhas! As crianças miseráveis.

Não são vencidas, porque não combateram. E vão tendo logo por berço o ódio da lógica social. Que extrema covardia esmagá-las de roldão com os inertes! Que mais acerada frieza de crueldade justiceira poderia forjar pretexto para as definirem como vítimas do ódio egoísta da fatalidade social, a elas que nada são no mundo do que vítimas recentes do egoísmo do amor?

Parecem míseras! Porque o destino armou-se contra a crueldade dos felizes, contra o sofisma dos egoístas, contra o abandono dos maus, contra os afagos dos hipócritas, contra os filósofos, contra os economistas, contra a conspiração ao mesmo tempo da natureza toda que as quer punir da sua

fragilidade com o vagido, apenas, e com o protesto expirante do seu fôlego de agonia.

Por felicidade, vivem alguns corações excepcionalmente, na sociedade interesseira dos ventres. E nem todas as lágrimas das crianças se perdem na terra.

Há quem compreenda que elas carecem de amparo, até que ao menos possam perceber a existência e lutar por conta própria.

Algumas dessas almas generosas lembraram-se oportunamente de promover nesta Cidade a fundação de uma casa de recolhimento, onde sejam obrigados os pequeninos náufragos do mar bravo da sorte.

Não há mister aplaudi-los.

O aplauso qualquer que fosse não premiaria com justiça esse empreendimento filantrópico. Depois eles, se hão de julgar pagos da sua despesa de coração pelo torneio de caridade, em que se tem apostado os signatários da subscrição levantada desde a dádiva nababesca dos grandes banqueiros, até à esmola considerável de Paula Ney, que parece conhecer um pouquinho o segredo da santa aritmética de Nazareno, para multiplicar para os outros o pão da sua pobreza. (POMPÉIA, 1982, p. 163-4, vol.7)

É em contexto social e educacional, dominado quase que exclusivamente pelos homens, à exceção das irmãs de caridade (VALDEZ, 2006, p. 22), que Raul Pompéia reconheceria certas iniciativas particulares, tais como a criação das “casas de caridade” para as crianças, como o Asilo D. Bernardina Azeredo, uma “instituição modestíssima” (POMPÉIA, 1982, p. 206-7, vol. 9), ou o “instituto de beneficência” para crianças desamparadas de todas as etnias, fundado pelo Chefe de Polícia da Capital. A criação de “creches negras”, projeto do Dr. Alberto Brandão, foi considerada um impropério para vários jornalistas, entre eles Valentim Magalhães, que o criticou na “Semana Fluminense”, seção do jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 30 de maio de 1890.

Ainda que Raul Pompéia, em crônica publicada em maio de 1890 no *Jornal do Comércio*, também tenha se manifestado contra a criação das creches negras e se indignado com respeito à utilização da cor da pele como critério para concessão de asilo para determinadas crianças, não atribuiu caráter de

polêmica à expressão de seu ponto de vista. Pelo contrário, utilizou-o como forma de percepção da situação, retratada como algo patético, uma vez que tal proposta evidenciava a visão limitada de seus “honrados iniciadores” (POMPÉIA, 1983, p. 344, vol. 7); assim como evidenciava a falta de consciência dos problemas efetivos, que afetavam a infância pobre e abandonada; e denunciava a ingenuidade conveniente de certos projetos e metas filantrópicas. Mais do que isso, o cronista reconheceu que a divulgação constante da criação de creches negras pela imprensa brasileira não passava de conveniente tema de discussão em moda nos círculos sociais. Para combater a moda das ignorâncias filantrópicas, esclarecer os preconceitos e reivindicar o direito de “felicidade material” para todos, Raul Pompéia sugere o ouro como cor sincera “da esmola e da caridade.” (*Ibid.*, p. 344)

Uma vez fato relatado e divulgado durante um bom tempo na imprensa, a fundação de creches passou a ser uma boa oportunidade para Raul Pompéia refletir e criticar a moda dos movimentos sociais em prol da filantropia. Em meio a tantos discursos caritativos, Pompéia elogia, em crônica de agosto de 1890, publicada no *Jornal do Comércio*, o empenho do Visconde do Cruzeiro em fundar, junto à Santa Casa de Misericórdia, um asilo para crianças abandonadas. No entanto, tal elogio é apenas estratégia textual que identifica a ação do monarca como um caso isolado em meio a tantas discussões e tantos projetos filantrópicos, cujos beneficiados são apenas os poetas, atores, intelectuais, jornalistas que, envolvidos na elaboração de projetos filantrópicos, pretendiam apenas se projetar na vida pública a partir do espetáculo da caridade:

Quem dera que as tão faladas creches, que se iam instituir para a infância necessitada, houvessem encontrado um propugnador disposto como o digno provedor da Santa Casa. Em maio estiveram em moda. Projetaram-se então mil expedientes com que se devia estimular a filantropia, ainda além do que a mesma filantropia desse por si, o que não devia ser pouco.

Haveria espetáculos de beneficência, concertos, quermesses, provavelmente, bandos precatórios.

Deu-se mesmo começo à coleta das esmolas para o caridoso fim. Projetou-se uma famosa bombacha dramática no teatro lírico, em que cada varão ilustre da nomeada fluminense exibirá à rampa a caricatura ou a elegância do próprio físico.

Um grupo de escritores e poetas tomou a si o encargo entusiástico de mover até a mais contrita sístole os corações da beneficência popular por meio de conferências eficazes de ardor e eloquência,

E quem ousaria hoje afirmar que foi tudo isso uma realidade; que tão brilhantemente fulgurou um dia a concepção de uma ideia humanitária, que tão facilmente uma tal ideia teve por si o alarido triunfal do aplauso público, hoje, que dessa ideia, nem mesmo parece existir lembrança, quanto mais belos projetos que em desenvolvimento dela foram a preocupação geral das almas boas e dos corações entusiastas?

Entretanto, não se podem esquecer-se de si mesmas as criancinhas miseráveis, os filhos inúmeros do amor sem mãe, do amor miséria, ou do amor remorso, criação espantosa da vergonha pública ou da penúria, cujo desamparo sobre eles descarrega a punição da culpa de que nasceram, ou uma agravação sem nome do peso da miséria em meio da qual viram a luz. A estes não pode valer anestesia do esquecimento. E enquanto a filantropia distraída esquece-se de que pretendiam ir-lhes em socorro, elas, as pobrezinhas, lembram-se lucidamente de que sofrem, com toda a consciência inédita dos gemidos e do pranto. (POMPÉIA, 1982, p. 75, vol. 9)

Integrante desse contexto de auxílio “aos desprotegidos da fortuna”, o cronista também participou e divulgou campanhas filantrópicas a favor dos órfãos de Oscar Pederneiras, Jerônimo Romariz e de Fagundes Varela, poeta para o qual tentou conseguir, com a ajuda de outros colegas literatos, pensão do governo – uma tentativa frustrada contra a qual protesta: “O governo justiceiro da república (...) não deixará de corrigir quanto possível, em relação à família de Fagundes Varela, a malevolência da fatalidade”. (*Id.*, 1982, p. 232-3, vol.7)

Essas crônicas, em que Raul Pompéia relata e comenta ações filantrópicas de denúncia social da exploração da criança e do adolescente, corroboram a ideia mais generalizada, naquele contexto histórico e social, da valorização da criança “como herdeira da República recém-instalada” (FREITAS,

1997, p. 102) e a quem caberiam direitos de cidadão, entre eles, o direito da educação escolar. Ainda que o discurso a favor desse tipo de educação não tenha sido privilégio dos republicanos, ele foi amplamente divulgado tanto na fase de propaganda quanto na fase de instituição do regime como “tarefa republicana por excelência” (HILSDORF, 2003, p. 61). Em total cumplicidade com essa perspectiva e expectativa da história da educação brasileira, Raul Pompéia, ao relatar e comentar as primeiras ações do governo em torno da educação escolarizada e pública, também contribuiu para a intensificação das discussões, propostas e reivindicações sobre a natureza, as formas e os objetivos desse tipo de educação. Desse modo, ainda que possivelmente a criança tivesse sido reconhecida como cidadã, tais relatos e comentários sobre essas faixas etárias reproduzem aquela obstinação pela “infância educável”. Em torno de tal ideologia, refluem, segundo Corazza (2004), as imagens da criança como “pequenina, distinta, dependente, subordinada, inocente, culpada, má, selvagem, amoral, irracional, temente, maleável, racionalizável, moralizável, aterrorizável, regulável”. (CORAZZA, 2004, p. 191)

Em várias crônicas, Raul Pompéia faz referência ao empenho de algumas figuras masculinas importantes no contexto político, social, educacional e artístico do século XIX como responsáveis por criar políticas públicas na área educacional, por teorizar sobre a educação e por ensinar a juventude. Personalidades masculinas, como o professor Justino de Andrade, Visconde de Jaguaribe, Desembargador da Relação da Capital e ex-senador pelo Ceará, João Ribeiro, Silvio Romero, Barão de Macaúbas, Benjamin Constant, em decorrência de suas ações políticas e educacionais, foram considerados, pelo cronista, como exemplares à educação cívica da mocidade brasileira, e ele mesmo, Raul Pompéia, herói da mocidade brasileira e modelo a ser seguido pelos jovens, segundo colegas da imprensa e da Academia de Direito. (CAPAZ, 2001, p. 236)

Se os mestres de latim, uma das lembranças mais desagradáveis da mocidade, eram responsáveis pela crise de estupidez que afetava meninos de doze anos, (POMPÉIA, 1983, p. 267-8, vol. 9), Sílvio Romero foi significativamente celebrado pelo cronista, como autor importante na biblioteca de qualquer adolescente bem instruído. O sociólogo seria o “mestre dos jovens” e “doutrinador de crianças”; suas obras seriam “guias espirituais da juventude”, em especial, *História do Brasil*, um “breviário do patriotismo”: “O Dr. Sílvio Romero destina-o à educação cívica dos meninos, oferecendo ao interesse da primeira meditação os retratos morais dos mais brilhantes espécimes da alma brasileira”. (*Id.*, p. 1983, p. 326-7, vol. 7)

O Dr. Abílio César Borges, também segundo nota de falecimento do educador, escrita por Raul Pompéia, foi outro senhor dedicado à educação das crianças e adolescentes. Entusiasta, ardente e eficiente são adjetivos que o cronista utiliza para qualificar a ação política, administrativa e pedagógica do Barão de Macaúbas, no que diz respeito ao melhoramento do ensino primário e secundário. Os jovens educados sob sua tutela poderiam ser, segundo o autor de *O Ateneu*, “admirados como modelos e os mais perfeitos que na melindrosa espécie pedagógica dos internatos se conseguiria instituir” (*Id.*, 1982, p. 169, vol. 9). Essas considerações do escritor sobre o diretor do Ginásio Baiano e do Colégio Abílio podem colocar em questionamento as teses biográficas sobre o romance acima citado e também podem ser compreendidas como uma retribuição particular do parecer educacional do Dr. Abílio sobre Pompéia, em um de seus boletins escolares: “É um menino de grandes esperanças”. (BROCA, s/d, p. 10)

Como a maioria dos cidadãos simpatizantes dos ideais republicanos, apesar de mentalidade monarquista, o Dr. Abílio César Borges reconhecia a educação e formação da infância brasileira como fator importante no processo de civilização nacional. Além de manter colégios internos privados, participou de sociedades filantrópicas laicas, as quais assistiam à infância pobre e aos órfãos

em particular, criando asilos, fundando bibliotecas populares e, às vezes, exercendo, gratuitamente o magistério. Enquanto Raul Pompéia centrava suas atenções na formação política e artística da juventude, o Barão de Macaúbas defendia a religião e a ciências como áreas prioritárias. Considerado o “bem feitor da infância” em sua época, denominava todos os seus melhores alunos de “águias”. Foi defensor do ensino privado e do sistema de internato, pois acreditava que crianças livres estavam predispostas a todos os tipos de perigos e ameaças. Leitor assíduo de Spencer, que preceituava o desenvolvimento infantil e a felicidade como estímulo para a instrução, o Barão traduziu o romance folhetim francês, intitulado *A pequena Rainha*, de Mme C. Reyband, e exerceu a função de jornalista, para expressar suas ideias sobre instrução. Foi amplamente criticado por contemporâneos, sendo considerado como educador que exagerava nos métodos de ensino.

Além de educadores e pensadores, Pompéia também destacou a presença e o trabalho de vários artistas brasileiros, essencialmente escultores e pintores paisagistas, como oportunos para a valorização da educação artística no Brasil. Artistas empenhados na renovação das artes e na formação de um meio artístico, como Rodolfo Amoedo - pintor, entusiasta como um estudante -, que, segundo o cronista, reunia “em torno de si a mocidade artística como um batalhão e incitando-a para a grande jornada de trabalho, que se projetava”. (POMPÉIA, 1983, p. 127, vol. 9)

O interesse acentuado de Raul Pompéia pelas artes plásticas no Brasil e por vários artistas plásticos brasileiros, pelos militares e por tudo aquilo que tivesse conotação militar aproximou o cronista de Benjamin Constant. Disputando com Deodoro da Fonseca o estatuto de “fundador da República”, o professor de matemática foi fortemente endeusado pelos positivistas ortodoxos e militares também positivistas como catequista, apóstolo, evangelizador, doutrinador, cabeça pensante e mestre. Apesar disso, sua imagem junto à sociedade não se constituiu como “herói”, Benjamin Constant não foi

considerado nem líder militar e nem líder político, mas exerceu forte influência sobre alunos das escolas militares e sobre jovens oficiais, enfim, sobre a chamada “juventude militar.” (CARVALHO, 2007, *passim*.)

Os relatos e comentários críticos de ações políticas de Benjamin Constant, na época Ministro da Instrução, em crônicas escritas no início da década de 90 do século XIX, apresentam-se como divulgação de projetos e decretos referentes, em específico, à reforma da educação ocorrida durante a ditadura do General Deodoro da Fonseca e à formação artística da juventude e à popularização do ensino de belas artes no país. Ações que caracterizam o período, que se estende até a década de 1920, como um período “de formulação de propostas e de iniciativas embrionárias” (FARIA FILHO, 2004, p. 27). Torres (1957) considerou a reforma da educação proposta por Benjamin Constant como uma influência direta e clara “dos positivistas em nossas questões educacionais” e “motivo de brigas entre o Governo da República e o Apostolado Positivista do Brasil” (TORRES, 1957, *apud* FARIA FILHO, 2004, p. 27). Em suas crônicas e artigos, Raul Pompéia não faz comentários detalhados a respeito das reformas do ensino primário e secundário, o que demonstra seu interesse específico pelas artes e pelo ensino das artes plásticas.

O interesse do cronista centra-se, em específico, na reforma da Academia de Belas Artes - viveiro de conselheiros cansados e artistas medíocres e preguiçosos -, e na fundação da Escola Nacional de Belas Artes, centro dos “mestres da mocidade” (POMPÉIA, 1983, p. 96, vol.7). De um lado, a Academia, como instituto educacional representante da monarquia, espécie de instituto histórico, espaço das palestras do “velho D. Pedro”; de outro, a Escola Nacional de Belas Artes, como um instituto educacional digno dos ideais e esforços juvenis de Rodolfo Bernardeli (*Id.*, 1983, p. 96, vol. 8) para a consolidação do regime republicano, no que tange às artes e ao ensino das artes. A reforma da Academia de Belas Artes, urgente, mas “engasgada”, encontra na imprensa ou no “coro” da imprensa a pressão mais consistente para

desligar a imagem do instituto do regime imperial e conotar a restauração do ensino artístico como uma ação republicana. A crítica à história lamentável do ensino artístico centra-se nessa Academia durante o Império: é uma Academia sem estatuto, sem regime acadêmico, abandonada pelos professores, pelos alunos, pelo governo e entregue ao porteiro e à solidão. (POMPÉIA, 1983, p. 21, vol. 9)

Raul Pompéia registrou o empenho de três cidadãos na elaboração do projeto de reforma do ensino de belas artes no Brasil, além de apontar o pleno radicalismo da empreitada que ele considerou positivista. O cronista não hesitou em revelar sua desaprovação em relação aos objetivos e às metas do programa, no que dizia respeito ao acesso gratuito de jovens pobres ao ensino artístico. Esses objetivos e metas eram entendidos pelos elaboradores do projeto como prova da democratização da educação na área das belas artes, mas eram reconhecidos pelo cronista como “instrumento” que desencadearia o processo de vulgarização da arte e do ensino da arte:

Talvez pela brevidade da sua exposição, não nos parece, todavia, que os ilustres signatários do projeto fundamentaram perfeitamente a sua proposta.

Pode ser também que pela impossibilidade inicial de se argumentar a democracia das artes.

As artes podem ser democratizadas, quer dizer, vulgarizadas, no sentido da contemplação, no sentido de arte considerada diletante. Pode-se desejar que todos admirem a produção e, conseqüentemente e vantajosamente, sejam influenciados pelos seus efeitos morais.

Quanto à produção e quanto ao seu custeio, as artes, principalmente entre os povos sem grande desenvolvimento de gosto e de fortunas, têm de ser aristocráticas. Ou são carregadas como uma realeza, ou sucumbem de debilidade. O sapatão rude da democracia que tão bem calça o pé grosso e lesto do princípio político lhes faz mal a elas, habituadas ao coturno de ouro dos seus requintes. (*Id.*, 1983, p. 270, vol.7)

Os elaboradores do projeto apontaram o modelo atual da Academia de Belas Artes como responsável pelo atraso das artes plásticas no país. No

entanto, no comentário de certos itens do projeto da reforma, o cronista destacou uma série de equívocos, lacunas e contradições, que poderiam conduzir ao fracasso da proposta. Fundamentalmente, Raul Pompéia não concordou com a tese de que a Academia seja a principal responsável pela atrofia do talento artístico dos jovens brasileiros, porque é um núcleo educacional que sequer tem regulamento ou regularidade. Reconheceu, entretanto, que o sistema de concessão de pensões (bolsas de estudos) aos candidatos aponta para a permanência da obsolescência da Academia, uma vez que a banca de exame seria composta por professores da instituição. Decidida e taxativamente, Raul Pompéia expressou sua discordância com respeito à criação de núcleos de artes plásticas em vários estados da federação. Para o cronista, os núcleos se constituiriam como cópias de museus de cópias, o que contribuiria para atribuir vocação artística a quem, de fato, não a possuía. Contra a concessão de pensão a candidatos medíocres ou sem vocação para as artes plásticas, o que acentuaria o clima pedante e atrofiador da Academia e contra a criação dos núcleos de cópias, Pompéia optou pelo que já existe: a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro.

Na reprodução do discurso proferido a favor da criação do Instituto Benjamim Constant, o cronista argumentou sobre a importância da educação popular e do ensino das belas artes à juventude brasileira. O discurso, que pretendeu “esclarecer a mocidade paulista”, esclareceu, também, de algum modo, ideias que se contrapunham àquelas defendidas em crônica do dia 11 de fevereiro de 1890, tais como o apoio do orador-cronista à criação de “colégios especiais” de ensino de belas artes em todos os estados da federação, cujo objetivo seria o da democratização do ensino e do aproveitamento das aptidões artísticas de jovens não residentes na Capital. Contrário à criação de academias de artes em cada estado, agora sob a alegação de aumento dos gastos públicos, Raul Pompéia enxerga nos tais “colégios especiais” a possibilidade de jovens de “superior talento” de terem de frequentar cursos na Escola Nacional

de Belas Artes, pleitearem bolsas de estudo – a “pensão oficial”, na época –, para cursarem belas artes nos grandes centros mundiais – Paris e Roma –, tornarem-se profissionais e influírem “nos destinos da nossa Civilização”.

Em homenagem à inauguração, na Escola Nacional de Belas Artes no dia oito de novembro de 1889, do busto de Benjamin Constant modelado por Rodolfo Bernardeli, Raul Pompéia é convidado pelo escultor a proferir discurso sobre o “patriarca republicano”, discurso reproduzido na revista *O Fígaro*. Além de ter feito referência à biografia do ministro, Pompéia ressaltou seu empenho em decretar a reorganização do ensino de belas artes no Brasil e criticou o atual modelo educacional dessa instituição de ensino, que deveria ser modificado para se adequar a “uma brusca erupção de tendências novas na alma da mocidade” (POMPÉIA, s/d, p. 24, vol. 10) e “influir e quanto lhe compete nos destinos da nossa civilização” (*Ibid.*, p. 24). Ao reconhecer o “dogmatismo pedante” do modelo de ensino das academias de artes como “risco dispendioso contra os talentos”, Raul Pompéia apontou e valorizou alguns itens do programa político educacional, promovido pelo Ministro da Instrução, que o orador-cronista rotulou de “ideal da liberdade”, tais como limite do exercício de magistério pelo período de dez anos; estudos complementares em Paris ou Roma; promoção de cursos livres, “onde todas as opiniões e todos os métodos podem ser adotados por pessoa idônea” (*Id.*, s/d, p. 24, vol. 10); não valorização do ensino de certos tipos de gêneros de artes para não coatar as vocações; condenação de doutrinas sistemáticas da estética, em favor da inspiração livre do talento e contra as pretensões teóricas que se empastelam; valorização da inspiração dos alunos a partir do estudo da história antiga, com o objetivo de incentivar a livre escolha, por parte dos educandos, de padrões estéticos segundo o gosto das diversas épocas; instituição da frequência livre, do atelier livre e da gratuidade do material para os vocacionados; assim como a criação de um corpo de consultores. Raul Pompéia considerou o programa educacional de artes plásticas, defendido por Benjamin Constant, como expressão de “uma atmosfera

de juventude e um brilhante ardor de renovamento”. (POMPÉIA,s/d, p. 27, vol. 10)

2.3. República juvenil da crítica literária e de artes.

Segundo Carvalho (2008), no âmbito “das ideias e das mentalidades”, a República, apesar de não ter produzido “correntes ideológicas próprias ou novas visões estéticas”, abriu janelas, “por onde circularam mais livremente ideias que antes se continham no recatado mundo imperial” (CARVALHO, 2008, p. 24). Essa circulação decorreu, em parte, da evidente relação entre “política e letras” (TRISTÃO DE ATHAYDE, s/d, p.259), a partir da qual se constituiu aquilo que historiadores literários passaram a rotular de República das Letras: “instituição” de outras instituições, tais como as academias, os jornais, as revistas literárias, os cafés, as confeitarias, a Rua do Ouvidor - “vigência-síntese entre as vigências-instituição da República das Letras” (NETO, 1973, p. 201) -, livrarias de “alta significação no mundo das letras” (*Ibid.*, p. 201), assim como o Parlamento.

O movimento político de “republicanização” do país abrangeu o mundo das letras e das artes de uma maneira geral: “veio a dar à literatura os meios de se tornar realmente livre” (TRISTÃO DE ATHAYDE, *op. cit.*, p. 273). Abrangência que destacou “uma luta pela diversidade e essa diversidade é que tem caracterizado as ações e reações nacionais desse período” (*Ibid.*, p. 269). É nesse período de “espírito científico”, no âmbito da política republicana, e, “naturalismo” e “parnasianismo” no das letras, que teve início, mais especificamente no Norte, “a nossa crítica literária”. (*Ibid.*, p. 269)

Apesar de não ser reconhecido por historiadores literários como crítico expressivo das letras e das artes brasileiras do século XIX, Raul Pompéia publicou uma série de crônicas, em que exerceu o que ele próprio denominou de “crítica diletante” de “impressões sintéticas” (POMPÉIA, s/d, p. 49, vol.10). Nestas crônicas de crítica literária e de arte, mesmo que o escritor não se predispusesse a utilizar a literatura como meio de propaganda política ou utilizar ideologias políticas como parâmetro de valorização de obras literárias, de arte e

musicais, nota-se aquela relação entre “senso político” e “senso estético”, a partir da qual também se efetivou seu “instinto demolidor”. (TRISTÃO DE ATHAYDE, s/d, p. 275)

Em meio a elogios, a publicação de romances, livros de poesia, divulgação de exposição de arte, de peças de teatro e de óperas, o cronista Raul Pompéia criticou o cenário artístico brasileiro, considerado por ele como medíocre e sem maiores expectativas, a não ser o de facilitar a proliferação de literatura amadora e improvisada de gente afetada pelo “vício literário” e interessada apenas na visibilidade e na ascensão social e cultural que a imprensa poderia propiciar.

As reflexões críticas de Raul Pompéia sobre arte e literatura acalentaram suas expectativas em torno da descoberta de jovens talentos, visando à inovação e à renovação desse cenário artístico e literário. Enquanto nas crônicas sociais e políticas pode-se perceber o registro dos embates da mocidade acadêmica e a projeção de um ideal de jovem politizado, nas de crítica de arte e literária, o cronista pretendeu promover certos talentos artísticos, ao ressaltar a precocidade do artista, ao tentar atribuir características juvenis aos talentos maduros ou, ainda, às suas produções. Exemplo disso é o livro *Considerações sobre a poesia épica e dramática*, da autoria de Pereira da Silva, ex-senador que, segundo o cronista, sob a aparência de decadência física, “viceja-lhe a pujança jovem do espírito, com todas as chamadas ilusões do credo glorioso das artes, com a disposição perene do trabalho”. (POMPÉIA, 1983, p. 219, vol.2)

Em que pesem as questões de crítica literária, Raul Pompéia polemizou os sistemas de Machado de Assis e Pardal Mallet quanto à utilização do critério idade como fator único de competência e primazia, bem como a organização, por épocas literárias, dos poetas e escritores, na busca e identificação de “meninos prodígios” da literatura brasileira. O interesse fundamental dessa classificação, a partir da idade cronológica, foi, portanto,

descobrir se em nossa literatura, até então, houve ou não a existência de talentos literários precoces e significativos. A tentativa de Machado de Assis e Pardal Mallet em organizar a literatura brasileira, segundo o cronista, apenas deixou mais evidente a desordem de nossas letras e a velhice de Machado de Assis, assim como suas próprias ideias a respeito da Geração dos Novos e dos Velhos:

Simples como à vista se julga, esta questão tem, contudo dado que fazer aos cogitadores de crítica miúda que aqui abundam. Nada mais simples em princípio. Novo é quem está com a nova forma da arte, com a mais virginal e a mais recente descoberta da crítica, e quem festeja as ousadias novas do talento e as caprichosas audácias do merecimento literário. Velho é quem está ainda na teoria de que a arte de agora tem de vazar nos moldes da arte de algum tempo, a qual para servir de molde, é especialmente denominada clássica; velho é quem não lê mais, e cristalizou-se numa erudição bolorenta de há dezenas de anos e pretende impor, de modo birrento e impertinente, esta ciência, ou antes, esta ignorância do seu tempo; velho é quem detesta por esse mesmo atoupeirado instinto clássico, todas as formas imprevistas que o talento, infinito Proteu, com seu ilimitado direito de variedade, capricha em assumir.

.....

Quem primeiro desnaturou o sentido verdadeiro da expressão novos e velhos em literatura foi o Sr. Machado de Assis, um velho, dos tais que, há alguns anos, pelas páginas da *Revista Brasileira*, inventou a chamada *Nova Geração*, em relação à qual a moderníssima geração dos novos não é mais do que nova consequência dos mesmos princípios. Havia escritores de certa idade, e, depois destes, começaram a aparecer alguns jovens que manejavam a pena. Em um meio literário mais digno desse nome, o agrupamento dos escritores velhos ou jovens para a classificação seria feita por escolas, segundo o gênero ou a filiação espiritual de cada um. Como os escritores que tínhamos e os que iam aparecendo não davam para isso, ou porque não eram numerosos, ou porque não caracterizavam expressamente, nas suas tendências, o Sr. Machado de Assis, querendo classificá-los, classificou-os pela idade: velha e nova geração. A coisa era fácil e ficou feita. Mas também como era confusa, daí nasceu uma balbúrdia, que por uma porção de anos fez da pequena e da grande literatura de nosso país um verdadeiro sarilho.

.....
Isto é mau, não há dúvida. Estes rapazes não querem compreender que a única maneira de ser novo é ter talento, muito talento e... Envelhecer em cima dos livros... (POMPÉIA, 1983, p. 43-4, vol.8)

O empenho enfático do cronista em valorizar a juventude ou em atribuir condição jovem ao artista, ao escritor e ao poeta de talento torna-se um dos temas de campanha de suas crônicas diárias: a busca de “meninos prodígios”, mito criado no romantismo (REGO, 1981, p. 433), em nome da renovação do jornalismo literário, das letras e das artes brasileiras. Vontade de renovação, que se traduz como paixão em si mesma, mas que também funde paixão pelas artes e paixão pela presença de adolescentes e de crianças no mundo das artes. Essa fusão de sentimentos flui no próprio ato crítico, uma vez também tratar-se de ato apaixonado, que deve estender seus efeitos na leitura e sobre o leitor - que não pode ficar indiferente à ardente crítica do cronista Raul Pompéia sobre o sucesso das companhias líricas como Musella; sobre o comportamento do público brasileiro em salas de teatro e apresentações artísticas; e sobre a falta de profissionalismo dos atores e das companhias de maneira geral. No entanto, não são esses aspectos criticados que revelam o cronista apaixonado, que traduzem sua paixão e que tentam provocar a mesma paixão no leitor. Se existe a pretensão, por parte do cronista, de tentar provocar a paixão no leitor por Suzanne de Lys, essa pretensão se materializa por meio do apelo ao visual e a partir da ênfase na aparência física da atriz, em que se acentuam traços e características infantis, e em sua *performance* de palco, em que dissimula o jeito de menina sedutora, uma vez atriz inventada pela companhia teatral de Braga Júnior:

Suzanne de Lys, o principal elemento da trupe, é uma figurinha de Cendrillon. Tem a voz em miniatura, como a sua graciosíssima figura. Criança ainda, como bem parece, sabe cantar infantilmente, como um meneio inocente do olhar, com uma sobriedade elegante de movimentos, com uma sobriedade

elegante de movimentos, com uma espécie de indiferença que falha sem desagradar, nas passagens maliciosas. A malícia purifica-se, no seu canto, de tudo aquilo que qualquer outra sublinharia. O compositor, ouvindo-a, ser-lhe-ia grato por aquela maneira de traduzir o riso honesto da música, sem acrescentar nada dos caprichos comuns dos artistas de opereta que vão à cena fazer mais alguma coisa do que mostrar o seu canto. Para unificar inteiramente esta feição das qualidades cênicas e musicais da interessante cantora, há ainda o caráter do timbre da voz. As notas que Suzanne vocaliza são uniformemente amortecidas por um tom meigo que lembra a camurça do piano comprimindo as cordas. (POMPÉIA, 1982, p. 252, vol. 6)

A genialidade artística, desse modo, está sempre vinculada à adolescência ou a ela está relacionada. Se não encontramos heróis políticos adolescentes na ficção e na não-ficção pompeiana, podemos, nesta última, vislumbrar a imagem de um cronista, espécie de “caça-talentos”, que, ao registrar eventos sociais e culturais no Rio de Janeiro, objetivava encontrar o gênio jovem ou promover o artista comentado a tal estatuto. Predisposição explícita quando da visita, por exemplo, à exposição de artes de Antônio Parreiras no ano de 1889, artista plástico considerado por Raul Pompéia como “um dos nossos mais prometedores artistas moços” (*Ibid.*, p. 172); quando elogiou o maestro Maurício Dangremont, responsável no ano de 1888 pela regência de uma das peças de Beethoven, como um artista simpático, “vantajosamente educado e talentoso”, artista “invariavelmente superior”, enfim: “O menino prodígio que, há onze anos, festejava-se como uma grande esperança, representa-se à pátria, realizando-se plenamente o compromisso de glória” (*Ibid.*, p. 75); ou, ainda, quando faz referência às atividades artísticas e sociais de Rodolfo Amoedo, considerando-o como “nervoso entusiasmo de estudante” (*Id.*, 1983, p. 126, vol. 9); artista plástico que reunia “em torno de si a mocidade artística como um batalhão e incitando-a para a grande jornada de trabalho, que se projetava”. (*Ibid.*, p. 126)

O cronista e ficcionista também foi motivo de considerações como um jovem talento eminente da literatura brasileira por críticos e historiadores

literários, tais como Carlos Laet, Capistrano de Abreu e Eugênio Gomes. Este último reconheceu *Uma Tragédia no Amazonas* como uma “estreia literária”, em que “predominava a estranha impulsividade” (GOMES, 1958, p. 226). O “romancista tateante” foi festejado como uma revelação da busca da prodigalidade artística juvenil ao escrever *O Ateneu*: um romance “desenhado ainda na fluidez da adolescência” (MENEZES, 1954, p. 230); “um livro miraculoso para um adolescente dos trópicos” (GRIECO, 1974, p. 101); romance de moldes “inteiramente modernos”, escrito por um “rapaz no pleno desenvolvimento da sua razão” e entendido nos “modernos processos” (PONTES, 1935, p. 190) de criação literária contemporânea.

No entanto, o cronista, que divulgou jovens poetas e pintores e que ressaltou a precocidade artística de alguns deles, também atacou o mesmo empenho de outros críticos literários ao fazê-lo, assim como os aproximou de empresários do meio artístico, que viviam da exploração do trabalho artístico de adolescentes e de crianças. Em crônica publicada no *Jornal do Comércio*, em agosto de 1883, sobre a atriz mirim Julieta dos Santos, Raul Pompéia identifica tais problemas a partir do instante em que ele tece comentários sobre a existência ou não de arte brasileira e a formação do artista brasileiro na Europa. Desse modo, a insistência da crítica em determinar talentos artísticos precoces e iminentemente brasileiros tem o mesmo efeito nefasto da exploração econômica de crianças e adolescentes: ambas são alvos da ironia do cronista e compartilham as imagens dos “borzeguins de ferro das meninas chinesas” e dos moldes de “gesso”, como símbolos da opressão do adulto sobre as crianças e os adolescentes, bem como da conformação de tais faixas etárias talentosas às perspectivas culturais e econômicas dos adultos. Assim como Suzanne de Lys, Julieta dos Santos é uma atriz inventada e em que se inventa a infância artística. No entanto, diferentemente da pequena atriz da Companhia de Braga Júnior, Julieta dos Santos é atriz que inspira a ironia do cronista sobre a fabricação de artistas precoces e que também provoca sua indignação sobre a influência

negativa dos elogios fáceis e para fins estritamente comerciais. Nesse sentido, Raul Pompéia intenta acumpliciar o leitor não mais a partir da admiração sobre a atriz que está no palco, mas do reconhecimento dos bastidores da realidade que sustenta a fabricação dos sucessos de público:

A propósito de Julieta dos Santos, cada um poderá por sua conta fazer observação do que aí fica dito.

A adorável Julieta é decididamente uma vocação superior...

Quando a vejo representando, eu lastimo-a.

Presto atenção, admirado aos repentes felizes em que a capacidade natural da pequena artista rasga a capa falsa de convenções desagradáveis com que a vão viciando maus ensaiadores, e penso nestes bárbaros que se têm proposto aleijar aquela esperançosa vocação, com o empenho feroz dos saltimbancos que deslocam e desfiguram as crianças para haver monstros a exhibir...

Julieta dos Santos, a linda atrizinha, destinada a ser uma glória para a sua província e para o Brasil, rodeada de artistas inferiores que não se lembram de que sobre eles há de recair a responsabilidade de perda de uma grande artista; cercada de criminosos elogios de incensadores que imaginam que se fazem homens esticando os membros às crianças e que supõem que o encômio a torto e a direito é que prepara os talentos, como se a fumaça de alfazema pudesse meter mais santos no calendário, a pobre Julieta parece, infelizmente, a caminho de perder-se.

Asseverar-se que Julieta é uma consumada artista é pura parvoíce; pura e culposa porque é o mesmo que retirar-se do colégio um menino de inteligência notável, xingando-o logo de sábio, ilustrado, e outros nomes feios...

A verdade é que a precoce e admirável intuição artística da pequena atriz têm sido mal encaminhada e, se o honesto socorro de um bom mestre não lhe valer, temo-la extraviada.

Esta é a franqueza do que verdadeiro a uma pessoa que deseja ver Julieta dos Santos, uma artista de vulto e uma glória nacional...

Tenha, embora, de encontrar no estrangeiro o mestre.
(POMPÉIA, s/d, p. 33, vol. 10)

Assim como Olavo Bilac e José Veríssimo, o cronista reconheceu que a presença da juventude na imprensa e na literatura exercia tanto influência positiva quanto negativa. O sonho dos adolescentes brasileiros era publicar livros, um dos sintomas do “vício literário” na percepção bilaquiana: “livros para

amigos, traças e para embrulhar manteiga” (BILAC, 2005, p. 129). Essa constatação ressentida era compartilhada com José Veríssimo, que via, no cenário literário do século XIX, espaço para a literatura como “tarefa só de moços” (VERÍSSIMO, 1936, p. 11). Essa mesma situação constatada, de algum modo, justificou e respaldou o contra-argumento de Raul Pompéia sobre a crítica de um escritor de que a razão da decadência da literatura brasileira era a presença desses jovens interessados em vender poemas para os jornais, apenas (POMPÉIA, 1983, p. 289, vol. 9). Para o cronista, a decadência consistia na insistência de um tema de discussão sem mérito algum, uma vez que a presença da juventude na imprensa tratava-se de lei própria da subsistência e da sobrevivência do jornal. Se a presença de jovens significava decadência, nada mais óbvio de se considerar do que a natureza de tal imprensa decadente: “Mas intervindo com um aparte de justiça, é preciso que digamos: se pode prevalecer a hipótese da efetiva decadência, a mocidade das letras não tem que se queixar se não de si” (*Ibid.*, p. 289). A constatação é apenas ironia sobre tal discussão e, uma vez reconhecida como discussão injustificável para o cronista, ao menos era merecedora de provocações, entre elas, a de se apropriar dos argumentos preconceituosos sobre a participação da juventude na imprensa, para reafirmar que se tratava de decadência, no instante em que se reconhecia que o empenho e as ações juvenis de renovação e inovação eram considerados pelos conservadores como sinal de decadência de costumes: “Se, com esse incontestável auxílio, a decadência é um fato, manda a verdade que se diga, em reconhecimento de uma honrosa transformação dos usos, são os decadentes os culpados únicos de decaírem”. (*Ibid.*, p. 289)

De modo geral, o empenho da juventude, no que diz respeito à criação literária, é sempre visto como resultado de impulso, de inconsequência e de irresponsabilidade, o que indicava muita literatura sem qualidade, porque reflexo de imaturidade, afetação e/ou amadorismo. Se Martins Júnior, autor de *Visões de Hoje*, é, segundo Pompéia, o jovem tribuno brilhante a concorrer a

uma cadeira na Faculdade de Direito de Recife (POMPÉIA, 1983, p. 106-7, vol. 7), J. Moraes e Silva, autor do livro *Santuário*, apesar de honrá-lo, apresenta, segundo o cronista, uma série de defeitos decorrentes da sua pressa em compô-lo e publicá-lo. Por isso, o livro deste último não pareceu ao crítico Raul Pompéia “obra de um homem amadurecido na meditação”. (*Ibid.*, p. 146-7)

De todos os jovens poetas a publicarem livros de poesia e a utilizarem a imprensa como porta que dá acesso à visibilidade pública e, conseqüentemente à fama, nenhum irritou mais Raul Pompéia do que Heitor Guimarães, autor de *Versos e Reversos* e objeto da “benevolência dos prefaciadores”, ou seja, do elogio fácil de Augusto de Lima. Pompéia transcreve, integralmente, no suplemento literário *A Estação* do dia quinze de setembro de 1888, o anúncio do livro de poesias de Heitor Guimarães e desfaz as conjecturas de Artur Duarte: o poeta não tem nada de Baudelaire, nem de Campoamor. Pode ser inteligente, mas como poeta é suportável. As considerações críticas de Pompéia rechaçam a prática dos elogios gratuitos, como vício característico da crítica de arte e literária de jornal. Desse modo, miram não apenas o poeta, mas também a obra, que ele considera uma coleção de versos escritos por um rapaz de quinze anos “entre duas fumaças e uma lição de gramática” (*Id.*, s/d, p. 65, vol. 10), sem qualquer originalidade e, por isso, algo que poderia ser considerado literatura, se fosse fruto da maturidade e da experiência poéticas e se fosse livre de amigos, que se autodenominam críticos literários.

A busca pelo “menino prodígio” e pela poesia do “menino prodígio” é inevitável constatação da relação estreita, existente entre vida literária e produção literária. A identificação de tal estreitamento e a compreensão de que a relação, que de alguma forma poderia servir como critério que atribuiria qualidade às obras literárias, possibilitou, pelo contrário, a Raul Pompéia apontar alguns de seus aspectos negativos, que justificariam a inexistência de obras excepcionais e de poetas significativos no contexto literário brasileiro. Sua busca

não resultou no encontro da prodigalidade literária juvenil, mas, ao menos, possibilitou a ele desenvolver suas reflexões sociais e estéticas em torno de figuras emblemáticas, como a de Artur Duarte. Tais reflexões, de acentuada tendência biográfica e impressionista, inter-relacionaram a vida boêmia do poeta ao livro de poesias intitulado *Boemia*, este, considerado por Raul Pompéia, uma produção espontânea de menino predestinado, fruto de improvisação e de inocência comovedora, que resultou em verdadeiro fracasso poético, uma vez que o livro se mostrou, aos olhos do cronista crítico, como influência da boemia e como uma tentativa de consolidar a imagem do poeta como a de um boêmio.

Considerados artificiais e expressão estética de um modo de vida, Artur Duarte e *Boemia* valem como provas evidentes de como era pateticamente lamentável, segundo o cronista, a sujeição cultural da juventude brasileira à importação de costumes exóticos, o que sempre resultava em teatro de mau gosto ou comédia ruim. Desse modo, a referência crítica ao livro de Artur Duarte corrobora a análise crítica sobre a importação do estilo de vida boêmio e o fascínio que ele exercia sobre os poetas adolescentes, sempre predispostos a relacionar a genialidade artística ao modo de vida boemia. Levada às últimas consequências, a relação constitui a própria existência do poeta adolescente a ponto de ele figurar como personagem, em registro meio histórico, meio ficcional sobre suas extravagâncias em cemitério do Rio de Janeiro. É a partir de tal registro ficcionalizado que o cronista Raul Pompéia admite a predisposição para a ficcionalização da vida como algo inerente ao espírito do escritor e do poeta, assim como a predisposição para a importação de costumes como um dos indícios de que é possível passar dessa tendência, sempre restrita ao âmbito do textual, para o da atribuição de caráter ficcional à própria existência. Esta, reconhecida por muitos, como prova da índole da genialidade poética, mas que refletia, segundo Raul Pompéia, apenas o “diogenismo pitoresco”, exemplar esporádico de “imitação europeia” ou “imensa miséria falsificada” (POMPÉIA, s/d, p. 18, vol.10). A referência à vida de extravagâncias de Artur Azevedo

pontua as considerações de Raul Pompéia sobre a boemia no país como algo artificial, que vale apenas como uma forma de provocação e de escândalo, que possibilita a representação teatral no cotidiano da sociedade e das relações sociais, mas que não se sustenta como atributo de genialidade artística de adolescentes como Artur Azevedo ou concede prestígio de obra prima à sua obra *Boêmia*:

Toda a limpidez de sua alma perdeu-se. Ele comprou esgares afetações no comércio dos conhecimentos da roda literária; inventou uma pilhéria seca, epilética, que parecia sair mordida dos dentes cerrados; inventou a indispensável orgia, para parecer perdido à ausência da família, para parecer necessitado, para ser como os da França: (...) (1) Arranjou um riso postiço de molas perras, um riso molesto, um riso careta, com que modificava o semblante logo depois de alguma coisa à toa, que dizia em tom de revelações de intermúndio.

O poeta fácil, o rapaz vivo foi substituído por uma espécie de velhote enfermiço e vieram as crises exageradas de amor. Aquele mesmo amor, tão cândido, tão espontâneo das *Boêmias*, tomou uma máscara de papelão dura e antipática de cabotino metido a trágico. O primeiro Duarte que era de fundo meigo e melancólico, no tempo das aparências joviais e de bons versos, investiu-se do propósito permanente de fazer a comédia da desventura. Sofria, é certo, e quem lhe ler os versos verá quanto coração havia na sua mágoa. Mas vestiu a caricatura do seu pesar. Era necessário que o boêmio parecesse um grande desgraçado. Foi buscar ao armário das dores o mais frio espeto, como fora ao cemitério, de pândega, buscar uma cruz, e o enterrou no próprio flanco, com dois palmos de cabo a mostra, para que se visse que era um cruciado. E quando saía trôpego e debruçado sobre um bengalão de octogenário, era como se fosse a dizer: Olá! Não passe sem ver: aqui vai um homem que à dor sucumbe!... Por fim não tinha mais consciência do artifício. O artifício apoderou-se dele como a parasita que suprime o tronco. E ele passou a sofrer realmente a tortura de seu exagero. Veio e enfermidade. Duarte não se compadeceu do seu próprio mal (...). Havia de morrer na rua, como boêmios. (POMPEIA, s/d, p. 20-1, vol. 10)

A crítica de Raul Pompéia contra a boemia refere-se, desse modo, a seu caráter de artificialidade nefasta, que se reproduz na literatura. Assim,

quando se pensa em qualidade das produções literárias e quando questiona a qualidade de literatura produzida por boêmios, ele, ainda que admita o lado sedutor da vida boêmia, também admite a chamada “crítica instintiva” do burguês contra um estilo de vida que se caracteriza como de parasitismo, acaso, esmo, ilusão, negação, desdém de existir e, por isso, suicídio e morte (POMPÉIA, 1982, p. 544-5, 9 vol.); e que se traduz como moda de importação, espetáculo de extravagâncias de adolescentes rebeldes, teatro de melancolia juvenil postiça, afetação de modos e atitudes, apologia à aparência doentia e, ainda, ornamento nas/das relações sociais.

Caracterizado como “literato isolacionista” (NETO, 1973, p. 51), Raul Pompéia, ao lado de Adolfo Caminha, foi considerado um dos principais críticos da boemia, embora “tivesse sido um espirituoso boêmio em sua juventude” (*Ibid.*, p. 94). Na verdade, o discurso aburguesado de Raul Pompéia contra a vida boêmia sinaliza um processo e um projeto de combate às mais diversas manifestações desse estilo de vida iniciado em sua época e radicalmente posto em execução durante a administração de Pereira Passos. O projeto de urbanização objetivou “aburguesar” ou civilizar a cidade do Rio de Janeiro e, assim, buscou-se combater a serenata, o violão, o carnaval à moda brasileira, as pensões, os restaurantes e os hotéis baratos; proibiram-se as festas populares e religiosas; promoveram-se a perseguição ao candomblé e a caça aos mendigos, aos esmolares, aos pedintes, aos indigentes, aos ébrios e às prostitutas, assim como aos boêmios: todos foram alvos da chamada “Ditadura da Regeneração” (SEVCENKO, 2003, p. 45-8). Apesar de a literatura e as artes de uma maneira geral não terem feito parte direta do tal projeto de “aburguesamento da paisagem carioca”, Brito Broca aponta o “desenvolvimento e a remodelação da cidade e a fundação da Academia Brasileira, em 1896” como dois fatores que contribuíram para a decadência da boemia. (BROCA, 1975, p. 07)

CAPÍTULO 3: CENAS PITORESCAS DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA

3.1. Cenas pitorescas juvenis nas crônicas.

Condicionado ao ritmo da venda de jornais e sempre predisposto a ridicularizar as estratégias de vendas, assim como ironizar e desdenhar a utilização da linguagem dos folhetins e dos romances fancarias na redação das notícias, Raul Pompéia publicou uma série de crônicas sobre a criminalidade infantil e juvenil, sobre crimes contra a criança e o adolescente e também sobre festas populares, nas quais a presença dessa faixa etária está sempre em evidência. Tais crônicas, que ladeiam aquelas outras, de natureza política, social e educacional, comprovam, em princípio, que, no rodapé das folhas impressas, tanto cabem assuntos “fúteis”, divertidos, amenos ou escabrosos da vida fluminense - os quais o cronista, ironicamente, denominava de “fartão da semana” ou “reflexo da época” (POMPÉIA, 1983, p. 68, vol. 6), “amenidades mais amenas” (*Id.*, 1983, p. 213, vol. 9) -, quanto assuntos “sérios”, tais como o registro de acontecimentos sociais, políticos, educacionais ou a propaganda de ideais políticos.

Foi neste universo da imprensa, em que o escritor “bordava a crônica” e tecia o “enredo caprichoso do romance folhetim” (NETO, 1973, p. 230), que a criança dançarina, a criança rezadora, a criança assassinada ou a criança ladra e mendiga se tornaram tema de leitura em espaço mínimo do jornal, tradicionalmente dedicado às charadas, às poesias, aos folhetins, às histórias forjadas, absurdas e escandalosas, como “sensação postiça” e “realidade negativa” (POMPÉIA, 1983, p. 108, vol. 6) - “produtos” não aborrecedores, que deveriam ser consumidos durante o “domingo gordo” (*Ibid.*, p. 179); consumo que sustentava a regra de ouro da imprensa: a do “continua na próxima crônica”, e que garantia a manutenção do lucro dos donos de jornais e o *second métier* (BROCA, 1975, p. 06) do cronista. É a constatação dessa lógica e ritmo de sistema de produção e consumo de leituras espetaculosas e sensacionalistas que motivavam frequentemente Raul Pompéia a ironizar o ofício e a condição do cronista, assim como a manipulação de determinados assuntos escandalosos,

que não podiam ser esgotados em uma crônica apenas, mas considerados como um “broto” que precisava de bastante fertilizante, para explodir, semanas depois, em planta ramalhuda de “ostentosa frondosidade”. De broto a bebê, as comparações com as crônicas são mais do que reflexo de uma imagística fértil e presente em Raul Pompéia: trata-se de uma sutil compreensão do sistema de produção e de jornal movimentado pelas molecagens estratégicas de manutenção do consumo dos rodapés. Cuidadas como bebê pelo cronista, certas crônicas, cujos temas impactam e escandalizam os leitores, instigavam o cronista a lançar mão de algumas táticas para prender a atenção desses leitores ávidos por cenas de violência e crimes. Desse modo, no âmbito das analogias e alusões infantis e da infância, o cronista, estrategicamente, permite ao leitor apenas espiar pequenos pedaços do corpo do bebê ou espicha-o até que o apresente definitivamente, não como uma coisa fofa e rosada, mas como um monstrengo verde.

O registro e os relatos de crimes contra a infância e a adolescência, de crimes cometidos por essas faixas etárias e de festas, em que a imagem da criança e do adolescente sempre se destaca, também exemplificam as considerações críticas de Raul Pompéia sobre a natureza da crônica - sempre distanciada de um relato fidedigno do fato ou de uma “narração positiva e direta do assunto” (POMPÉIA, 1983, p.372, vol. 7) -, assim como fazem exemplificações sobre o trabalho do cronista, que, ao reconhecer a impossibilidade de um relato objetivo e imparcial, especialmente no que se referia às “situações anômalas” (*Ibid.*, p. 371), sempre optava pelas divagações das “situações literárias” (*Ibid.*, p. 371). Ao reconhecer o ‘natural’ comportamento dos cronistas, de se distanciarem do fato e de eles discordarem sobre como relatá-lo objetivamente, Raul Pompéia também admitia que se deixava muitas vezes seduzir pelo “cultivo estudioso da filosofia das coisas, em vez da análise direta das mesmas coisas” (*Ibid.*, p. 371), ou que exercia, também, o “esplêndido jogo de psicologia recreativa” (*Ibid.*, p. 373). É dessa predisposição para análise

que o cronista critica a moda de certos cronistas pelo gênero do circunlóquio ou do uso vulgarizado da alegoria, no intuito de atribuírem a eles próprios certo grau de erudição e cultura, bem como atribuírem às suas crônicas certo valor literário ou documental. Do reconhecimento da moda, o cronista passa à apropriação da alegoria para criticar aquilo que ele rotula de “sistema mais interessante de escrever a história ou pelo menos a crônica dos dias ásperos que curtimos” (POMPÉIA, 1983, p. 373, vol. 7):

O espiritual vem perfeitamente preparado. Vem temperado, cozido, trinchado, picado, vem, ainda, mais remóido, mastigado, úmido da saliva dos que mastigam assunto para tais paladares; vem quase deglutido, espécie de cauim selvagem, feito de milho e cuspo. E o feliz apreciador de tais manjares mal tem o trabalho a ingerir.

Mas é incontestável que o delicado acepipe, que se nos serve, limpinho de sórdidas macerações sem quase outro contato senão o do fogo, que lhe comunica uma vida especial de calor e de perfume, o sábio produto culinário que nos oferece à finura amestrada da gustação e do olfato como um risonho segredo a decifrar, como um objeto de grata preocupação à análise dos nossos sentidos hábeis, merece certa simpatia. Diga-se logo; merece toda a simpatia, a melhor simpatia, a seleta simpatia dos diletantes de seleção!

Com o sistema, portanto, da literatura alegórica, que corresponde à segunda espécie de alimento, é desde logo bem servida a parte do público, mais à altura de consideração e de estima, daqueles que a primeira vista metem o dente em qualquer leitura. Depois desta camada, e acima dos detestáveis idólatras da literatice mastigada, há outra porção de público que só tem a ganhar com o regime a que nos vamos referindo. São as que, não conseguindo morder imediatamente o sentido de uma alegoria, ou de uma alusão, conseguem-entretanto com certo esforço de atenção (...) (*Ibid.*, p. 372).

A ironia sobre tal manipulação do texto e dos leitores também auxilia na constatação de que a gazetilha - uma vez alvo de críticas preconceituosas dos próprios jornalistas, que a rotularam de “cozinha” do jornalismo oitocentista - marginaliza a infância e a adolescência, acentuando, ainda mais, a marginalidade da própria nota. Ao pensar a leitura do real nas crônicas, o perfil

de quem as lê, o ritmo de leitura delas, e, sobretudo, as exigências, gostos e interesses de leitores de crônicas por alguns temas e assuntos, o cronista Raul Pompéia destaca a atualidade retratada e lida como algo passageiro, banal e provisório (POMPÉIA, 1983, p. 62, vol. 6). É nesse contexto de leituras que folhetins, noticiários e crônicas folhetinizadas acentuam a imagem da infância e da adolescência marginalizadas e de tais faixas etárias prostitutas e prostituídas na vida e na leitura da vida e do descartável.

Essa leitura do marginal e do marginalizado no espaço marginal da folha impressa é sempre leitura de ócio, de prazer e de entretenimento. Isso, de algum modo, indica certo nível de empatia de quem lê, no sentido de que o leitor interessado pelo tema da leitura, mesmo que objetive apenas o consumo, aproxima-se dele. A empatia do cronista Raul Pompéia para com o tema “juventude” e assuntos que diziam respeito à faixa etária relacionada indica a natureza, o nível e as motivações da sua proximidade com a infância e a adolescência, seja a que dança e reza, seja a que comete crimes ou são vítimas de crimes. Nesse caso, é a aproximação com essas faixas etárias, que faz com que atribua aos relatos, ora certo tom sensacionalista, que resgata a imagem da criança como vítima indefesa do sistema; ora certo tom de denúncia sobre as agressões e injustiças das quais é vítima. É a partir de um ou de outro, ou de ambos, que se pode notar a necessidade premente do cronista de “estar no lugar de”, de “sentir a mesma coisa que”, dissimulada, muitas vezes, em simples imaginação dos sentimentos e das sensações de um colegial que, curioso por assistir aos treinos de armas de fogo por militares, acaba sendo alvo de tiros e falecendo:

Entre os fatos que nos tempos têm impressionado o espírito público, não se pode calar a lamentável ocorrência do Campo de São Cristovão, durante os passados exercícios de tiro dos nossos soldados.

Pela segunda vez, diante de soldados brasileiros, encoberto o criminoso no anonimato impenetrável das fileiras de manobra, e

na confusão simultânea dos fogos de descarga, cometeu-se um covarde homicídio.

Um dia foi no próprio pátio de um quartel, e caiu fulminado à bala um oficial instrutor, digno militar contra quem se não formulara jamais uma queixa. Com a repetição do fato, fez-se vítima uma pobre criança, que, no alvoroço da idade, comparecera, depois das aulas do seu externo, a assistir aos exercícios dos soldados. Com que generoso entusiasmo, não acompanhava esse pobre menino Dunham as marchas e contramarchas, a disposição em linha de combate, as ordens do clarim, a obediência disciplinada dos grupos de fardas e baionetas, com que juvenil ardor, na ilusão da guerra, não aplaudia ele, olhar fulgurante, o procedimento admirável daquela massa de homens, que lhe representavam o ensaio geral do heroísmo, o espetáculo do patriotismo em armas, a cena da pujança militar do seu país! Pobrezinho! Aqueles homens, entre tantos, formavam ali diante somente para matá-lo (...) (POMPÉIA, 1983, p. 92-3, vol. 8)

Essa proximidade emocional e afetiva traduzida, também, ora como saudade de uma fase de sua vida familiar, ora como revelação de seu prazer em assistir às festas populares em Recife e no Rio de Janeiro, é matéria da memória imediata de sua existência cotidiana e confirmação de seus valores pessoais, profissionais e políticos sobre a infância e a adolescência. Memória escrita para nós em forma de “testemunho de vida”, “documento de toda uma época” ou “meio de se inscrever a História no texto” (ARRIGUCCI, 1987, p. 25). É também essa inscrição do autor na História do texto da crônica que afrouxa a relação dita distanciada, que se instaura, em princípio, entre o fato historiado e aquele que o historia. Como texto que pode servir de documento da história, embora seja produto de uma visão particular, íntima e intimista dos fatos e circunstâncias, o próprio meio de representação dessa história instiga a dúvida do cronista Raul Pompéia sobre seu papel historiográfico, e, por isso, seu potencial descredenciamento junto aos leitores, como se pode ler em: “(...) Ao menos, se fosse dado ao historiador de mínimas, que é o cronista (...)” (POMPÉIA, 1983, p. 174, vol. 6), ou em “(...) a pena do historiador a varejo que é o cronista (...)”. (*Id.*, 1983, p. 82, vol. 7)

3.2. Júbilos Infantis para o cronista.

Da mesma forma que república e juventude, a relação entre festas e infância se fez muito presente nas crônicas de Raul Pompéia. No entanto, enquanto na primeira relação o cronista manifestou apenas seu interesse de natureza política e ideológica, na segunda, expressou emoções sobre a faixa etária, ao utilizar suas próprias recordações pessoais e familiares, especialmente, no período natalino: “Chega a alegria das boas festas!/ As crianças, a quem de direito as festas pertencem, rejubilam” (POMPÉIA, 1983, p. 463, vol. 9). Mais do que registro de situações e circunstâncias da infância e mais do que representação dos sentimentos e dos desejos infantis, as crônicas escritas durante o período natalino singularizam-se como uma volta para o ser criança, para o sentir criança e para o desejo de experimentar os desejos da infância: “(...) bandos de fantasias róseas, coloridos de plumas em revoada, sonoridade de guizos” (*Ibid.*, p. 61). Em princípio redigidas para as crianças, tais crônicas funcionam como espécie de refúgio, para onde o cronista tenta escapar da obrigação cotidiana do registro dos “fatos positivos” e dos “fatos marmanjos”. Dessa possibilidade de fuga, manifesta-se mais do que o seu desejo pela infância: manifesta-se a experimentação do sentimento e das sensações da infância; experimentações que significam sua presença como a de um cronista criança, que escreve para leitores crianças. É da tentativa de escapar da realidade cotidiana “do drama da vida com suas pesadas grosserias graves ou cômicas” (*Ibid.*, p. 61), que o adulto escreve a imagem, as sensações, as vontades e os desejos da infância. Desse modo, a imagem da criança feliz das festas, dos mitos, das fadas, dos “risos argentinos” não se dissocia da imagem do cronista, que se reconhece como adulto e no mundo dos adultos, em que só é possível reviver a infância apenas como fato que compõe o contexto de escritura das crônicas natalinas:

Nós outros, os pretensiosos prudentes, que já não nos entretemos com essas futilidades da infância, porque há outras futilidades muito importantes que nos preocupam o espírito, dar-nos-íamos por bastante compensados da privação por algum tempo da razão habitual de comentário pitoresco, só de ver ao redor de uma mesa onde se abrisse um grande jornal atravessado da crônica folhetinesca das crianças formar-se um nimbo dourado de cabecinhas loiras, inquietas, curiosas de interpretar nos sinais da impressão tipográfica, mal decifrada ainda, ou absolutamente indecifrável para os analfabetosinhos de quatro anos, todas as espantosas e surpreendentes aventuras que se lhes lessem de um príncipe encantado. Escrevamos, entretanto, das crianças, se faltamos como os outros ao dever de escrever para as crianças rainhas da hora. (POMPÉIA, 1983, p. 61, vol. 9)

Como um dos seus temas mais recorrentes, o registro da presença de crianças e adolescentes em festas revela o prazer do cronista Raul Pompéia em assistir à participação delas nos eventos, admirá-las como elementos que deflagram o espetáculo visual de cores e nuances, assim como o prazer de Pompéia em instituir o registro como sua versão pessoal dos acontecimentos, como uma constituição de uma paisagem impressa sob “um evidente matiz subjetivo” (BULHÕES, 2007, p. 140), o que caracteriza o cronista como um artista plástico, além de “historiador” do cotidiano.

A imagem irascível de Raul Pompéia, que conhecemos a partir das suas biografias, parece não nos permitir vislumbrá-lo, em princípio, como um adulto que gostasse de crianças. Capaz, pelo contrário, refere-se à presença do escritor e do cronista em seu escritório acompanhado dos sobrinhos e sob aparente paciência (CAPAZ, 2001, p. 24). Essa imagem de Raul Pompéia no reduto familiar e em que se pode observar sua experiência com os sobrinhos se reproduz em algumas de suas crônicas, o que garante a tese de que a rubrica de jornal ou gênero literário proporciona a interligação entre vida e literatura.

Essa volta para a vida é o argumento mais incisivo de Antônio Cândido contra a ideia generalizada de que a crônica trata-se de um “gênero menor.” A classificação pode valer apenas no sentido de que, sendo menor,

“está mais próxima de nós”, ajusta-se imediatamente à sensibilidade de todo dia, seja a do autor, seja a do leitor. Desse modo, a crônica “consegue sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um”. (CÂNDIDO, 1992, *passim*.)

No registro sobre as festas franco-brasileiras, de natureza acentuadamente autobiográfica, Raul Pompéia reproduz seu ambiente familiar e relata sua relação com os sobrinhos. Entretanto, ainda que o escritor se imponha como observador distante das brincadeiras e travessuras infantis, ele não se mostra como indiferente. Ao contrário, o registro dos desejos e das atividades infantis decodifica que a tentativa do cronista adulto de viver a infância, de experimentar os desejos, sensações e sentimentos da infância se sustentam em texto nutrido de nostalgia de uma infância idealizada. O registro da realidade do ritmo e dos interesses dos sobrinhos, em que se constitui a imagem de um campo de batalha, demonstra que a infância se trata de um universo que conspira contra a presença do adulto, que se volta contra ele e que o vence pelo cansaço: sua (re) vivência requer preparo físico, disposição para ouvir sua voz - mesmo que essa (re) vivência da infância seja manipulada pelas intenções do cronista adulto -, e paciência para lidar com seus caprichos e mimos. Nesse sentido, a crônica sobre as festas franco-brasileiras, publicada no *Jornal do Comércio* em setembro de 1890, que reproduz a movimentação e a coreografia dos sobrinhos interessados na participação de Raul Pompéia nas brincadeiras e na compra de brinquedos, materializa-se como memória da vida familiar, em que a infância é tortura física para o adulto:

Convite que não aceitarei nem à mão de Deus Padre é para jubileu de crianças.
Não é que eu deteste as crianças; gosto muito delas, adoro-as mesmo: posso até aturá-las nos seus caprichos infantis, me sujeito por amor delas a sair de casa de ponto de branco e voltar de ponto... Com manteiga, a armar-lhes chapéus de papel, a tê-las sobre os joelhos saltitantes e alegres, mas...Vê-las em jubileu?... *Horresco referens!*...Nunca!...Nunca!...

Ainda não se varreu da memória o que me sucedeu – justamente há oito dias – no campo.... *ubi Provisirius fuit*, por ocasião das festas franco-brasileiras.

A coisa começou por casa... Desde a véspera, os pequenos azoïnavam-se a paciência com a ideia no dia seguinte.

-- Mi leva ao campo... – dizia um e lá se ia para o chão a papelada toda.

-- Eu quero uma boneca – choramingava outro, e subia em meu colo.

-- Pois sim, pois sim, respondia eu, atrapalhado com os dois entezinhos que, como dois artilheiros endiabrados, disparavam contra mim perguntas e pedidos ao mesmo tempo em que por sobre a mesa ia uma desordem terrível em livros e papéis.

Durante o dia, em repetidas escaramuças, tive de ceder diante dos pequenos, prometendo-lhes quanta coisa fútil ou impossível lhes ocorria de pedir-me; creio mesmo que ao mais moço, o mais encarniado nos ataques, cheguei a prometer o comando do corpo de bombeiros...

-- Como espadinha e tudo? Perguntou-me ele, evocando talvez a reminiscência de alguma caixa de soldadinhos de chumbo que a sua natureza destruidora reduzira a pedaços.

-- Sim, sim, com espadinha e tudo...

.....
No dia de jubileu, levei-os ao campo; fiz mais: aproximei-me do pavilhão central e mostrei-lhes o que ia por ali de brinquedos, e enquanto eles olhavam cobiçosos, ardendo na impaciência de terem nas mãozinhas o sonhado boneco ou a desejada caixa de Noé, passei o olhar pelas cercanias.

A criançada estava a postos.

Grupos compactos andavam cercando o pavilhão; famílias passavam, acompanhando os alegres bandos dos pequeninos cujos sentidos estavam presos naquelas prateleiras cheias de tentações. Era uma chuva de exclamações, um tiroteio de interrogações, um turbilhão de considerações a erguer-se impetuosa, constante, em roda dos pobres pais e das ditosas mães que eles e elas nem sequer notavam que a multidão engrossava cada vez mais e lá iam, a passo, arrastados pela onda, boiando ao acaso naquele mar encapelado e confuso...

Aí está, no seu estilo irrequieto e folgazão, no primeiro delicioso quadrinho da vida doméstica, depois, no gracioso enfado de papai em apuros com que esboça o espetáculo da festa infantil do jubileu, a mais flagrante e a mais comovedora reprodução de sua lama extremosa e feliz, feliz de amor os entezinhos frágeis de que a natureza o fizera pai de todos os pequeninos parecidos com eles e com quase tanto direito aos seus cuidados de simpatia. (POMPÉIA, 1983, p. 100-2, vol. 9)

A aparente indiferença do cronista restringe-se apenas à sua indisposição em envolver-se efetivamente com a movimentação e as brincadeiras infantis. Nos relatos dos acontecimentos festivos e dos interesses das crianças pelas festas, brinquedos e guloseimas, o cronista relativiza e afrouxa sua postura de observador distanciado, quando opta pela primeira pessoa do discurso. Tal opção permite a ele manifestar sua empatia para com a sensação de alívio das crianças em férias escolares, felizes na volta ao lar e ansiosas pelas festividades natalinas, em contraponto à sua aversão, muito semelhante à de Sérgio adulto, de *O Ateneu*, para com o regime escolar: um sistema de opressão e de repressão pedagógicas contra “as conscienciazinhas frágeis de seis anos”, vítimas da hipocrisia dos professores, crianças doentes de tédio e subjugadas às tarefas brutais, “sem proveito algum senão como lição de amargura para a existência mais tarde” (POMPÉIA, 1983, p. 463, vol. 9). Além de manifestar sua empatia e sua aversão, o cronista pretende fazer o leitor compreendê-las e experimentá-las, a partir de um forte apelo visual e gustativo sobre a casa materna, como “um grande esplendor convidativo de brilhantes cofres de confeitos e áureos adereços de árvores do natal e turbilhões de anjinhos de cromo” (*Ibid.*, p. 439). Nesse sentido, a delícia visual de ser criança de volta para casa parece sensação despertada pela própria memória escolar do cronista:

Eis chegadas as festas e as férias, a proclamação da inteira liberdade para os meninos, quando a ninguém se dá satisfação senão a si próprio e enquanto satisfação é sinônimo de prazer; quando a casa toda nos pertence, tanto ao contrário da escola com os seus salões e corredores obrigados e a proibição de entrar na sala dos mestres; quando, no jardim nos é permitido correr ao sol, pisar a grama, arrancar as flores e prosseguirmos amiguinhos e amiguinhas com punhados de rosas e malmequeres; quando, no êxtase de nada fazer, só se nos faz lembrado o tempo pelas merendas de doces como um horário de açúcar.

A toda essa venturosa folgança de vadiagem acresce ainda a suave certeza de que tudo isso se concede em nome de Deus

nosso Senhor, e é permitido, e é mesmo conveniente, em homenagem ao Recém-nascido de Belém, que dia veio ao mundo para salvação dos homens, mas que, significando melhor talvez a divina complacência, todos os dezembros tornam a nascer o regozijo das crianças.

Boas festas! Boas festas! É a saudação do dai.

Não são muito difíceis esses votos, se, para que achemos as festas excelentes, nos basta consultar o júbilo das crianças. (POMPÉIA, 1983, p. 463, vol. 9)

O registro sinestésico do período natalino também aproxima o leitor, que é atraído pelo açúcar da eloquência pompeiana, no instante em que reconhece sua própria experiência escolar e familiar ali. A sinestesia que adocica o discurso atrai e aproxima cronista e leitores para o reconhecimento das suas críticas sobre a festa natalina e suas considerações filosóficas sobre a existência humana. É a partir do registro da sensação térmica de 40 graus centígrados, em dezembro de 1888, que Raul Pompéia considera os festejos natalinos no Brasil à moda européia: “um aborrecimento suadíssimo e fatigado”; um “pavor brejeiro”; uma ilusão perversa para crianças pobres brasileiras, “sem os contos infantis, sem as tradições populares do inverno, sem as árvores de Natal, idiotizados pela estupidez hereditária dos costumes” (*Id.*, 1982, p.130, vol. 6). A crítica à importação de modas cede aos elogios àqueles que souberam adequar a festa religiosa à realidade climática brasileira: “Os povos do Norte foram mais inteligentes no Brasil (...). Criaram-se os bailes rústicos das lapinhas, as danças pastoris do Norte, meio religiosas, meio lascivas, onde se aproveita para folguedo e deleite”. (*Ibid.*, p. 130)

As crônicas natalinas possibilitam essas críticas de costumes, assim como uma das mais deprimentes e trágicas constatações de Raul Pompéia: a de que o natal, festa que celebra o nascimento de Jesus, traz a meditação de “tristíssimas lembranças” do infanticídio promovido por Herodes e a meditação da Paixão do menino-Deus, considerados pelo cronista como um “drama atual, como uma realidade presente, com uma energia de sensação, que não consegue amortecer os embates demolidores das ideias novas” (*Id.*, 1983, p.

220, vol. 9). Tanto a felicidade em torno da celebração da criança divina, quanto a satisfação infantil decorrente da realização dos desejos de consumo da época traduzem uma espécie de sombra da realidade trágica e fatalista de viver, transmutada no padecimento futuro de um “pobre corpozinho tenro e frágil, rosado da nudez e do frio matinal, exposto à inclemência do desabrigo do seu berço”. (POMPÉIA, 1982, p.220, vol. 6)

Assim como as festas de final de ano, as festas religiosas populares e o dia de Finados predispõem o cronista Raul Pompéia à reflexão contemplativa, em que a alegria infantil ou a presença de crianças e adolescentes associam-se à fatalidade da existência e à tristeza do passamento. A expressão de seu estado melancólico, pessimista e sarcástico não bloqueia seu olhar estetizante sobre os fatos e eventos sociais narrados, registrados e comentados, mas pincela, na superfície do texto, a representação das festividades populares, como fonte pictórica da sua comisseração, e como desdém ou inspiração para a pintura que celebra a morte. O elogio do cronista à medida municipal da cidade do Rio de Janeiro, que declarava o dia de Finados como feriado do “dia excepcional da saudade” (*ibid.*, p. 100), além de se respaldar a empatia de Raul Pompéia para com aqueles que prestavam homenagens a parentes e amigos falecidos, fundamenta-se no reconhecimento da data como propicia “a inação contemplativa” (*ibid.*, p. 100); que predispõe o espírito humano ao luto como a mais sincera das religiões; e que inspira a sua percepção do túmulo como um altar para adoração e do cemitério como “infinita estrada de cruzes” (*ibid.*, p.101). Essas metáforas visuais do passado e da saudade também corroboram a representação da movimentação de transeuntes em direção aos cemitérios de Botafogo, Catumbi e São Cristovão, como um espetáculo de “romaria das vestes negras” (*ibid.*, p. 101). Espetáculo em que a expressão da dor materna da perda é sempre o clímax: famílias agrupadas em silêncio ao redor de uma lápide; uma pobre mãe com lágrimas nos olhos, sentada no chão e fitando uma coroa pobre com este letreiro: à minha boa filha. (*Id.*, 1983, p. 101, vol. 9)

O relato de seu acompanhamento da romaria ao Outeiro da Penha, no ano de 1888, introduz-se com expressivo preconceito do cronista sobre a participação popular, a quem ele rotula de “gentinha miúda da cidade” e responsável por tornar o evento religioso algo como um “*rendez-vous*”, “orgia campestre”, “*pic nic*” (POMPÉIA, 1982, p. 96, vol. 6), “alegria colossal da plebe” ou “proliferação insaciável da pobreza” (*Ibid.*, p. 100). Além da descrição pictórica da trajetória dos romeiros até o Outeiro, o cronista descreve o próprio espaço físico do povoado da Penha, o Outeiro e a Igreja, assim como os detalhes das roupas e dos apetrechos religiosos dos romeiros, e condiciona a percepção visual da festa instigada pela leitura como confusão de cores, idades, classe social, sexo e fusão do sagrado ao profano. Entre mulheres e homens glutões, fadistas e sambistas, surge “um rapaz, magriço, de olhos fundos e aspecto doentio, seguro pelos sovacos por dois outros” e “um pobre menino de quatro anos, em camisa, quase nu, suando, exposto à viração forte da colina, pisa sem sapato a pedra ardente, levando uma vela que a mãe ajudava a manter (...)”. (*Ibid.*, p. 98)

Muito mais do que tema de crônicas, as festas populares católicas exerceram, conforme se nota em vários relatos, uma atração visual muito forte no cronista Raul Pompéia. Atração desencadeada pela movimentação dos fiéis, pelo colorido das suas roupas e pela liturgia, em cuja coreografia se destaca a presença do corpo pálido e esquelético de crianças inocentes, de feição doentia, às quais o cronista parece impor o estatuto de pequenos anjos ou pequenos cadáveres. Seduzido pela visualidade da liturgia, Raul Pompéia descreve-a sob o efeito de encantamento meio profano meio místico, que quase o converte ao culto de crianças divinizadas em espetáculo de ternura infantil. Se não há conversão, há confissão e há iluminação, uma vez que o registro se assemelha à profissão de fé de um cronista que confessa adorar a imagem da infância. Tal confissão ilumina não apenas a representação do ritual, mas aquele que o representa como uma criança deslumbrada com a iluminação da liturgia,

desejosa de participar do evento. Desejo semelhante àquele de uma criança perdida, que busca voltar-se para junto da mãe. Senão criança junto a outras crianças, ao menos cronista que expressa sensação de êxtase diante da liturgia, visualmente experimentada, como seus personagens pintores da sua prosa ficcional no ato da pintura de telas:

A missa primeiro, o recolhimento geral, comunicativo, que é a magia do culto público. Acabada a missa, um movimento de curiosidade. Aí vêm! Abre-se largo a porta do templo, como um acolhimento maternal. Bimbalham os sinos. De dentro, avista-se logo, no átrio, na rua, no sol das dez horas, a linha das vestes brancas flutuantes.

Entre, ajoelham-se. Cantam-se o *Salutaris*; as crianças cantam também e oram. Acercam-se do sacerdote dourado, prosseguindo, bem ensaiadas, umas após outras, o cerimonial das genuflexões como um bailado de candura. Recebem a partícula, sobre as toalhas que duas pequeninas amparam e retrocedem pálidas do jejum natural e da emoção, preocupadas do parecer bem na contrição e na modéstia, olhos baixos adoravelmente, mãos ao peito como figurinhas de Fra Angélico, em doce cuidado simultâneo de Deus e dos circunstantes. Partem, afinal, alegres, certa de que todos gostaram delas com a leve convicção do céu.

Foram assim as festas do domingo na Matriz da Glória e na Lagoa. (POMPÉIA, 1982, p. 75, vol. 6)

Essa permanente ênfase na percepção visual das circunstâncias e fatos relatados sobre as festas redonda na constituição de textos substancialmente visuais, e, por isso, feitos para os olhos. A presença do olho que pinta as festas populares e religiosas identifica a ironia do cronista artista plástico ao discutir os mais diversos aspectos sociais e culturais relacionados ao Carnaval e ao argumentar seus pontos de vista sobre a festa. Como muitos escritores e jornalistas durante a década de 80 do século XIX, Raul Pompéia se interessou em relatar as festas carnavalescas, porque, de alguma forma, elas também diziam respeito à sua própria experiência (PEREIRA, 2004, p. 45). O cronista que relata os acontecimentos dos clubes e das ruas manifesta seu

prazer *voyeur*, e, ainda que relativamente distanciado da movimentação, compreende o ato de registrar como o de participar da festa: “(...) nós que vemos apenas o espetáculo dessa alegria forçada e temerária, nós vamos também em espírito e em ideia, promiscuamente, foliões entre foliões, e nos alegramos de ver e de assistir, como se tomássemos parte...” (POMPÉIA, 1983, p. 183, vol. 9)

A festa do Rei Momo para a geração do cronista se consolidou como “uma das importantes questões do período”, a ponto de ultrapassar a simples categorização de “divertimento público” e auxiliar, por exemplo, na consolidação da literatura nacional (PEREIRA, 2004, p. 29). O repórter, atrás da folia e das notícias sobre o Carnaval, no instante em que reconhece a festa como celebração da felicidade, da inversão e das aparências, estabelece distinção notável entre a mocidade do comércio e a mocidade das letras. Se Raul Pompéia celebra o carnaval e alude à mocidade do comércio, que brinca o carnaval como “os representantes efetivos da alegria pública” (POMPÉIA, 1982, p. 208-10, vol. 6.), também critica a melancolia e a sisudez dos jovens intelectualizados, marcas que os identificariam artistas e que os distinguiriam socialmente: “A mocidade letrada acha gosto em ser triste e passar por triste” (*Ibid.*, p. 208-10). Desse modo, mais do que crítica sobre a participação ou não na festa, é crítica sobre a admissão de certos códigos, trejeitos e posturas, que identificariam o jovem talentoso, ainda que sob a aparência de velhos cansados e tristes: “Arranja, logo que pode uma miopia às pressas, que desculpa os óculos precoces, o grave apêndice de senilidade e aros de tartaruga que lhes garante um bom acolhimento entre os velhos (...)”. (*Ibid.* p. 208-10)

A alegria contagiante, decorrente das aparências sedutoras do Carnaval, também inspira o sarcasmo e a ironia em relação aos vários discursos, propagados pela elite moral e intelectual da sua época, contra a festa popular, em nome da civilidade e dos bons costumes; discursos que são reflexos do “processo de aburguesamento da paisagem carioca” (SEVCENKO, 2003, p.

47). Irônico ao reconhecer, também, que o país só funciona depois do Carnaval, o cronista reproduziu a concepção da festa como a mais republicana de todas, uma vez sincera no acolhimento tanto da “gentinha miúda” quanto das classes mais altas, que participam das festividades, movidas por uma curiosidade de fachada, semelhante à daquela donzela que, atrás das cortinas da janela de sua casa, observa absorta a “suntuosidade do impudor” (POMPÉIA, 1983, p. 45, vol. 8) do carnaval de rua, “e que, solidária com tudo isso pela atenção, olhos piscos, narinas trêmulas, lábios em febre, aplaude tudo com todas as veias da sua admiração” (*Ibid.*, p. 46). De qualquer forma e efetivamente, povo e elite se deixam contagiar pelos júbilos da festividade, compartilham “das loucuras do Momo” (*Ibid.*, p. 45) e se nivelam em “expansão de reservas de sensualidade”, em “estímulo fecundo da progenitura” (*Id.*, 1983, p.45, vol. 6) e em “solidariedade da folia” (*Id.*, 1983, p. 275, vol. 7). Muito mais do que uma expressão de cultura popular, o carnaval, segundo o cronista, é uma necessidade dos instintos naturais de alegria e de sexo. Trata-se de um desejo natural do brasileiro. Desejo e efetivação de desejo mais ético e honesto do que os esportes de corridas e as jogatinas. Para convencer os leitores da importância do carnaval, como festa necessária à saúde emocional e psicológica do povo brasileiro, o cronista estabelece relação estreita entre a festa popular e a primavera, buscando em tal relação provocar efeitos de imagem, como argumento que garanta ser o carnaval espécie de primavera, em que a pulsão erótica floresce. Suprimi-lo seria impedir a lei natural das coisas; proibi-lo seria provocar a florescência do recalque:

O carnaval tem a vantagem de ser a alegria franca uma vez por ano, em tempo marcado, como uma estação, como uma primavera.

Imaginem o que seria o mundo, se a primavera caísse em desuso. Imaginem a ansiedade das flores, inchando os troncos, o grito das corolas enclausuradas no cerne e pedindo ar, pedindo sol, os jasmims futuros, as futuras rosas, quejando, na impossibilidade de nascerem, a pletora indignada da florescência

retida! Imaginem a revolução de protesto do universo contra o próprio universo, a reação da lei natural contrariada, os frutos formando-se na vegetação uterinamente, os troncos viviparindo, os frutos rebentando como balas, através das cascas fendidas, as sementes espirrando em metralha, quando já se não pudessem conter.

O carnaval suprimindo é a mesma coisa, aproximadamente, que uma retenção de primavera. (POMPÉIA, 1983, p. 276, vol. 7)

Em nome da valorização do carnaval, como “o mais risonho dos nossos costumes” (*Id.*, 1983, p. 276, 6 vol.), o cronista lamenta o desaparecimento progressivo da festa da “miríade dos diabinhos vermelhos que outrora davam a nota do Carnaval do povo” (*Id.*, 1983, p.46, 8 vol.), e critica algumas campanhas organizadas em nome da modernização do Rio de Janeiro, da difusão da “mensagem civilizadora” (PEREIRA, 2004, p. 45) e da promoção da civilidade dos costumes populares - dentre elas a da passeata de duas sociedades, “que se batem heroicamente contra a decadência do costume” (POMPÉIA, 1983, *op. cit.* p. 46), ao promoverem o “carnaval elegante” em fevereiro e a transferência da data da festividade para o mês de julho. Ainda que o cronista admita que o calor de fevereiro torne o carnaval realizado no verão “supinamente incômodo, incômodo de modo a se poder apenas vencer pelo esquecimento desvairado da pândega” (POMPÉIA, *op. cit.*, p. 45), Pompéia ironiza a visão distorcida e disseminada pela elite de que a alta temperatura fosse a responsável pela dissolução de costumes e pela liberalidade de comportamentos vistos com frequência nas festas carnavalescas.

É da ideia do carnaval como festa satânica de liberação dos instintos provocados pela “temperatura fervente de fevereiro” que o cronista desenvolve seus argumentos na base da sátira e da imagem, estratégias de retórica que visam a mostrar que a referida ideia, enquanto suporte de discurso, parece Satanás, mas, na prática das provas, revela-se um pobre diabo envelhecido. Mais do que atacar diretamente os divulgadores dessa ideia, o cronista satiriza a compreensão vulgarizada de que o calor do verão brasileiro seria o responsável

em instigar ainda mais a promiscuidade da “pândega infernal”. Distante desse discurso moralista, o cronista se aproxima do discurso naturalista, a partir do qual imagina a resistência em ceder aos desejos naturais do carnaval, como causa de “erupções verdes de arvoredo”. Nesse sentido, verde, em Raul Pompéia, é a cor do desejo continuamente alimentado pelas fantasias e vontades, mas nunca efetivamente consumado.

A relação que certas personalidades estabeleceram de causa e efeito entre calor e promiscuidades carnavalescas não se sustenta como tese, mas tem lá o seu mérito de piada: o sol que bate na nuca dos foliões faz arder o sangue, “e o sangue ardente é matéria prima de quanta coisa carnavalesca se perpetra no mundo” (POMPÉIA, 1983, p. 181, vol. 8). Essa provocação permite ao cronista projetar a imagem de desejos que não se efetivam como um rebento, que deseja saltar para fora de um ventre quente e úmido. Evidentemente, essa imagem, que traduz a vontade de liberação da libido, guarda em si a contração do ventre, como imagem da agressão para a liberação da sensualidade. Admitindo que muitos desejos sobrevivessem em estado de latência, a cronista confessa que em seu ventre, assim como no de cada um, há “desejos sonhados em fogosos ímpetos”, desejos como diabo em fúrias de pontapé, desejos que parecem Satanás. É na efetivação de muitas dessas vontades e desejos que o diabo não se mostra tão feio como parece. A aparente jovialidade da ardência, quando possível de se manifestar, é apenas “animação estéril de uma cobiça senil, incapaz e contristadora”. A efetivação das ardências fantasiosas pode produzir apenas fogo fátuo.

Ao se apropriar dos discursos difundidos por literatos e jornalistas sobre o carnaval, como uma festa da “inversão e da permissividade”, ou da “maledicência e da pornografia” (PEREIRA, 2004, p. 47, 215), o cronista parodia-os e os rotula de “caricatura da moralidade da *high life*”, porque são sintomas de “hipocrisias forçadas da gravidade” de “um tipo qualquer metido a circunspecto” (POMPÉIA, 1983, p. 276, vol. 7), cuja vontade reprimida de

participação e cuja alegria recalcada acabam, vez ou outra, explodindo em “horrorosos furúnculos” de hábitos factualmente condenáveis, como o rapto de crianças e adolescentes ou a exploração do corpo da criança pelo homem adulto em bailes carnavalescos, situação que ele considera como uma das causas do suicídio de crianças e adolescentes:

Elói, o Herói fez propaganda do carnaval das crianças.
Não, meu caro Elói, o Herói não vai muito bem por aí.
Lembra-se do menino suicida?... O carnaval seria uma fábrica de monstros dos tais.

.....
Levava pelo braço uma menina de cerca de onze anos, seminua, resguardando-lhe.

Apenas a nudez sofismada do tecido de malha justo ao corpo das pequenas abas triangulares de cetim pendentes da cintura.

.....
E viam todos a criança sorrindo com os grandes olhos úmidos, e o seio à mostra na cava decotada do corpete, sorrindo apertada pelo dominó que dançava enfurecido de sensualidade no meio do tropel dos fanáticos da noite.

Se Elói, o Herói, tivesse como nós, observado essa pungente miséria, gastando dois dedos de filosofia com o caso, certo que não recomendaria com tanto empenho o carnaval das crianças. O carnaval é um perigo perigosíssimo. Para que metermos em apuros os inocentes?

Para deitá-los a perder já bastam os priminhos e os criados.
(POMPÉIA, 1983, p. 53, vol. 7)

O tom combativo de denúncia das crônicas sobre a exploração do corpo da adolescente em festas carnavalescas desaparece em *O Último Entrudo* - conto publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias*, no ano de 1883, e, provavelmente, o único texto ficcional de Raul Pompéia, em que se representam positivamente as relações familiares e a felicidade infantil em âmbito doméstico. Inspirado pela saudade do tio falecido que organizava as festas de entrudo, o eu narrador recorda a festa como parte da sua memória pessoal e familiar e como momento especial da sua infância feliz. O tom da narrativa da recordação assemelha-se ao daquelas crônicas de festas de natal publicadas por Raul

Pompéia. No entanto, no conto, o tio recebe outro nome: Borba. Ainda que respeitado pelo eu narrador como uma entidade mitológica ou como um patriarca bíblico, a lembrança da sua relação de proximidade com os sobrinhos e da sua empolgação com a organização e a realização dos entrudos, Pompéia o constitui afetuosamente como uma “festa em pessoa” (POMPÉIA, 1983, p. 136, vol. 9); como um menino “doido pelo entrudo”, que “empenhava no brinquedo os seus setenta e tantos, como se fossem sete anos cândidos, inocentes” (*Ibid.*, p. 136). Essas referências carinhosas ao tio falecido orientam o eu narrador a associar, intrinsecamente, a saudade dele à das festas de entrudo na casa paterna, e a justificar o desaparecimento das festas ao falecimento do Tio Borba.

No conto *O Último Entrudo*, a predisposição para o combate não se refere ao ato de registrar, de relatar muito presentes nas crônicas, tampouco é vontade que move o ato narrativo. É a participação do tio no entrudo, tradição festeira familiar, que ele considera mais do que uma brincadeira: é um evento social sério, como uma guerra em que era possível exercitar-se na agilidade, na coragem, na expressão toda “brutalidade necessária”, uma vez “útil como expansão de certos instintos que nos vão cá dentro” (*Id.*, 1983, p. 286, vol. 6). Como sobrinho que registra um evento familiar ocorrido nos limites da casa do tio, o narrador opta pela técnica do discurso indireto livre, que permite ao leitor entender toda a sistemática do entrudo: a organização da festa como explicação da estratégia de guerra; a realização da festa como batalha; a concepção da casa como campo de batalha; e o reconhecimento dos sobrinhos como pequenos soldados sob seu comando. Diferentemente da aversão do cronista Raul Pompéia para com a agitação dos sobrinhos durante as festas natalinas, a agitação guerreira dos sobrinhos de tio Borba é-lhe impulso vital, que lhe concede mais uns poucos instantes de vida:

De tempos a tempos, as crianças, como ajudantes de campo, vinham contar ao tio Borba, as peripécias da campanha. O velho

acolhia sorrindo os pequeninos mensageiros ofegantes, molhados, que lhe narravam as coisas desatando risadas intermináveis; dava-lhes conselhos; interessava-se particularmente pelo nosso triunfo; queria ver sempre vencedores os de casa, atiradores da sua escola.

As crianças levavam à campanha os seus conselhos de veterano experimentado.

Que vergonha para o velho Borba, se o visse derrotados...

Repentinamente, uma gritaria imensa e um tropel rumoroso invade a sala como uma tempestade; uma saraivada de projetis de cera vem rebentar às portas do aposento do enfermo; a vidraça de uma porta voou em pedaços.

O velho estremece no leito. Como nos bons tempos, sobe-lhe à frente o sangue guerreiro.

De um pulo ganha a sala, desdobrando a bela estatura diante dos invasores.

Viu os sobrinhos espavoridos, fugindo pela casa, as roupas ensopadas a colarem-se-lhes às espáduas, os cabelos soltos gotejantes como a madeixa das ondinas, os vestidos atrapalhando a carreira.

Era a derrota dos seus.

O Borba estava transfigurado. Uma energia estranha, que há muito lhe fugira, voltou-lhe a reanimar os músculos. Parou no meio da sala, fremente e ameaçador, como o marechal que se vê abandonado, e quer parar o inimigo com o prestígio do heroísmo. (POMPÉIA, 1981, p. 137-9, vol. 3)

O tema do combate, que aparece e reaparece em crônicas e na prosa ficcional de Raul Pompéia das mais diversas formas e intenções, é reflexo evidente da sua simpatia pessoal pelo militarismo. Desse modo, nada mais motivador para o cronista do que registrar as festas cívicas no Brasil, em que a presença de crianças e adolescentes pressupõe a expressão de seus valores éticos, morais e patrióticos. Se a denúncia contra a presença de crianças no Carnaval explicita seu mal estar com respeito à manipulação erótica do corpo da criança, tal incômodo cede, nos relatos das festas cívicas, à sua vibração cívica pela e na representação espetacular dos festejos de sete de setembro, em que se valoriza a disciplina militar e a virilidade moral de adolescentes:

Desfilaram pela madrugada os préstitos comemorativos do Rocio; depois, houve a exibição em marcha dos batalhões escolares da meninada das aulas municipais com suas lindas fardetas de brim branco e, desta vez, a novidade de um pequenino oficial a cavalo, tão desenvolto, na sua atitude equestre, como galhardos companheiros da infantaria; passaram as meninas das escolas públicas, debaixo de umas bandeirolas auriverdes (...) o Príncipe D. Pedro, na qualidade de Presidente, pronunciou um discurso, que sem sombra de turiferação áulica, se pode dizer que faz honra aos seus créditos de moço de talento; realizou-se uma sessão solene de corpo coletivo União Operária que teve de extraordinário que Carlos Gomes assumiu a regência de uma banda concertante de 130 figuras e fez ouvir a *ouverture* do Guarani, com imenso entusiasmo da sala inteira do Teatro São Pedro de Alcântara; não se falou, todavia, senão do aparecimento da jovem oficialidade da guarda e da juventude: e os velhos, os poucos velhos de idade, remoçaram-se para a presença disciplinar do garbo.

.....
No dia 7 de Setembro, apresentaram-se em público alguns bonitos rapagões, audaciosamente aprumados, sob um figurino que sem o vermelho excessivo das *bonets* e dos elmos redondos, seria o mais grave e o mais discreto dos fardamentos. (...) Em vez do bando de orangos palermas empenachados, com que se contava, para as barrigadas de riso, apareciam, como exemplares da ressurgida guarda, esses guapos mancebos, escolhidos a dedo para afrontar vantajosamente a perseguição da curiosidade pública. (POMPÉIA, 1983, p. 285-6, vol. 6)

3.3. A Tragédia Infantil do Barba Azul.

O prazer de Raul Pompéia em assistir às festas populares do século dezenove e de registrar aquilo que mais lhe atraía visualmente a atenção, conduziu-o a perceber que certos fatos e situações sempre recorrentes e evidentes no Rio de Janeiro poderiam ser rotulados de pitorescos. Como temas interessantes de leituras, as atrocidades cometidas pela juventude e contra ela, os relatos de agressões contra a infância pobre e negra, os duelos entre rapazes da elite e o rapto de adolescentes compõem aquilo que o cronista denominou de *Cenas Pitorescas*. Sob diversos sentidos e razões, a denominação não poderia ser mais adequada, uma vez que as crônicas brasileiras, assim rotuladas, aludem ao seu modelo original francês: a “literatura pitoresca” (CHEVALIER, 1978, *passim*.), que se nutria de dados estáticos da criminalidade urbana parisiense do século XIX, especialmente daqueles referentes ao infanticídio e ao abandono da criança. Essa literatura, ao transformar os dados estáticos criminais em matéria ficcional, conduz ao seu produto imediato, a literatura do crime ou, especificamente, as crônicas de crimes, em que a realidade representada dos crimes e dos criminosos torna-se expressivamente ficcional. Essa realidade criminal, como um dos traços negativos que constituem o espaço urbano, também foi fonte permanente das reportagens de Raul Pompéia, cujas rubricas indicam a natureza do texto, sempre no limite entre documental e ficcional, jornalístico e literário. É essa conveniência de limites que possibilita ao cronista atribuir natureza de ficção ao registro de fatos, cuja observação já se nota uma acentuada predisposição daqueles envolvidos, especificamente dos jovens, de reproduzir, no cotidiano das suas relações afetivas e sociais, os dramas shakespearianos. A ficção da ficção não redunde em ficção em si mesma, mas possibilita a paródia à moda da dramatização da expressão dos sentimentos e à paródia da dramatização dos comportamentos apaixonados, os quais o cronista considera “excesso de dramático na vida real” (POMPÉIA, 1983, p. 176, vol. 7). É do recorrente registro de crimes passionais, em que os

envolvidos insistem em dramatizar causas e efeitos, ações e reações, que Raul Pompéia começa a entender tratar-se esse comportamento de um traço psicológico que identifica o brasileiro como um povo dado aos teatros das paixões: “Quando lá chega um momento, sabemos dar um trambolhão na vida e fazer pitorescos. Pitoresco doloroso e pitoresco amável”. (POMPÉIA, 1983, p. 176, vol. 7)

A utilização do termo no registro de cenas de crimes distancia-se daquela impressão de Jorge de Sá: a de que a crônica deve “captar o lado engraçado das coisas, fazendo do riso um jeito ameno de examinar determinadas contradições da sociedade” (SÁ, 2002, p. 23). No que se refere a Raul Pompéia, “pitoresco” indica seu conhecimento sobre artes plásticas e, em específico, sua simpatia para com o paisagismo e pintores brasileiros de paisagem. Pitoresco é termo que designa, a partir do século XVIII, uma nova categoria estética em relação à paisagem natural. Estética que representa uma natureza acolhedora e generosa, mas que a evoca como algo irregular e imperfeito. Diferentemente da representação sublime, o pitoresco enfatiza o característico, o mutável e o relativo. Na representação das cenas de crimes, portanto, reconhece-se a pretensão do cronista em pintar a paisagem urbana e social, acentuando a criminalidade, assim como a praga da febre amarela, uma epidemia: “Falei na última crônica da seara do pitoresco que se alarga entre nós, por desgraça do mundo e mor folga dos exploradores de assunto” (POMPÉIA, 1983, p. 47, vol. 6). Também como sinônimo vulgarizado de exótico e folclórico e, por isso, como algo que deve agradar aos olhos do espectador, do curioso, do turista, do estrangeiro, e do artista, “pitoresco” denominará os crimes ocorridos no Rio de Janeiro, como um dos seus elementos caracterizadores: “As novidades criminais ou policiais, como melhor seriam chamadas, não são assim atrozes; são ao contrário as mais alegres que é possível”. (*Ibid.*, p. 291)

Pitoresco da geografia do Rio de Janeiro, “de relevo acidentado e repontado de áreas pantanosas” (SEVCENKO, 2003, p. 73-4), da “desordem

urbana rocambolesca”: das ruas e becos da cidade, antros da “excrecência social” ou “núcleos de propagação da peste” (POMPÉIA, 1983, p. 42, vol. 9), mais ainda acentuados pelo plano geral da cidade, que acumulava, durante as primeiras décadas do regime republicano, “forças contraditórias de ordem e desordem”. Nesse sentido, a possível denominação de “cidade letrada”, conforme pensamento de Angel Rama, não parece, portanto, adequada. (CARVALHO, 2008, p. 158-9)

Cenário, no último quartel do século XIX, da “euforia com o progresso e a modernidade” (TURAZZI, 1989, p. 17), a cidade tornou-se alvo, por isso, do projeto do governo de “higienização” e do “saneamento” da “paisagem urbana e social do RJ”. Enquanto a “cidade maldita” não se tornava “cidade maravilhosa”, Capital da República e “símbolo da prosperidade do país para as demais nações do Globo” (*Ibid.*, 1989, p. 47), o Rio de Janeiro é matéria das crônicas e noticiários do *bas fond* carioca (MEYER, 2005, p. 399-400). Esses textos acentuam a “consciência clara de que o real se escondia sob o formal” (CARVALHO, 2008, p. 159), colocando às avessas o projeto de uma república de “vitrine, formal, vistosa e aparente” (SODRÉ, 1977, p. 297), e que, por isso, prognosticavam “cataclisma iminente no interior da sociedade carioca” (SEVCENKO, 2003, p. 74). As crônicas pompeianas, que registram o ambiente social do Rio de Janeiro, já apontam aquela “realidade surda e contundente”, que se fará mais acentuada durante o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, cujos números fenomenais de desempregados, escravos recém-libertados, “magotes de estrangeiros”, migrantes provocavam uma “enorme mobilização para a cidade do Rio de Janeiro”, principalmente entre os anos de 1890 a 1900 e “ocultavam uma situação trágica no seu interior”. “Inferno Social” das “zonas de maior concentração popular”, de habitações coletivas, precárias, insalubres e superpovoadas; opção para operários e trabalhadores afetados diretamente pela crise econômica cafeeira, pelos gastos das campanhas militares empreendidas no processo de consolidação do regime até 1897;

inferno social da crise bancária de 1900, da crise industrial-comercial de 1905 a 1906 e das medidas do saneamento financeiros entre outros. (SEVCENKO, p. 73-77)

O conhecimento dessa realidade, ainda que por intermédio das notícias do jornal, assim como o reconhecimento da existência de leitores pitorescos, interessados em leituras pitorescas, sustentam a opção do cronista Raul Pompéia em preterir comentar a promulgação do código penal, em 1890, à descrição ficcional do mundo do crime. Na representação do cenário, dos objetos e dos atores criminais, o cronista compartilha seu fascínio com artistas, poetas, filósofos e leitores de rodapés, os quais dissimulam o apoio ao crime e à sua reincidência no ato da sua reprodução ficcional e do seu consumo de leitura.

Muitas vezes, as rubricas, nas quais se registram e relatam tais crimes, configuram-se, para os leitores, como uma espécie de “objeto turístico” (MEYER, 2005, p. 76), como crônicas de viagens às avessas, tétricas pinturas de paisagem e natureza-morta, que representa perseguidores e perseguidos, fortes e fracos, viciados e virtuosos. Desse modo, como parte de um todo pitoresco, as rubricas que, segundo Raul Pompéia, “tem por ofício buscar apenas o assunto pitoresco” ou os “mais palpitantes temas” (POMPÉIA, 1983, p. 352, vol. 9), ao representarem situações, circunstâncias, elementos e/ou aspectos desse todo sempre desdenhado pelo cronista como pitoresco. Reafirmam-se como gênero pitoresco, também, por se mostrarem acolhedoras a outros códigos discursivos em sua constituição. Se for possível ao cronista parodiar o registro folhetinizado dos duelos teatrais de rapazes e os raptos consentidos de adolescentes, também lhe é possível expressar suas opiniões e desenvolver suas reflexões de ordem sociológica ou filosófica. Tal possibilidade indica que os limites existem nas crônicas de Raul Pompéia, que o cronista sabe impor limites ao manusear códigos de discursos diferentes e que tem clara consciência dos limites que devem se estabelecer entre ficção e realidade. Apenas dessa consciência de limites é que ele pode tanto rotular de

“rocambolescas” a tendência dos adolescentes pelas aventuras excitantes de aparente natureza criminal, quanto considerar as práticas sociais juvenis inspiradas nas leituras folhetinescas e nos romances de capa e espada como algo nocivo à juventude:

Em um terreno do Restaurante Campestre do Jardim Botânico, bateram-se, em duelo, dois rapazes da imprensa, Germano Hasslocher e Pardal Mallet. Duelo legítimo, de sangue.

Germano teve um braço varado pelo florete do adversário.

A imprensa festejou unânime este fato como a introdução possível do costume exótico nas relações acidentadas da vida dos moços.

Teoricamente divirjo desses aplausos. O duelo, para mim, é magnífico em uma vistosa estampa de romance ilustrado. Fora disso, considero uma brutalidade absurda e repugnante e peço licença ao leitor para enviá-lo ao capítulo soberbo de Max Nordau a respeito do assunto na sua obra incomparável de vulgarização, das *Mentiras Convencionais*.

Não se compreende o duelo sem o risco de morte. Ainda menos se compreende, com as ideias atuais da luta pela vida e do requinte complicado dos combates da civilização, como se não reputasse uma covardia decidir um embaraço pela supressão do adversário, desviada a questão do terreno em que seríamos batidos, vingando a superioridade moral que nos vexava com a vantagem de uma habilidade física que nos favorece, assassinando o argumento honesto de uma boa razão com um sofisma sangrento do espadachim. (POMPÉIA, 1983, p. 119, vol. 6)

As práticas sociais juvenis, inspiradas nas leituras de folhetins, nos romances de capa e espada, identificam o desejo dos adolescentes pelas aventuras excitantes, sempre consideradas pela polícia como crime e relatadas pelo cronista como casos “rocambolescos”. Assim como o duelo entre rapazes, a prática de rapto de adolescentes e o desejo de adolescentes de serem raptadas conduzem Raul Pompéia à constatação de que ficção rocambolesca não é apenas a natureza da representação de tais práticas, mas a própria realidade representada, porque “encarnada em capa de romanesco”:

Uma menina da melhor sociedade acabava de se deixar raptar por uma aventureira da pior espécie.

O Rio de Janeiro tem as suas ruas francas para a ostentação do cinismo espetaculoso das horizontais. Passam reclinadas no carro descoberto e vão toda a parte, risonhas, como a anunciar a ventura de poder ir assim, com a almofadinha aos pés, o *king charles* ao colo e uma máscara pastosa de tinturaria grudada ao rosto. As meninas de inventiva ardente veem passar o carro e ficam a calcular o romance do triunfo que lá vai, a vida da alegria, por cima da turba de adoradores e à sombra de um brinde delirante de champanhe, mantido nos ares como um dossel. Não lhes chega a experiência para contraproduzir na idealização a base de miséria daquelas aparências, a condição primária da vantagem, -- ter a face ao alcance de todas as bofetadas e o corpo ao alcance de todas as lepras. Inclina-se então sobre as conjecturas, como à beira de um precipício de rosas, quase convidadas, quase seduzidas pela queda.

Espalhou-se o boato de que uma destas meninas de fantasia leviana tinha caído.

E em vez de a aventura por conta própria, aceitara o delicado préstimo de uma das tais dos carros abertos, que lhe pouparia os rodeios da ignorância para chegar depressa aonde os carros levam.

Encrespou-se como um ouriço o horror das almas bem formadas e não houve lágrima honesta que não pingasse sobre tão contristadora desgraça. Pedia-se um inquérito vingador, uma edição da *Pall-Mall Gazette* tirada especialmente entre nós para discutir e investigar o triste assunto. Não se tratava, todavia, de averiguar circunstâncias. O que faltava era mesmo saber em quem se havia de descarregar a indignação acumulada nos peitos, e em quem, respectivamente, se havia de enfiar a carapuça da comiseração pública. Várias raptoras e várias raptadas com o dedo eram notadas como os lindos moços de Arzilla, em um exemplo de anacoluto que aprendi na aula de gramática. E tantos foram que a veracidade do caso dispersou-se pelas suspeitas, dissolveu-se pelas dúvidas, até que, a estas horas, se pode considerar perdida nos parâmetros da irre realidade completa.

A desgraça não sucedeu, afirma-se. E se alguém houve que chegasse ao abismo, não lhe passou da beira.

É pena. Porque o ferro da indignação retrocedeu contrariado à bainha; a carapuça da comiseração tornou ao cabide para outra vez. E talvez ainda venha sofrer a moral de tanta generosidade recolhida. (POMPÉIA, 1982, p. 110-1, vol. 6)

Nessa massa ficcional adocicada, de forte atração sobre o paladar juvenil, a base do recheio destaca o sabor acre das considerações do cronista sobre o rapto de adolescentes:

O rapto é um costume nacional. Rapta-se pelo inverno, porque o amor aquece; rapta-se pelo verão, porque nesta quadra o sangue é mais insofrido; rapta-se pela primavera, porque é mais forte, a vertigem dos aromas florais nesta estação; rapta-se pelo outono, porque é quando os frutos mais convidam. Este costume, a bem dizer, é grego. Mas, entre os gregos, o rapto era simulado e fazia parte das cerimônias nupciais. Entre nós, as núpcias vêm depois, com a intervenção benéfica da polícia, e o rapto é de verdade. O nosso pátrio-poder é muito mais birrento do que os dos gregos. (POMPÉIA, 1983, p. 177, vol. 7)

A apropriação, ainda que irônica, dos recursos e técnicas textuais do folhetim acentua aquilo que Meyer refere-se à “folhetinização da informação”, no instante em que “tornou muito tênue as fronteiras entre imprensa marrom e imprensa séria” (MEYER, 2005, p. 225), dificultando, muitas vezes, a distinção entre crônica e folhetim no Brasil. Na introdução do livro *Folhetim: uma história*, de Marlyse Meyer, Antônio Cândido considerou que o texto localizado na nota de rodapé da folha do jornal “acabou esposando tantos significados quanto foram os gêneros ali tratados, desde a crônica noticiosa até o ensaio crítico e a narrativa ficcional, isolada ou em série” (*Ibid.*, p. 11). Raul Pompéia utilizou várias vezes o termo “folhetim” para se referir ao relato, termos próximos: a “palavra folhetim designa muita coisa” (*Ibid.*, p. 57), inclusive, aproxima-se, também, dos *faits divers*, do “relato romanceado do cotidiano real”, da “notícia extraordinária”, ou ainda, do “registro melodramático”. (*Ibid.*, p. 94)

A despeito de esclarecer o nome do produto da página da folha de jornal, a adequação dos cronistas ao romance de rodapé - procedimento tão ultrapassado quanto as charadas e os logogrifos (POMPÉIA, 1982, p. 248, vol. 6) -, conduziu Raul Pompéia a uma incisiva predisposição à ironia a tais códigos de produção de texto. A ironia refere-se ao jornal como “fábrica de publicidade”,

aos próprios cronistas como “fabricantes de publicidade” ou “noveleiros” ávidos de “efeitos macabros” e que “não podendo sondar, improvisam e emitem como realidade” (POMPÉIA, 1982 p. 216, vol. 6); relaciona-se à constante referência aos relatos e registros de crimes como “romance”, “romanesco”, “sensacional”; bem como à saturação dos tipos de crônicas folhetinizadas como “a peste dos noveleiros” (*Ibid.*, 216) ou, ainda, à “sensação de sucesso” (*Id.*, 1983, p. 154, vol. 8). A ironia também alude aos cânones da literatura ocidental. Nesse caso, tal recurso, que poderia engrandecer o relato, produzia efeito contrário, tornava-o exageradamente patético. No entanto, é esse exagero que pretende orientar o leitor a perceber que as mesmas histórias, contadas de modos diferentes, interessavam exatamente por isso, e não por causa do reconhecimento exato dos fatos. Desse modo, o interesse desses leitores provoca o cansaço do cronista com respeito à reprodução quase infinita de casos policiais adequados a modos e modelos de crônicas, e em que a individualidade de atores e vítimas se dilui no ritmo da banalização de crimes noticiados:

É, realmente, um assunto de se desenvolver, esta manifestação igualzinha, às mil manifestações, *mutatis mutandis* por motivos idênticos, que se fazem no Rio de Janeiro.

Houve mais um monstruoso infanticídio, o fato simples de um miserável, que sufocou o enteadozinho, introduzindo-lhe violentamente na garganta o fogareiro de um cachimbo barato, e... Já se sabe, casos de suicídio, os inacabáveis suicídios desta terrível cidade.

O mais dramático de todos estes casos não passou de tentativa. Foi uma inversão de um caso análogo da outra semana, espécie de *pendant* inventado pelo acaso, para decorar em simetria a galeria de sucessos.

Na outra semana, foi um homem de coração sensível, que se matou de amores por uma das divindades de rótula verde, em plantão de alta noite no mercado de corações do Largo do Rocio.

Desta vez foi uma delas, pobrezinha, que se embebedou de vários ingredientes extravagantes, entre os quais cabeças de fósforos e doses de aspirina, devidamente diluídos num fúnebre de despedida aos seus amores com um padre.

Quem mandou Hermengarda, imprudente, te aproximares de Eurico, sem contar que, um dia, a violência inexorável de um

voto santo se havia de rebelar contra a tua ventura e a dele?
(POMPÉIA, 1983, p. 302-3, vol. 6)

A ironia utilizada como estratégia textual de combate orienta o cronista no reconhecimento dos procedimentos de produção das seções noticiosas e do interesse de seus leitores como algo necessário no desenvolvimento das “tiragens do nosso jornalismo”, “cujo caráter orgânico, cujo dever social, é exatamente adivinhar, adotar e representar a feição moral do seu público” (*Ibid.*, p. 248). Sob o ritmo de produção e consumo de temas criminais, as crônicas pompeianas reproduziram “um trecho em suma da vida fluminense, da vida brasileira” (*Id.*, 1983, p. 55, vol. 8), e, assim como a vida política, foram também consideradas pelo cronista como “assuntos ardentes” (*Ibid.*, p. 55). Também foram denominadas de “ocorrências de sensação” (*Id.*, 1982, p. 95, vol. 6) ou “diários da vida comum” (*Ibid.*, p. 80), tanto porque relatavam escândalos familiares, suicídios, assassinatos como consequência dos “dramas de amor”, das “represálias de ciúme feroz” e das “intrigas sanguinárias” (*Ibid.*, p. 251); quanto porque significaram um meio a partir do qual se exploravam “as necessidades instintivas do público” (ANGRIMANI, 1994, *passim.*), ou, segundo Raul Pompéia, o “sentimento grosso” dos leitores do povo “que tem a alma pronta para as emoções violentas e súbitas” (POMPÉIA, *op. cit.*, p. 203). O hábito de tais leituras, desse modo, pode ser caracterizado como patológico, porque desencadeia, no leitor, a satisfação pela leitura de “dramas de gazetinhas para os diletantes do sangue” (*Ibid.*, p. 141-2), sintoma de seu “ânimo perverso, que vem do circo romano, no caráter latino” (*Ibid.*, p. 71) e que já se manifestava nas crianças leitoras:

Conheço uma gentil criança, leitora da imprensa diária, que confessa adoravelmente, com toda a candura de uma carinha angélica, que as notícias que mais lhe agradam, são as dos desastres; e desgosta-se, quando a vítima sai simplesmente contusa. Para ela o noticiário deve ser uma coisa assim, como a tragédia infantil do Barba Azul.

O público tem este gosto. O noticiário tem uma poesia para ele, poesia tanto mais querida e saboreada, quanto mais encarnada e cruenta. Quem tiver horror ao sangue feche os olhos. A folha vive para a maioria.

Exatamente o mesmo, relativamente, às outras notícias: quem tiver pudor encalistre-se, diante de um local obscuro; quem tiver honradez, horrorize-se à vontade, diante da narração do furto de um queijo; pode-se, até, gabar-se, consigo mesmo, de estar muito acima do nome do político, honesto a três por dois e virtuoso à vontade do freguês; quem for incapaz de um assassinio estoure, sem cerimônias de santa indignação, ao leitor um bárbaro assassinato. (POMPÉIA, 1983, p. 32-3, vol. 7)

Os relatos de assassinatos, a notícia de cadáveres expostos ao ar livre e “ao tropel insaciável dos bisbilhoteiros do sangue” (*Id.*, 1983, p. 47, vol. 6) indicam o prazer dos leitores “pela exploração do extraordinário e do vulgar” (ANGRIMANI, 1994, p. 14), cuja busca pela satisfação do prazer visual é motivada pela “produção discursiva sempre trágica, erótica, violenta, ridícula, insólita, grotesca ou fantástica” (*Ibid.*, p. 14). Nas crônicas de Raul Pompéia, as notícias criminais se adéquam ao estatuto de “sensacionais”, ao se materializarem, a partir do ato da leitura, em “espetáculo de carnificina” (POMPÉIA, 1983, p. 154, vol. 8). Tal espetáculo compreende não apenas o registro do crime propriamente dito, mas a exposição do criminoso, os envolvidos nos crimes, a cena e os objetos do crime, as motivações para os crimes, ou seja, tudo aquilo que se comporta em trabalhos de investigação policial. Nesse sentido, muitas crônicas se constituem de relatos de várias etapas da investigação criminal e, a partir deles, podemos perceber o cronista representando o ofício de profissionais responsáveis em cada uma dessas etapas. Ele é repórter que se faz presente na cena dos crimes, que a descreve em seus mínimos detalhes, para conferir um expressivo grau de realismo ao seu relato e provocar a sensação no leitor de que está junto com o repórter. Além disso, a crônica, como resultado de reportagem de crimes, constitui-se de fotografia de autópsia de cadáveres. Esse trabalho, nesse contexto, não se restringe apenas à atividade do médico legista, mas abre precedentes para a

dissecação psicológica do cadáver e para sua idealização como ornamento artístico:

Bela e desgraçada mulher! Pensavam os que viam abrir-se para a autópsia o belo cadáver feminino que, em consequência desse terrível caso, foi ter aos mármore do necrotério. Bela e desgraçada, pensavam, vendo na horrível confusão sanguinolenta do peito aberto, onde mergulham os dedos do dissecador ajudante em busca das balas que haviam produzido a morte, por entre os farrapos dos tecidos dilacerados, o coração, a víscera do sentimento, onde um exame cuidadoso encontraria o resíduo de muitas dores sagradas que certo, o delírio de uma existência doida não fizera esquecer.

Ali estava em toda a violência do horror a contradição do mais cruel destino.

O cadáver tinha o tórax aberto. Um tampo de costelas abria-se-lhe sobre o ventre, mostrando a guarnição de costelas serradas e os tendões em feixe, brancos, espalmados. Comprimidos pelo peso desse tampo, sobre os quadris, apareciam dos lados os seios, roxos, sujos de sangue, horríveis de notar, no disparate da deslocação. Da cava escura e sanguinosa das entranhas levantava-se um sufocante cheiro quente de açougue. O abutre da autópsia com as suas garras de aço tinha caído sobre aquele pobre corpo com toda a ferocidade bárbara dos seus processos.

Pois tão bela fora em vida aquela mísera forma humana destroçada, que vencendo aquele horror iconoclasta que a desnaturava, dominando toda a prevenção de repugnâncias que podia vir daquela exalação nauseante da carne, apesar das nódoas de sangue e da coloração cadavérica que a revestia, ainda acusava em um ponto e em outro, algumas linhas invencíveis de formosura. No rosto, sobretudo. A morte não aparecia haver chegado à face. Dir-se-ia que a fatalidade, que tão onerosa havia pesado àquela criatura, reservara-lhe em satisfação póstuma a misericordiosa exceção de permitir que lhe escapasse até a li a glória de mulher formosa.

Bela assim, a heroína desse triste drama tão bela que, mesmo na morte, alguma coisa mais, sobre o mármore sangrento da autópsia, ainda conseguira ser bela, risonha biografia de felicidade devia sonhar em criança, ao despertarem-se-lhe os primeiros estímulos de vaidade feminina, investigando o mistério do seu destino diante do espelho confidente (...). (POMPÉIA, 1983, p. 154-5, vol. 9)

As leituras dos relatos sensacionais ou “folhetinizados” de algum modo transportam o leitor para os cenários dos crimes, para junto do estuprador, do assassino, do macumbeiro, do sequestrador e para a experimentação das emoções desses. Segundo Pedroso (1983), as narrativas sensacionais de crimes “delegam sensações por procuração”. Assim, o mundo da contravenção se torna “subjetivamente real para o leitor”: este revive o acontecimento, no instante em que o relato é humanizado, o que lhe provoca a falsa *sensação*, de que é ele – leitor – “o próprio autor do que está sendo narrado” (ANGRIMANI, 1994, p. 17). Sensacional, desse modo, não é apenas o assunto da notícia e nem do resultado daquilo que se provoca a partir da leitura, mas também evidência do resultado bem sucedido da redação e da publicação da notícia, na qual o relato do crime, a descrição da cena do crime, o perfil físico e psicológico do criminoso e a própria ação criminosa são reconstituídos pelo olhar do cronista, cujo reflexo funde, em um mesmo nível de aproximação do fato, o repórter, o cronista e os leitores. Nas crônicas pompeianas, a possibilidade de aproximar e fundir tais olhares decorre, portanto, da semelhança entre o procedimento descritivo dos noticiários e aquele utilizado por Raul Pompéia, quando das suas visitas às galerias de arte. Se ao leitor de crônicas de artes é possibilitado usufruir visualmente das pinturas de artistas plásticos, expostas em galerias visitadas pelo cronista - uma vez que seus comentários críticos sobre as pinturas são relatos de minuciosa descrição das telas -, aos leitores de noticiários também é possibilitado “estar na cena do crime”, porque o cronista a visita e a descreve:

Um dia, no necrotério, diante daquele aflitivo grupo de mármore, onde se vê o corpo de Jesus Cristo entregue ao abandono flácido da morte, sobre os joelhos da Mãe-dolorosa, no meio da aflição amiga dos discípulos fiéis que o descenderam da Cruz do suplício, estava em exposição o cadáver de um rapaz, quase criança, que fora encontrado de madrugada uma rua de São Cristovão.

Ali, às mesas de pedra fria, como ao litoral desabrigado do imenso oceano da miséria, vão ter os destroços humanos de toda espécie de naufrágio da existência; os suicidas, os mártires do trabalho rude, os enfermos repelidos dos cortiços, que morrem na rua, os vagabundos extenuados que a Misericórdia não recebe, os tristíssimos finados sem assistência médica, o que significa em geral, sem nenhuma espécie de socorro, uma migalha de nutrição, por exemplo, que seria o curativo da fome, certos misteriosos solitários, os proscritos do afeto, sem amigos, sem parentes, quase sem conhecidos, que os noticiários chamam genericamente Fuões, que vivem de recursos ignorados, que morrem de repente, em um corredor, nas residência passageiras de uma noite veste-se sobre a mesa de exposição na mesma sobrecasaca, esfarrapada às vezes, pretensiosa sempre, que lhes vestia a vida.

Mas o cadáver de rapaz que ali estava exposto, não representava uma miséria vulgar. Era o corpo de um gatuno chegado a reconhecimento de pessoa e autópsia, de um gatuno morto a tiro na ocasião em que tentava, com meia dúzia de consócios de profissão, forçar a porta de um armazém de gêneros. Hirto, sobre a lousa, o corpo empinava o queixo, como para mostrar bem a cara. (POMPÉIA, 1983, p. 257-8, vol. 7)

É a curiosidade popular de ver de perto o cadáver de um gatuno em um necrotério da cidade que mobiliza o cronista em trabalho de reportagem e de pintura do corpo morto de um “rapaz quase criança” (*Ibid.*, p. 257). Essa impressão visual sobre o criminoso - que também coopera na intensificação das aproximações e da fusão dos interessados pela descrição e pela leitura da descrição, porque identifica que o desejo compartilhado de ver cadáver, sem apetrechos fúnebres, sem discursos, sem ritual, como o desejara Sérgio criança em *O Ateneu* -, e a imaginação do cronista - que preenche as lacunas do relato, decorrentes da inexistência de dados mais apurados sobre a situação -, de algum modo, justificam o imaginário popular, em que um sujeito desconhecido que pratica o dolo, uma vez morto, ascende à condição de lenda urbana:

Então vinha o povo ver a coisa curiosa que deve ser um gatuno, de perto e de dia, esse esquivo personagem da noite, companheiro dos fantasmas e das crendices, que a gente conhece somente de ouvir falar, das epígrafes de noticiário,

quando muito, pelos sinais desagradáveis da sua passagem, um desarranjo atropelado na ordem social do seu ao seu dono, ou um verdadeiro rombo através do direito de propriedade.

Pouca gente conhece de vista verdadeiramente. São vistos, é certo, no júri; mas, aí, estão revestidos de um aspecto comum de honestidade. A hipótese da inocência, de um engano policial, empresta-lhes, aos nossos olhos, uma aparência banal de gente honrada. O gatuno apanhado em flagrante, fixado pela morte sobre o seu delito, imobilizado na atitude moral da culpa, pelo toque da vara mágica da fatalidade devia ser alguma coisa nova. A fisiologia da fraude devia estar patente, nos traços do semblante; as mãos crispadas deviam ter um gesto especial de surrupiamento e disfarce; os joelhos deviam guardar em anquilose a dobra significativa do caminhar rasteiro, a passos de gato à caça, o passo das surpresas e das espáduas. A cor da roupa devia ser uma coisa assim entre a do véu clássico da noite e a da neblina seca que os garis levantam nas horas mortas.

O povo apertava-se para ver o gatuno cadáver com a curiosidade de um menino, a quem fosse dado ver um lobisomem em uma jaula, ou um Saci-Pererê empalhado. Nem um vislumbre de compaixão pelo miserável, nas fisionomias (...). (POMPÉIA, 1983, p. 258, vol. 7)

Se o relato da situação reafirma o desejo do povo pelo corpo violentado e projetado à condição de lenda, também reafirma a violência do ato de leitura das “ocorrências trágicas de noticiário miúdo” (*Id.*, 1983, p.55, vol. 9) e revela cruelmente o caráter de mercadoria da crônica, quando exemplifica aquilo que Freitas denominou de “violência simbólica” contra a infância e a adolescência, violência personificada em Moloque:

Admitindo, porém, mesmo esse duro critério, como argumentar o sacrifício das crianças? Moloque já vai longe, com o seu ventre divino de ferro ardente, a cuja digestão do fogo dedicavam-se por conveniência sacrossanta de um rito, milhares de crianças. Pretenderão que elas venham pobrezinhas, frágeis como esses anjos incorpóreos dos pintores religiosos, que só têm rosto e asas, pretenderão que elas concorram ao debate da vida e que alcancem, a prêmio de esforços, a palma dos fortes? (*Id.*, 1983, p. 337, vol. 7)

A alusão à divindade antropófaga consubstancia a violência contra a infância e a adolescência no ato da leitura dos relatos da violência contra tais faixas etárias, e, por isso, vale como ilustração para aquelas reflexões críticas do cronista sobre a constatação de que, apesar da abolição, o mal da escravidão continuava produzindo suas injustiças de barbárie: exploração da mão-de-obra negra e o tratamento cruel contra os negros, cujos filhos figuram cenas de violência doméstica, “fenômeno que tem raízes sócio históricas” (Oliveira, s/d, p. 92):

Apostamos que é da nossa opinião aquela senhora capitoa do mato (da nossa melhor sociedade) que ontem pagava uma escrava, ao meio-dia, à vista de todo o mundo, na Rua Marquês de Abrantes.

Esta ilustre dama com certeza prefere que seja a febre amarela a nossa reputação no velho continente; porque, afinal de contas, ter febre não é vergonha para ninguém.

A escravidão é um ossozinho que se gosta de roer calado.

Escândalo, à Francisca de Castro, só se faz quando isso obriga as circunstâncias.

Foi assim que a tal senhora do escândalo de ontem se viu forçada a figurar numa ocorrência da rua.

O diabo da negrinha fugiu... Ela saiu atrás.

Na Rua do Marquês de Abrantes, a respeitável matrona avistou a fugitiva, no corredor da entrada de um consultório.

Pulou do bonde como uma caninana enfurecida e... Pobre da evadida!

Foi uma cena de tapas e taponas, injúrias e repelões, que nem podemos descrever. Inclusive um leque que foi espatifado na cara da vítima.

Quem mandou a negrinha fugir? A distinta senhora não deu escândalo de propósito. A culpada foi a negrinha que fugiu. Apanhava em casa? Pois se apanhava, apanhasse que era o seu dever. Seviciavam-na? Ora, neste país, só não podem ser seviciados os animais da Protetora da Glória. Quem mandou fugir?... (POMPÉIA, 1983, p. 56, vol. 7)

Este e outros tantos relatos, ainda que dramatizados e adequados ao ritmo de produção e consumo do romance folhetim, permitem ao cronista apontar que a história da infância negra no Brasil está diretamente ligada à

história do cotidiano doméstico das grandes famílias brasileiras. Em *Recordação*, a predisposição do cronista pela denúncia social acomoda, na tessitura da sua retórica combativa, o discurso folhetinesco ao discurso histórico e traz à superfície da “malha romanesca” o julgamento ferino do “paleólogo moral” de que o progresso econômico e social das grandes famílias brasileiras se sustenta no prazer cruel de seviciar a infância e a adolescência negras:

Estamos vendo já as contrações *miévres*, desagradadas, das carinhas meigas das jovens patrícias das grandes salas de daqui a alguns anos, quando, sob o gás quente e rosado a singrar arabescos de fogo pelos ramos dourados do papel da parede, respirando o doce namoro das noites de bela reunião com o cheiro aristocrático das plumas de Petrópolis re floridas de pétalas de pano de vivas cores, com a exalação opulenta da tapeçaria dos apanhados teatrais das vergas de porta, com o hálito de alguém preferido e o fino perfume indistinto das roupas e dos leques, abertos em torno os vastos espelhos sem moldura, que repetem como plágios de cristal, a intermidade feliz do momento; estou vendo a caretazinha de horror, e o gesto elétrico de sincero faniquito levantando as mãos, recuando o corpo pela cadeira adentro, como diante do fantasma da recordação, -- quando inesperadamente ouvirem falar de uma tia delas que se trancava num quarto para fazer aí surrar até o sangue, nu, em pelo, um moleque de quatorze anos.

Quando um desapiedado contador dos outros tempos referir, calando os nomes, que certa bisavó, em criança, no perigoso enfado vácuo da vida de roça, distraía-se saindo ali para as senzalas, onde fazia as negrinhas subirem pelas ripas descarnadas de uma velha parede de barro preto, para queimar-lhes as solas dos pés, com tiçõezinhos pontudos que acendia num fogareiro...

Outra, com a irmã, de uma fazenda da mesma província, em meninas também, adoráveis, de faces de anjos e cabelos de luz e névoa, muito loiras, com umas pequeninas mãos brancas polpudas, ninhos suaves de um ósculo de amor e respeito, que iam, com essas mesmas mãos adoráveis, brandir estacas e rir muito, espetando e balançando para cima e para baixo, como alternada gangorra, duas crioulinhas que o pai (respeitável agricultor que um dia teria brasões) mandava de castigo atar pelos pulsos às pontas livres de um caibro suspenso muito alto, em braço de balança, ao teto de um paiol abandonado.

.....

Quando se recordar esta magnífica aventura de uma viajante do interior:

Dormia eu, altas horas em boa hospedagem, quando, por cima das paredes da divisão da casa, que não chegavam à telha-vã da cobertura, veio acordar-me um rumor de choro impertinente. Era o menino. Um meninão que eu vira antes da noite, filho da dona da casa, de seis anos, perebento, de gordura linfática, sorna, amuado e malcriado.

-- Que é isso, Alfredo? Esganiçou a mãe, válida fazendeira de língua pronta e mãos ao quadril para o comando. Que é isso, Alfredo? Gritou do quarto dela para o filho, por cima das paredes...

-- Mamãe, - soluçou o bezerro -, José não quer lamber...

Como as perebas ardiam, a mãe ordenara ao moleque que as lambesse sempre, até o Alfredo dormir...

-- Lambe José!

Alfredo continuava a berrar.

-- Lambe cachorro! Que eu me levanto, gritou ainda a ternura materna.

Fez-se completo silêncio na noite, imediatamente. Por cima das paredes, ouvi ressonar a fazendeira. Adormeci por minha vez. O José do Alfredinho começara a lamber...

Que grande escândalo na roda elegante, este episódio de mau gosto! De muito mau gosto, com efeito... Principalmente para o moleque! (POMPEIA, 1982, p. 266-8, vol. 5)

O consumo diário de noticiários e de crônicas sensacionais satisfaz a vontade de violência, afirma-se como ato reincidente de violência e, por isso, motiva o cronista a dissertar, em *Imprensa e Suicídio*, sobre a influência negativa do jornal junto aos leitores potencialmente suicidas. A partir do registro de mais um caso de suicídio no Rio de Janeiro, considerado por Raul Pompéia a verdadeira praga fluminense, o cronista especula tanto o gosto do público pelos temas criminais, quanto a natureza corruptora da imprensa e, em específico, das crônicas consideradas, segundo Meyer, por criminosos reais e críticos moralistas do século XIX como “manual do crime” (MEYER, 2005, p. 266) e ironicamente rotuladas de “veículo propagador da peste”. No decorrer da dissertação sobre a existência de uma estrutura, que interliga o repórter à cata de notícias do submundo do crime aos leitores consumidores de tais notícias, Raul Pompéia busca encontrar um mínimo de coerência e bom senso, no

instante em que apresenta seus argumentos sobre o poder ou o não poder da imprensa em promover a onda de suicídios que se alastrava em todo o Rio de Janeiro:

Poder ser. Mas, então, é preciso haver coerência. A notícia frequente de suicídios promove suicídios; notícia frequente de furtos deve igualmente exercitar pruridos de gatunos... A notícia das fraudes, os escândalos da embriaguez, da prostituição, as aventuras amorosas dos vadios de casaca, os locais da bebedeira, toda massa de assuntos que o povinho ávido cheira e devora nas gazetilhas; todo esse movimento das ruas; esses encontros com a vergonha e com a miséria; essas colisões da curiosidade inocente das meninas, com as reticências medonhas do noticiário impressionista; essas barrigadas involuntárias do leitor sisudo com o noticiário impressionista, naturalista, ditado pelo Zola invisível das ocorrências diversas; tudo isso se deveria retirar da imprensa, a bem das conveniências morais do próximo. Tudo isso corrompe, habituando o público ao espetáculo da sociedade tal qual ela é, não aos olhos de todos os que vivem no recato da família ou da profissão absorvente, que consome as atenções do indivíduo, mas, tal qual se apresenta à vista de lince do repórter, do esgaravata-boatos, fonte subsidiária das crônicas.

A não ser assim, se o noticiário fica, fique o noticiário com o suicídio. O jornal que quiser fazer reclame arraste o defunto e pendure-o à sacada, sobre o público.

Se houver sangue, melhor; pintam-se cortinas, bambolinas, faz-se um cenário rubro, arranja-se um céu cor de lacre, transforma-se a folha num Mar Vermelho e deixa-se o leitor cevar-se de sangue, como um amigo insaciável de gordos repastos de sarabulho!... (POMPÉIA, 1983, p. 31, vol. 7)

Guardadas as devidas proporções entre o factual e o ficcional, o registro da violência contra a infância e a adolescência e das práticas criminosas de crianças e jovens, corrobora a imagem de Raul Pompéia como repórter e como psicólogo criminal. Desse modo, ainda que tais faixas etárias não sejam compreendidas e nem representadas como “uma classe criminosa bem definida” (Watt, 1990, p. 86), o registro de suas práticas sugere a menção àquele “complexo sistema”, identificado por Watt a partir do século XIX, composto de

tribunais e informantes e que instituiu os criminosos como “uma das instituições características da moderna civilização urbana”. (WATT, 1990, p.86)

Como relato de situações criminais, as crônicas, além de servirem de material importante para resgatar certos dados sociais, históricos e literários, ajudam a identificar o interesse de Raul Pompéia em narrar o mundo do crime e de analisar criminosos e fatos criminais; predisposição reconhecida por Valentim Magalhães, quando escreveu sobre o assassinato de Mme. Asty no “Mundo Fluminense”, seção do jornal *O Estado de São Paulo*, do dia 30 de maio de 1890:

(...) Eu, diretor de um jornal da importância e dos recursos de *O País* ou da Gazeta incumbiria da notícia do crime um romancista do pulso de Aluísio de Azevedo [sic], que tudo havia de examinar de perto, fazendo uma reportagem inigualável e, depois, encarregaria a Raul Pompéia, por exemplo, de aprofundar o estranho caso de psicologia criminal, estudando os antecedentes e a mentalidade da criminosa. Isso é que seria um serviço de imprensa bonito. (MAGALHÃES, *apud* PORTO, 2003, p. 126)

Essa fama de psicólogo criminal acentua-se quando Raul Pompéia substitui sua predisposição em pintar os temas pitorescos pelas incursões investigativas policiais, ainda que em tais incursões continue a se afirmar tanto a ironia com respeito à permanência do código ficcional no registro do crime, quanto a intenção do repórter policial em identificar o tipo de crime e as motivações do criminoso:

No grande diário da vida comum, que alimenta as gazetilhas, tivemos tentativas de homicídio e suicídio aos pares, uma vertigem desses horrores, que não se sabe quando cessarão de multiplicar-se no Rio de Janeiro.

Entre esses fatos trágicos que a literatura fácil dos fabricantes de noticiário, já denominou vistosamente *Comédia Humana*, por empréstimo de Balzac e com umas pretensões a efeito de macabro, entre esses fatos, um houve sobre o qual se faz mistério; não porque dos dois que podiam informar a respeito, o criminoso e a vítima que figuravam no caso, um já não existe e o

outro se acha em estado de não poder concorrer para o esclarecimento da verdade.

Referimo-nos ao que aconteceu em tranquila vivenda da Rua Larga de São Joaquim, onde um marmanjo, por motivos impenetráveis feriu mortalmente uma pobre menina, e em seguida, com um movimento de bom senso pouco comum nos que acabam de cometer um crime, voltou contra si o revólver com que tentara matar a criança, e estourou a cabeça.

O assaltante da pobre menina indefesa era um sujeito de quase quarenta anos.

A vítima do seu furor era uma criança de pouco mais de 12 anos, que o tal sujeito carregara em pequena, quando ele já era puxado em anos; além disso, uma menina de gênio retraído, modesta e tímida, que não podia provocar a cólera de nenhum inimigo. Que diabo de sugestão poderia ter acordado, no espírito do agressor, para fazê-lo realizar tão cobarde agressão?

Alguma espécie patológica de amor, que fizesse esse homem desesperar-se de luxúria por uma criança tão longe ainda de ser uma mulher?

Parece fácil afirmar que não foi outra a origem do crime, cujo autor soube tão de pronto castigar pelo suicídio – atendendo à vida de ociosidade que se diz levava em casa da família da menina, o misterioso suicida, acolhido quase ardorosamente sob esse teto; e sendo tão sabido que a ociosidade é a geradora das mais doidas extravagâncias da paixão. (POMPEIA, 1983, p. 80, vol. 8)

O registro de crimes que chocam a sociedade local, especialmente aqueles que envolvem pessoas influentes ou reconhecidas pela sociedade - como o engenheiro Horta Barbosa e o Coronel Ramos de Nogueira, assassinados em julho de 1888 -, considera as especulações da população em torno do acontecido e o percurso investigativo da polícia para chegar aos culpados como material dessas incursões, que objetivavam um mínimo de coerência entre motivações, razões, natureza do crime e perfil psicológico e emocional de Antônio de Nogueira Macedo, seu colega de colégio e principal suspeito. Ao relatar seu acompanhamento nas investigações policiais desse crime, o cronista estabelece a sua própria, quando recorda a vida escolar pregressa do suspeito, buscando encontrar nela indícios do comportamento do futuro assassino: um aluno sempre desastrado em suas empresas de exibição

física, alvo de pilhéria dos colegas, e em cujo quarto a polícia encontrou um laboratório de preparações tóxicas, digno de “ilustrar com vantagem o mais exigente dos romances-rodapé” (POMPÉIA, 1982, p. 45, vol. 6). A recordação do período escolar de Antônio de Nogueira Macedo e das suas frustrações como aluno reafirma a tendência do cronista para a psicologia do crime: “sou de parecer que a psicologia destas culpas de indivíduos, criminosos por exceção, em meio de uma existência vulgar, normalmente burguesa, há de ser um eterno problema para os julgamentos humanos”. (*Id.*, 1983, p. 45, vol. 8)

Nessas ocorrências de crimes, como assuntos constantes para noticiários que vivem “*l’espace d’un matin*”, o cronista opera a análise da natureza dos crimes e do caráter dos criminosos, a crítica aos métodos de investigação policial e à influência muitas vezes prejudicial da imprensa no andamento das investigações. Em meio ao caos do sistema, Raul Pompéia apresenta seus argumentos a partir do apontamento de uma série de fatos referentes aos crimes mal esclarecidos e às informações manipuladas, seja pela polícia, seja pela imprensa, as quais o conduzem a concluir que, diante da “monotonia cinzenta dos aspectos da vida fluminense” (*Ibid.*, p. 263), é necessário produzir “peça de literatura policial”. Tanto a folhetinização das notícias pelos redatores de crônicas, quanto as conclusões precipitadas das investigações policiais são, segundo o cronista, indícios de arbitrariedade de julgamento. Diante de tal constatação, resta ao cronista ironizar o papel social da imprensa, como o de “um agente de sindicância na sociedade”, e condená-la pelo pecado da manipulação ou da invenção de fatos que instigam a publicidade jornalística negativa e que resultam em casos grosseiros de “justiça a olho”, sustentada por fins lucrativos: “Dada a hipótese de ser uma injustiça uma vez, esta injustiça é logo uma injustiça enorme. Cresce na proporção da tiragem, e são milhares de injustiças, realmente, em vez de uma” (*Ibid.*, p. 165). Segundo o cronista, a publicidade jornalística é uma “perigosa máquina de fazer reputação” (*Id.*, 1982, p. 165, vol. 7), que processa e distingue os produtos

noticiosos conforme as classes e os níveis sociais dos noticiados, sempre considerando seu menor ou maior impacto no consumo de leitura e a possibilidade de ela ser alvo de processo judicial da parte noticiada: “Que perigosa máquina de fazer reputação é a publicidade jornalística!” (POMPÉIA, 1982, p. 165-6, vol. 7).

A tentativa de regicídio contra D. Pedro II, ocorrida em 1889 e cuja autoria a polícia atribuiu a Adriano Vale, tornou-se foco de investigação chefiada por Teixeira Brandão e assunto sensacional dos jornais da época. Ambos, investigação policial e notícias sobre a investigação, são alvos diretos do desdém antimonarquista do cronista: a primeira, porque insistente na tese de crime de natureza política, o que fundamentava a pressa do investigador em indiciar e condenar sem provas o “caixeirinho português” (*Id.*, 1982, p. 260, vol. 6); a segunda, porque reconhecida por Raul Pompéia como “ópera cômica”, “comédia de gatimanhas e caretas” ou “gigantesco *Te Deum* de fingimento”:

Escapou, oh ditoso senhor! Escapou ao projétil regicida de Adriano – o monstro (versão Figueiredo Magalhães)!

O pobre monstro é uma criança imberbe, que vinha polvoroso de ouvir a Marselhesa, cantada pelos franceses do Teatro Lucinda, que bebeu dois copos de absinto, num restaurante, irresponsável duas vezes, pela pouca idade e pela embriaguez, que, estimulado por uma aposta de estúpida pilhéria de alguns companheiros de pândega, correu à porta da casa onde bebia, e disparou às tontas um tiro para a rua, passado já o último cavalo do piquete da guarda do Imperador que voltava de um espetáculo do Santana.

Mas, quem ousa dizer a sério que houve um regicida, que possa haver um regicida, entre nós?

.....
Sabe-se que o jovem regicida, quase menino aliás, é português de pequena estada no Brasil, não podendo, portanto, estar enfronhado em ódios tradicionais de política, em cuja chama se forja o ferro de um regicídio convicto.

Afirma-se que o detento Adriano Augusto Vale estava literalmente embriagado, no momento do nunca assaz redito atentado... Afirma-se, finalmente, com grande número de

testemunhas, que o carro do monarca ia longe, fora, talvez, já do Largo do Rocio, quando estalou o tiro de pistola.

Em favor desta afirmação milita o comentário muito razoável que interroga a razão pela qual o piquete de cavalaria que acompanha o coche imperial nada fez para apanhar o criminoso, nem sequer um gesto heroico de espadas, como no saguão do Santana, minutos antes, por ocasião do grito sedicioso havido de viva à República. (POMPÉIA, 1983, p. 275-6, vol. 6)

A tentativa de esclarecer crimes, como o roubo das joias do Hotel *Ravot*, em fevereiro de 1889, mobilizou a intenção do cronista em criticar a tendência das “colunas do noticiário” (*Ibid.*, p. 168) de sobreviver da manipulação da informação, objetivando alimentar a curiosidade pública pelo assunto em questão e, desse modo, pelo consumo da leitura. Assim como o registro do caso do assassinato dos engenheiros e do suposto crime de regicídio, também o registro do roubo de jóias do Hotel *Ravot* por dois cadetes - Pedro Jansen e Elias Cintra, filhos da boa sociedade local -, possibilita a tentativa de descrição da natureza do crime, das intenções dos criminosos, do contexto do crime e dos trabalhos de investigação da polícia, o que reafirma a natureza espetacular e especulativa de tais tipos de crônicas: “A descrição, que as folhas divulgaram, transpira o hálito morno e vertiginoso dos *bourdoirs* da corrupção, o cheiro tonteante da despesa e do vício caro a que os mancebos sucumbiram” (*Ibid.*, p. 275-6). O que Raul Pompéia registra, portanto, não é o fato, mas o registro do fato a partir do qual ele operacionaliza a escritura da sua crônica, em que as lacunas de seu registro, decorrentes da falta de dados mais precisos, colhidos do depoimento de um dos acusados, são preenchidas pela sua imaginação ficcional e pelas suas asserções morais nutridas de sarcasmo: “Porque não eram poetas os desventurados rapazes. Se o fossem, o demoníaco das sedas demimundanas ir-lhe-ia subir pelas vértebras e fazer cócegas maliciosas a nuca, eles (...) haviam de expandir-se em desafoço artístico e produziram um poema, em vez de produzir um crime”. (*Ibid.*, p. 171)

CAPÍTULO 4: FICÇÃO SEXUAL DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA.

4.1. Crianças e adolescentes ficcionais do jornal.

A imagem da infância e da adolescência, na prosa ficcional de Raul Pompéia, reflete o sentimento do autor e dos narradores para com tais faixas etárias, assim como o conceito sobre elas, ainda que reformulado ficcionalmente. Mais do que uma representação ficcional de crianças e adolescentes do contexto social, educacional e econômico dessas faixas etárias, é reapropriação da criança e do adolescente, tema de noticiários e de crônicas folhetinizadas, rubricas de jornal, fonte de renda para Francesco - personagem de *Maladeto Francesco!* - e de leitura para Rachadinha, de *História Cômica*, personagem que se vê nas notas de rodapé:

Lia então jornais. Ela sabia ler: um luxo de escola pública que o zelo paterno cuidara em proporcionar-lhe muito cedo. Lia muito jornais, sem escolha: do dia ou da véspera, da véspera ou do ano passado, conforme vinham, embrulhando encomendas de remendo à indústria da oficina. Lia romances de rodapé, da melhor maneira de serem lidos, baralhadamente, ora de um jornal, ora de outro, encartando as aventuras da Gazeta nas do País, interessando-se muito por uma situação dramática que começava pela *Gazeta da Tarde* em Boisgobey e ia desprender-se pela Cidade do Rio, em Montepin.

Com tal facilidade de critério, não custa compreender como a donzelinha levava a existência, lendo também as horas e os dias sem atenção nem coerência, como se fosse a vida um longo rodapé de jornal, abstruso e confundido. (POMPÉIA, 1981, p. 237-8, vol. 3)

A leitura de jornal é situação na narrativa e situação que cria narrativas ficcionais. Se o narrador observa o hábito de leitura da pequena adolescente, e se ironiza seu prazer e as influências dos noticiários e folhetins sobre o modo como ela lida com sua realidade, o poeta cronista de *Risos Mortos* parte da notícia de um jornal americano sobre o naufrágio de um barco, no rio Mississippi, repleto de adolescente, para criar a prosa poética da lembrança dos sonhos femininos juvenis interrompidos pela fatalidade. O comentário sobre a

notícia não parafraseia o jornal americano, não é relato pormenorizado do acidente e não é exame dos motivos do acidente. Por isso, não reincidente na natureza de notícias policiais, ainda que se situe no contexto da folha de jornal, ainda que tenha como pré-texto uma notícia de jornal e ainda que valorize a violência contra a adolescência náufraga como tema de crônicas policiais.

Risos mortos é texto significativo na prosa ficcional de Raul Pompéia não apenas porque produto da relação estreita entre jornalismo e literatura. A crônica poesia condensa os mais recorrentes de seus temas, tais como: a valorização da virgindade e da beleza juvenil como atributos de valor humano e social; a recordação sentimental como desencadeadora da criação artística; a imagem da menina virgem, flor, ave ou anjo e a violência contra a infância e a adolescência. Além disso, a prosa poética sobre o naufrágio de virgens-flores-anjos, de sorrisos coloridos, é possível porque o cronista poeta se coloca no lugar da outra adolescente, e, a partir desse lugar, podemos vislumbrar o ser, o sentir, o desejar e o sonhar das adolescentes, ainda que permaneçam mudas como as demais:

Vinham, para as férias, venturosas, cheias da grande alegria dos doze anos, primeira alegria da mulher que desabrocha uma vez na vida com a florescência da virgindade; elas traziam um ano de saudade e aborrecimento no fundo da alma, as melancolias meditativas do recreio escolar, os intervalos de spleen, meatos de bocejos abertos na trama da vida de clausura, entre os muros brancos, por um jardim sem flores, que lembrava as flores de casa – tão longe! De canteirinhos sem jeito, que não sabiam conter as plantas, sem graça, como as carícias de comércio das mestras frias e corretas. Elas traziam a recordação das bonecas, queridas filhinhas que iam ver de novo, e vagas cismas de amor sem consciência, saudades vivas de um pequenino primo mudo amável, lembranças coradas, por que coradas? Do remorsozinho de um beijo a furto, que ninguém vira; rindo todas, num concerto multiforme do prazer, risos de morena, risos castanhos, risos loiros vaporosos de olhos azuis, risos de olhos negros, carnavais, de mulher precoce, risos melancólicos de olhos pardos, apreensivos e pensadores, risos de faces pálidas, risos outonais de maçãs sanguíneas, jovialidades de aves livre das mais crianças, alegrias pausadas

das mais crescidas, toda a variedade cromática dos modos de ser feliz, nesse belo período da existência feminina.

As feias, um pouco à parte, sofriam já a suspeita de que há alguma coisa vedada para alguns neste mundo. Consolavam-se, pensando nos prêmios que levavam às mães, nas malas, gozando um pouco o orgulho das suas coroas de papel verdejante, honra ao mérito! Imaginando a festa que iam valer as medalhas, os livrinhos ricos, os honrosos diplomas atados em fita... E o Mississipi abriu-se para todas de repente, como um túmulo de cristal. Uma lágrima por elas, corações de mãe! Morreram todas. Das ondas cruéis salvaram-se apenas para o céu, pátria eterna das nuvens e das ilusões, salvaram-se apenas em tropel de asas, com as almas do velho espiritualismo, um turbilhão de anjinhos desolados, sonhos perdidos de crianças, a alma dos risos loiros, dos risos de morena, dos risos de olhos pardos meditativos. (POMPÉIA, 1983, p. 360-1, vol. 8)

Além dessa presença do jornal no universo ficcional, o ritmo de reportagem se filtra no *corpus* narrativo, por meio da permanência de certos elementos e aspectos textuais, que caracterizam as rubricas e provocam uma relativa dificuldade em demarcar os limites do gênero jornalístico e do gênero literário. No entanto, ao considerarmos que tanto os produtos de um quanto de outro ocupam o mesmo espaço dos folhetins, é possível aferirmos a possibilidade da inter-relação formal, estética e temática simultânea entre crônicas, contos, novelas e até prosa poética, e verificarmos, desse modo, a ação contínua de uma obra sobre a outra e sobre os leitores, uma vez que tal “sistema vivo de obras (...) só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”. (CÂNDIDO, 2000, p. 74)

À exceção de *Uma Tragédia no Amazonas*, toda produção ficcional de Raul Pompéia - os contos de *Microscópicos*, as novelas *As Jóias de Coroa*, *Clarinha da Pedreira*, *A Mão de Luis Gama*, *Violeta - Romance Original Brasileiro*, *Canções Sem Metro* e *O Ateneu* - foi publicada no rodapé de vários jornais do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Minas Gerais. Essa partilha de espaço e o ritmo simultâneo de escritura e publicação dos textos possibilitaram a influência de um gênero sobre o outro, no que diz respeito à sua constituição e à sua caracterização formal, assim como ao nível e ao grau de aproximação com

a realidade representada: objetivando-se o consumo lucrativo da crônica, foi importante folhetinizar as informações, e, por isso, distanciar-se de um registro imparcial e objetivo do fato. A ficção, sob certo aspecto, aproximou-se da realidade, no instante em que velou e desvelou um ritmo de reportagem de denúncia social das agressões afetivas e sexuais da/contra a infância e a adolescência. A alusão à imprensa, como meio a partir do qual é possível exercer a chamada reportagem-denúncia na prosa ficcional de Raul Pompéia, ora se consubstancia na imagem do *Livro das Notas* - registro jornalístico dos erros dos alunos do Ateneu, “gazetilha de notas”, lida por Aristarco durante a ceia e considerada por Sérgio adulto como a Instituição do Terror, da vigilância e do castigo: “Um livro de lembranças comprido e grosso, capa de rótulo vermelho na capa, ângulo do mesmo sangue (...). O temível noticiário, redigido ao sabor da justiça suspeita de professores (...)” (POMPÉIA, 1981, p. 95, vol. 2); ora a alusão à imprensa nutre a própria perspectiva criadora ficcional de Raul Pompéia, que, ao valorizar a presença do menino na literatura brasileira (REGO, 1981, p. 439) e “as misérias e os ridículos da adolescência” (RAMOS, 1957, p. 101), determina “Crônicas de Saudade”, subtítulo de *O Ateneu*, não apenas como uma pista daquela inter-relação já indicada, mas como alusão lírica à rubrica de jornal, estratégia retórica que pretende suavizar a conclusão repentina e brusca da recordação dos tempos de internato: “Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos (...) funeral para sempre das horas”. (POMPÉIA, *op.cit.*, p. 272)

As crônicas de saudade são ficção da realidade dos maus tratos dos adultos, do abandono, da orfandade e da exploração da força de trabalho infantil, por isso são rubricas da infância maldita e amaldiçoada escondida atrás dos muros do colégio que inspira o título da obra acima citada, mas que se revela e que é exposta na prosa ficcional de Raul Pompéia. Assim, podemos afirmar como exemplar *Maladeto Francesco*, conto provavelmente publicado

pela primeira vez na *Gazeta da Tarde* e que se aproxima e se distancia, mais do que os outros, de *O Ateneu*. A aproximação refere-se à narração temática do abandono, da desgraça dos dois protagonistas e da violência do meio social contra eles. No entanto, enquanto sob Sérgio criança, o eu narrador faz incidir a iluminação titânica, tirânica e voraz do colégio interno, que o revela como um ser abstraído e contemplativo, o narrador do conto *Maladeto Francesco* ilumina, com uma lâmpada de querosene, a aparição do entregador de gazetas, menino mais novo que Sérgio, loiro como ele, desprovido de recursos financeiros, distante da escola, e, talvez por tudo isto, mais humano e real:

Francesco Picolo era um pobre napolitano que nunca conhecera os pais e que viera para o Brasil de envolta com uma aluvião de colonos italianos importados para o Rio. Tinha seis ou sete anos; era loiro como uma dessas figurinhas de Murilo que há espalhadas pela tela da Conceição e se lhe notavam abaixo dos olhos grandes e alegres, duas manchas róseas, destacadas na alvura pálida e quase sempre suja do semblante. Era miúdo e vivo, de uma vivacidade risonha e galhofeira.

Havia um ano que Francesco residia no Brasil, vivendo na companhia de Giuseppe de tal, um italiano maduro, focinho de calabrês que viera de Nápoles com ele e se arvorara em seu protetor. Este protetor esperava os pequeninos lucros que o menino auferia de sua atividade e dava-lhe em paga maus-tratos.

Francesco vendia gazetas; e anunciava com tal graça a sua mercadoria, que era um gosto vê-lo na rua apregoando:

-- A gazeta! A gazeta!... Com a folha erguida na mão direita em gesto de Pedro I do Rocio. Quem o via, tão criança, tão gracioso e tão miserável, não resistia e... Lia a *Gazeta da Tarde* ou a de *Notícias do dia*. Quando, à noite, esgotava-se a sacola de couro preto dos jornais, entornava ele a sua bolsinha num canto retirado do passeio, ou em alguma soleira, onde dêsse luz, e se punha a fazer as suas contas. Separava o cobre, com que devia comprar a 30 réis as folhas do dia seguinte; contava os lucros da venda, e exultava, se o ganho subia a 400 réis; porque então podia esconder à ganância de Giuseppe dois ou três vinténs. (POMPÉIA, 1981, p. 274, vol. 3)

Seja o distanciamento, seja a aproximação de elementos e aspectos do romance e do conto, ambos, quando narram a criança maldita, descrevem

faltas, ausências, carências, interdições e frustrações e, por isso, arrolam termos da desordem e do incivil: menino de rua, pequeno ladrão, pândego, malandro, delinquente, arruaceiro entre outros. Na prosa ficcional de Raul Pompéia, a criança é maldita, porque desprovida de recursos financeiros; porque ausente do lar; porque sem lar; maldita, porque carente da presença e do afeto das figuras paternas; maldita, porque incompreendida por indivíduos da sua faixa etária, que a reconhecem como ameaça ao poder constituído das brincadeiras sexuais e territoriais, como também incompreendida pelo adulto que a deveria formar e orientar, mas que a explora.

Malditos são Sérgio e Francesco; malditas são Rosalina, de *Uma Tragédia no Amazonas*, e Conceição, de *As Joias da Coroa*, meninas cuja revelação do segredo de suas origens, amaldiçoa as famílias que as acolhem. Sobre a primeira, pesa a maldição de ser filha de uma mendiga e de um pai que falece de maneira trágica. Adotada por Eustáquio, delegado de um povoado no interior do Pará, atrai desgraça para a família, uma vez que sua pureza raquítica é objeto de fixação sexual do líder de um bando de negros que planeja o assassinato do delegado e de toda a família. Seu estigma de amaldiçoada a conduz ao desfecho de seu estupro e do seu assassinato, assim como o assassinato de toda a sua família adotiva em um roseiral. No entanto, Rosalina, ainda que resignada em sua condição de flor pura e virginal, é desprovida de auto-suficiência arrogante e obstinação de herói trágico. Pode ser “bode expiatório”, vai para o sacrifício, mas não tem consciência de que sua pureza virginal ofélica pode expurgar os sentimentos de ódio e vingança dos inimigos de seu pai adotivo. É, desse modo, personagem carente de autonomia de uma heroína trágica. Ela não possui autoconsciência da sua condição de mártir. Não possui consciência de seu destino e de seu fracasso como entidade trágica. Portanto, reflete-se na impossibilidade de denominar sua trajetória como trágica e no fracasso de uma narrativa que se pretenderia próxima do gênero trágico,

mas que se distancia deste em muitos aspectos, entre eles, o caráter e a ação da protagonista.

Se a personagem flor, de *Uma Tragédia no Amazonas*, é maldita porque também inadequada como heroína trágica, Conceição é maldita porque a revelação da sua verdadeira origem torna a sua história e a da sua genitora tema de melodrama folhetinesco. Sobre ela, pesa o opróbrio da mãe – Emília –, raptada e violentada na juventude pelo Duque da Bragantina. Por isso, sua genitora a vê como fruto de uma ignomínia sentimental juvenil. Arrastada por um sentimento doentio de culpa e de auto-compaixão, a mãe de Conceição sofre ainda mais, quando descobre que o Duque da Bragantina, pai da personagem, pretende comprá-la para uma noite de amor. A mãe vislumbra, na possibilidade de efetivação do plano do monarca, a repetição da sua própria história de desgraça amorosa. Para evitá-la, resolve se confessar para a esposa do monarca, demarcando, aí, o fechamento da situação no próprio ambiente familiar. A confissão do “segredo gravíssimo”, do “segredo formidável”, segundo o narrador, e dos planos do Duque para a Duquesa não alivia o sentimento de culpa da confensora, pelo contrário, torna-o algo teatral. Emília, além de acentuar com certo exagero, sua condição de mulher que perdeu a beleza, o viço e a juventude em decorrência de um erro de adolescência, atribui à filha e à sua existência nomes de danação e de violência: “filha da vergonha”, “linda bastardinha inocente”, “excrecência no lar”, “coisa estranha”, “verruga”, “miserável herança”.

Diante desse ambiente de violência cotidiana contra o ser/estar criança, reage a criança com a violência da escrita: é do sangue dos arranhões, dos machucados, das feridas e do trauma das humilhações e das tentativas de manipulação educacional, afetiva e sexual de colegas, professores e de Aristarco que o eu narrador de *O Ateneu* escreve sua trajetória de (de) formação; também é na expressão da violência do outro em seu corpo que Francesco encontra meios para grafar o sonho infantil de ser um dia repórter:

Muita vez prestou ele um bom serviço; em compensação, não lhe era raro levar do incêndio uma escoriação no braço, na cabeça, na perna, ou uma queimadura no pé. Sabem o que fazia? Ia fazer letras como as dos jornais ou riscar caricaturas pelas paredes caiadas de fresco, com o sangue das arranhaduras. O resto ficava por conta do seu médico: o tempo. (POMPÉIA, 1981, p. 275, vol. 3)

A imagem do menino maldito não é, portanto, reflexo do Mal, mas de faltas e de ausências que alimentaram a narração das recordações e das memórias de Sérgio Adulto, assim como a compaixão e a empatia do narrador de *Maladeto Francesco*, cujo protagonista ele apelida de *Birichinho*, e cujas ações e atitudes são compreendidas como condizentes com as da sua faixa etária, tais como participar de jogos de apostas, pegar carona nas traseiras de bondes, incomodar condutores e passageiros, vaiar policiais, protestar contra prisões consideradas por ele injustas, manifestar predisposição à anarquia política ao atirar pedras no monarca que desfilava em carro pelas ruas, e observar cadáveres de assassinos, assassinados e suicidas. À tentação de julgar esses “costumes de rua”, como de um menino pervertido, o narrador prefere considerá-los como o de um “assíduo repórter” (*Ibid.*, p. 275), que enche as folhas diárias de notícias de crimes, assassinatos e suicídio, o que, porém, não livra o protagonista do estigma do marginal e do mal.

São essas brincadeiras de conotações agressivas que distanciam as personagens da “imagem gentil e feliz” (LAUWE, 1971, p. 58) da infância, mas que as aproximam de crianças de carne e osso, dadas as atitudes cruéis e sádicas e a tendência à mentira. Enfim, seres pertencentes ao humano, gênero que, ainda que cruel e fora das leis, é universo interessante, rico e misterioso (*Ibid.*, p. 156). Se no âmbito da psicanálise e da história social, a inocência e a fragilidade infantis são consideradas “discursos fabricados”, falácias, no âmbito da ficção, tais traços do ser criança se caracterizam como “brincadeira de mau gosto”, pirraça de criança que fragiliza e debilita visões idealizadas da faixa

etária que começaram a se cristalizar na Europa do século XVII. (ARIÉS, 2006, p. 85)

No universo ficcional, a brincadeira de agredir outras crianças ou de tornar animais pequenos, como borboletas e pombas, brinquedos para diversões cruéis de maus tratos manifesta a psicologia real de crianças, cujas mentes, cheias “de ideações angustiantes, raivosas e destrutivas” (BETTELHEIM, 2009, p. 174) precisam liberar as energias agressivas. Além disso, a realidade, que se instaura e se restaura nas brincadeiras ficcionais de “quebrar asas e patas”, de “puxar para baixo”, enfim, de privar animais do usufruto da ação, sustenta-se na estreita relação entre mundo natural e infância, identificando, desse modo, a crueldade infantil como algo natural, “sinal de uma característica humana, fundada na natureza, já que fundamental em razão de sua presença cotidiana na criança” (LAUWE, 1971, p. 21). Franco, personagem de *O Ateneu*, é um exemplo a calhar: é o “pobre renegado” do colégio interno, “dotado de uma crueldade indiferente de animal selvagem”, cumpre seu período de penitência, divertindo-se em apanhar moscas, “arrancar a cabeça e ver morrer o bichinho na palma da mão” (POMPÉIA, 1981, p. 66, vol. 2). Seu passatempo decorre de outro mais cruel: o passatempo dos colegas de escola, que assistem ao rebaixamento do menino, fera enjaulada, porque transgressor da ordem.

Na prosa ficcional de Raul Pompéia, a violência de personagens infantis contra crianças e pequenos animais e a satisfação cruel decorrente disso inspiram o narrador a metaforizar certas situações de frustração vividas por personagens como violência infantil. Assim, os versos ruins do Dr. Sinfrônio, personagem de *As Festas de Reis de minha prima*, parecem “pomba do sentimento, rolando no chão de asas e pés quebrados... Pés quebrados!” (*Id.*, 1981, p. 181, vol. 3); a pobreza real de Joanhinha, personagem de *A Mona do sapateiro*, violenta seus sonhos azuis como espécie de brincadeira de menino que “deixa voar a avezinha atada pelo pé, e puxa então o cordel para fazê-la bater no chão e atordoar-se” (POMPÉIA, 1981 p. 182, vol. 1). E ainda mote

digressivo para o narrador de *A Mão de Luis Gama* dissertar sobre a condição do homem como pequeno animal seviciado pela existência - está sempre mais sádica do que as brincadeiras infantis:

Ser feliz é uma regra de higiene. Como não seria bom que a estrada de rosas, que a imaginação vai rasgando com a foice pelo tempo adiante, se pudesse transferir de sonho! Sentir-se-ia largo o espírito e o corpo alentado salutarmente pela explosão exuberante da vida!

Não. Mas as coisas não devem ser assim; é preciso que a natureza brinque a eterna primavera e jocunda! Qualquer de nós, brincando, não matava moscas em pequenino, não ia como um bandido, de mão estendida e o perverso dedinho no ar; não perseguíamos, por momentos, a pobre formiga, fugindo pelo soalho, ora sumindo-se num interstício das tábuas, ora atravessando penosamente largura de um chinelo muito embaraçada com os fios de lã, não a esmagava depois com aquele dedinho perverso, pelo prazer, só pelo prazer nerônico de vê-la espernear agonizante, graduada no chão pelo próprio sangue?... Hão de sempre, aquietem-se as criaturas (ou desesperem, se lhes dá gosto) não de sempre fragmentar-se um por um, todos os edifícios mentais da felicidade, abalordados pela cabra-cega da eventualidade. Tanto pior, para quem não aceitar em toda a sua estupidez, este aviso: conforme-se. (*Id.*, s/d, p. 251, vol. 10)

As brincadeiras de Sérgio criança com os soldadinhos de chumbo, metáfora que indica a síndrome de onipotência do menino sobre o universo doméstico e disfarça a sua vontade de manipular os colegas do colégio interno, são logo substituídas pela metonímia e pela caricatura, brincadeiras discursivas mais violentas de Sérgio adulto. É a partir desses recursos que o narrador adulto consegue deformar os colegas de internato, reduzi-los à condição de “fauna ignóbil” (AMORA, 1960, p. 147), compará-los a animais e apelidá-los: Franco é um porco; Carlos Batista, um bugre; Cerqueira, uma ratazana; Silvino, um abutre; Gualtério, um símio; e Nascimento, um pelicano. Dessa brincadeira de zoomorfizar o outro, também Sérgio criança participa, convidado por Camil Capaz (2001), como “pequena fera adaptada à jaula”, e, também, por Mário de

Andrade (1974), que definiu seu papel na ciranda das metonímias e caricaturas: “animalzinho ruim, despeitado, perverso, gato de unhas inalteravelmente prontas pra arranhar a vida e os veludos dos sentimentos”. (ANDRADE, 1973, p. 175)

A reapropriação dessas crianças e adolescentes de jornais nutre a narração ficcional dos sofrimentos de tais faixas etárias e das agressões físicas, emocionais, afetivas e sexuais contra elas e, apesar de *O Ateneu* e de alguns contos e novelas reafirmarem e restabelecerem certos pontos de vista políticos de Raul Pompéia, sua prosa de ficção, de um modo geral, faz desaparecer a presença daquele cronista engajado para com as causas sociais e educacionais da infância e da adolescência. Desse modo, contos, novelas e *O Ateneu* esclarecem que as crônicas diárias pompeianas, mais do que promoverem a educação da infância, da adolescência e da juventude brasileira, veicularam utopias educacionais, que geraram frustrações decorrentes da inviabilidade de projetos de formação do “jovem político”, do “jovem artista” e do “jovem digno e virilmente moral”, assim como da inexistência de um programa estético-ideológico de construção de modelos de meninos como “imagem-guia”, de protótipos heroicos juvenis, como símbolos de classe social, de povo, de nação, de época, enfim, de “um tipo ideal perfeito” (LAUWE, 1971, p. 15). Enquanto as crônicas tentaram impor a propaganda da ordem e do progresso, a partir do argumento de que a criança é o “homem do futuro” e “suporte de verdades fundamentais” (*Ibid.*, p. 03), a ficção pompeiana reverbera a constatação irônica e amarga de Sérgio Adulto, de que é necessária uma dose excessiva de ingenuidade para acreditar na mocidade como esperança de uma sociedade melhor, ou, pelo menos, esperar por uma “exibição comprovante” - frustração que ele próprio experimentou e que se refletiu no relato de seus anos de aprendizado. Um relato que está mais próximo de um *Entbildungsroman* (anti-romance de formação) (NASCIMENTO, 2000, p. 24), de um romance de desilusão (LUCÁKS, 2000, p. 161), do que de um *Bildungsroman* (romance de formação) ou *Erziehungsroman* (romance de educação).

A representação da infância e da adolescência na prosa ficcional de Raul Pompéia se contagia da ironia do eu narrador de *O Ateneu*, tanto no que se refere à crença dos narradores sobre as potencialidades políticas, morais e éticas dessas faixas etárias - crença que se consubstancia na descrição psicológica e emocional das personagens -, quanto nas próprias situações narrativas em que se demarcam os lugares das personagens infantis e adolescentes no ambiente familiar e escolar, bem como nas relações que elas estabelecem com os adultos e no mundo dos adultos. É dessa movimentação narrativa e do discurso narrativo que visualizamos a infância e a adolescência muito mais do que representação calcada em fato natural, mas produto da reelaboração no plano da história e da cultura: trata-se de uma mesma outra infância e adolescência, cujo trato e retrato singularizam-nas como uma representação cultural.

Como um produto histórico e cultural, a ficção, em que se representa uma ou várias imagens de infância e de adolescência, se coloca ao lado da, junto da e dentro da História da Infância e da Adolescência. Ao mesmo tempo em que se afirma, a partir de outro estatuto de imagens, que edificam a ficção dessas faixas etárias, a ficção também projeta valores e aspirações pessoais e sociais do autor, dos narradores, dos narratários e dos leitores; caracteriza quem expressa, quem cria e quem é designado; toca no passado de cada um, faz referências a ele e busca referências dele. Assim como as outras formas de representação, a ficcional é um “fenômeno psicológico vivido e contado”, e, por isso, diz respeito “aos indivíduos e às sociedades, sem exceção” (LAUWE, 1971, p. 15-6). É do compromisso com a estética, e, por isso, produto de um “mundo verbal” (GASS, 1971, p. 20-1), que a Ficção da Infância e da Adolescência se caracteriza como terreno privilegiado para o estudo das representações coletivas (LAUWE, *op. cit.*, p. 04); terreno em que se tenta entender a imagem plasmada de criança e de adolescente e no qual se percebe que tais tentativas são, na verdade, uma “divertida ciranda de contradições” (FREITAS, 1997, p.

232) de ideias e de crenças sobre a infância. Muitas dessas ideias e crenças alimentam o imaginário sobre a faixa etária e são alimentadas por meio dele, tornando a representação da realidade mais ou menos simbolizada e contribuindo para a promoção, ao lado de outras áreas do saber, do discurso sobre o infantil, como “objeto de práticas culturais” (CORAZZA, 2004, p. 25) e como “um domínio a conhecer”. (*Ibid.*, p. 33)

Como escritor representativo da literatura brasileira do século XIX, Raul Pompéia não fugiu às convenções ficcionais presentes na literatura ocidental desse século, entre elas, a de definir as personagens infantis em oposição às personagens e narradores adultos e a de projetar nas personagens crianças e adolescentes desejos e interesses das personagens adultas. Desse modo, a representação de tais faixas etárias se constitui também da representação das emoções e sentimentos do adulto sobre elas muito, mais do que a representação da própria expressão das emoções e sentimentos das crianças e dos adolescentes. A imagem de criança e de adolescente se filtra no ponto de vista do adulto narrador e do adulto personagem masculino e, a partir da constatação da filtragem, é possível perceber que a configuração da imagem de uma e de outra nada mais é do que resultado de manipulação ideológica e afetiva, que ainda insiste em manter certas convenções de caracterização de perfil físico, social, emocional e psicológico de ambas, bem como de caracterização de definição de papéis dentro do universo ficcional. Dentre eles, e, possivelmente, o paradigma de relação Aristarco/Sérgio, em que o primeiro, homem adulto, dignifica-se no anúncio e no busto de bronze, é fetiche, portanto; e o segundo, menino de gesso que se encanta com anjos de gesso e que decodifica a fragilidade de ser criança. Esse poder de manipulação de imagem sugere as discussões em torno do que é ser criança e do que é ser adolescente, contrapondo-se ao que é ser adulto. Isso, inevitavelmente, provoca outras discussões em torno de convenções, clichês, estereótipos, meias e falsas verdades, verdades convenientemente readequadas sobre as faixas etárias

pelos narradores ou verdades falseadas das quais, Sérgio, o Grande Narrador, não pode fugir porque são transfiguradas nas ações de seus colegas, na prática pedagógica de Aristarco, na lógica e no ritmo do colégio interno; marcadas como feridas e arranhões no corpo e na memória do adolescente, que, ao amadurecer-se, dispõe apenas da ironia, instrumento retórico de vingança, para revelar a infância como farsa e falácia, porque cápsula discursiva adocicada e colorida, ainda de difícil ingestão:

Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros, que nos alimentam a saudade dos dias que correram como os melhores. Bem considerado, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco, mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado, beirando a estrada da vida. (POMPÉIA, 1981, p. 30-1, vol. 2)

A referência a esse narrador traumatizado significa, estratégica e metodologicamente, visualizar o panorama da prosa ficcional de Raul Pompéia. Nele, o trauma da decepção do menino, decorrente da sua relação com os colegas de classe, faz persistir a relação estreita entre infância/adolescência/sofrimento/doença/sexo, assim como os pré-conceitos, os preconceitos e os falsos julgamentos, que fundamentam o ritmo de formação/deformação da imagem da criança e do adolescente e, por isso, reafirmam os estereótipos dos órfãos, da criança e adolescente ingênuas e cândidas, das coitadinhas e das pobrezinhas, vítimas de fato ou para as quais os narradores e personagens masculinos impõem a condição de desprotegidas ou abandonadas, porque afetiva e sexualmente mais atraentes e excitantes, como merece o narrador de *Comércio de Flores*: “Quem sabe, tem a miséria um encanto próprio? Talvez fosse a menina sedutora, de algum sabor amargo,

novo, que os saciados prezam variedade descendente que convida”. (POMPÉIA, 1981, p. 203, vol. 3)

A infância, como momento em que o ser humano é feliz, ingênuo e cândido, e como espaço - em que se constroem as utopias do “mundo maravilhoso e encantado”, “jardim de delícias”, “paraíso de purezas”, “viveiro de felicidades” e “aurora de nossas vidas” (CORAZZA, 2004, p. 17) -, é tema indissociável de recordação sentimental, fonte de inspiração literária e estética para Raul Pompéia, que se cumpre como retórica do consolo, da comoção e da idealização de personalidades lendárias como Luís Gama. *Em Última página da vida de um grande homem*, a confissão do luto de Raul Pompéia pelo falecimento do advogado e abolicionista materializa-se em prosa poética, em que a infância e o infantil sublimam a morte, porque tonificam os sentidos de positivo, consolável e confortável. É da contemplação do corpo do falecido dentro do caixão, que o cronista poeta descreve a imagem idílica da faixa etária:

De longe vinham gargalhadas frescas de meninos; dos
arvoredos vinham chilros festivos de passarinhos.
Uma orgia franca de prazer...
Voltaram-me aos olhos violentamente as lágrimas.
Aquelas aves, aqueles meninos e aquele pomar não sabiam que
morrera Luís Gama...
A cruel alegria dos inconscientes...
Não mais viria o amigo daquelas flores e o cultor daquelas
árvores visitá-las, ao amanhecer, nem assistir naquele pomar as
agonias da tarde longa do estio... E tudo sorria!
Tudo aquilo me lembrava o Éden, sim, mas o Éden abandonado.
(POMPÉIA, 1982, p. 73, vol. 5)

Para a criança, evade-se o cronista poeta, no intuito de tornar menos dolorosa a sensação de ausência e de perda. O encontro com a morte, no entanto, não se refere nem a um acomodar-se, e nem a um esconder-se, mas se refere a firmar a imagem da faixa etária, como estratégia que engana a morte como fim inevitável de todas as coisas; que mitifica o falecido e que espanta a escuridão da sala, onde seu corpo é velado: “Um raio de claridade pura entrou

pela sala e foi até o esquiife como um menino inocente e curioso” (POMPÉIA, 1982, p. 74, vol. 5). A narração lírica da notícia do falecimento, do velório e do ritual fúnebre de Luís Gama emparelha-se com as lembranças e impressões dos encontros entre Raul Pompéia e o advogado abolicionista, quando em vida, e se mobiliza por meio das técnicas da digressão e da retrospecção. Como materialidade poética da “recordação sentimental” e da paixão política do cronista por Luís Gama, a prosa poética reincide na imagem idílica da infância como estratégia não apenas para comover o leitor, mas para gravar em sua memória a figura lendária e benéfica de Luís Gama:

Luís Gama gostava das flores...
Das flores e dos passarinhos. Devia gostar também das
crianças. Essas grandes almas humanitárias evadem-se nas
horas vagas para a inocência. Fartas de lágrimas e de misérias,
elas se refugiam no convívio das risadas, dos perfumes e dos
gorjeios. Pássaros, flores e crianças, a fraqueza sublime dos
fortes. (*Ibid.*, p. 72)

Sempre vinculada à imagem do jardim, local preferido da geografia psicológica e emocional, imagem que é agradável e pacífica apenas como metáfora ou como evasão, a vivência dessa infância se traduz como experimentação da dor, da manipulação e do sofrimento e sustenta a nostalgia perdida desse Grande Narrador, cuja sombra paira nas relações estabelecidas entre o personagem adulto, a personagem criança e a personagem adolescente; cujo arsenal de valores consolida-se na compreensão sobre tais faixas etárias e na manipulação artística, afetiva e sexual, sobretudo da adolescência. Na narração da proximidade íntima do personagem adulto com as personagens crianças e adolescentes, frustram-se as recorrentes tentativas de confirmação do mito da infância feliz e do mito da ingenuidade infantil, os quais têm valor apenas como poder de atração, como estratégia de sedução e como temas de inspiração artística. Nesse sentido, a convenção romântica rousseauiana de que a criança é símbolo da inocência (NEUBAUER, p. 1922, p. 77) não importa

na prosa ficcional de Raul Pompéia, como estratégica discursiva moral para afirmar que o adulto é corrupto, para acentuar a sua corrupção ou para combatê-la; mas importa como convenção que atrai e que concentra em si um alto poder de manipulação do outro que resulta, entre outras coisas, no esclarecimento da concepção popular adulta de que “a infância é desprovida de instinto sexual”. (FREUD, s/d, p. 15)

Se o ente infantil perfeito é o escolarizado (CORAZZA, 2004, p. 340), tal pressuposto ideológico, é utopia nas crônicas de Raul Pompéia e entidade que se ausenta na sua prosa ficcional. Nesta, afirma-se a presença da “criança erótica” (LAUWE, 1971, p. 12) como um dos tipos de personagens mais atuais e frequentes na literatura ocidental do século XIX. Erótica não porque expresse sua sexualidade ou porque o narrador acentue sua sexualidade como elemento que caracterize a ela e à personagem adolescente, ainda que focalize seu corpo, mas porque desperta a atração de personagens masculinos adultos, que as contorna como objeto de desejo e de posse afetiva e sexual, ao envolvê-las em plano e ritual de sedução e conquista.

A narração da posse afetiva e sexual da criança e da adolescente reflete todo um ritual dramático de exposição do corpo, da intimidade e dos desejos da criança e da adolescente, ora pelo narrador-personagem masculino adulto, ora pelo narrador em terceira pessoa. Este, sutil ou acentuadamente, conforma seu olhar, suas intenções e seus desejos aos do personagem que planeja e executa a ação de conquista sexual e amorosa; que se satisfaz em narrá-la, porque se refere a outro tipo de gozo, o da arte de expor o corpo juvenil atraente, escondido em casa e também nas notas de rodapé. Caracterizam-se, assim, as notas de rodapé, como narração ficcional da chamada “sexualidade periférica” (FOUCAULT, 2009, p. 46). Periférica porque traduz a reprodução ficcional das perversões e perversidades da e contra a infância e a adolescência; e que localiza o espaço dos rodapés como único disponível para o

seu esconderijo, lugar, por isso, para onde seguem os olhos do leitor em busca de temas periféricos: charadas, fofocas, ficção, crimes, sexo.

Apesar de uma literatura referente à infância e à adolescência, os contos e as novelas de Raul Pompéia não se destinaram e nem se destinam aos leitores de tais faixas etárias, trata-se de uma literatura direcionada para adultos, à qual se atribui certa dose de melodrama, de naturalismo e de erotismo. Doses insuficientes, a propósito, de uma classificação e de uma categorização delimitada e clara. De qualquer forma, é possível perceber certos traços, ainda que tênues, do melodrama, do naturalismo e do erotismo. Os dois primeiros sempre temas de análises críticas do cronista; o terceiro, ainda que não funcione como rótulo adequado de classificação de contos e novelas de Raul Pompéia, orienta o leitor para a compreensão de contos como *O Fruto da Formosura*, como exemplo de “erotismo literário”, no instante em que o narrador apresenta a “carne desejável juvenil”, “em seu brilho ou em seu desabrochar”, em seu “jogo deleitável” de saúde e de beleza. (ALEXANDRIAN, 1994, p. 08)

4.2. A pintura poética do corpo da criança e da adolescente.

A prosa ficcional de Raul Pompéia delimita a existência da adolescência e da criança a partir da manipulação do corpo e da exposição da intimidade de tais faixas etárias. De qualquer forma, o corpo juvenil, bonito e vistoso é propriedade do adulto e valorizado, em princípio, como fonte de inspiração artística para a pintura ou para a poesia da inocência, da fragilidade e, sobretudo, da virgindade. É do processo de pintura e de escritura desse corpo que se reafirma sua existência como fonte de prazer, uma vez que é projeção de desejos afetivos e sexuais não efetivados dos narradores e dos personagens masculinos adultos. Conformado ao prazer visual masculino - o único possível nas relações entre o adulto e a criança, o adulto e a adolescente -, a criança e a adolescente ascendem da condição de corpo para a condição de objeto de contemplação artística, em que se guardam a inocência e a pureza e em que também se guardam as intenções, as motivações, os ciúmes, as invejas, as frustrações e os recalques.

O interesse de personagens e de narradores pela adolescente virgem, como modelo para pintura ou como inspiração poética, indica a obsessão pelo corpo presente na literatura brasileira do século XIX. Para Brayner, o realismo e o naturalismo interpretaram o corpo como “representante exemplar da vida e das leis do mundo” (BRAYNER, 1973, p. 13); como “metáfora orgânica”, que se presentifica não apenas em nível semântico, mas também em nível formal e “na própria arquitetura da ficção” (*Id.*, p. 08). Apesar de inscrita nesse contexto, a prosa ficcional de Raul Pompéia realizou plenamente sua “vocação de artista plástico” (CAPAZ, 2001, p. 88). Por isso, ela modalizou a premissa realista-naturalista do corpo apenas como “organismo vivo”, objeto suscetível de pesquisa, de dissecação, de análises fisiológicas e morais, para afirmar os dotes artísticos de Raul Pompéia como escultor, pintor, desenhista, decorador por natureza, que “reclamam a realidade corpórea,

visível, tangível e maleável” (MORAES, 1952, p. 29), e que tornam o corpo desejável: senão possuído, ao menos desenhado, pintado e, às vezes, esculpido pela e para adoração platônica.

O tema da pintura da inocência infantil e da virgindade juvenil feminina, em específico, e da pintura, de maneira geral, aludem à simpatia de Raul Pompéia para com as artes plásticas. Simpatia que se nota em crônicas, nas quais exerceu a crítica diletante sobre pinturas e elogiou paisagistas brasileiros, como Rodolfo Amoedo. A aproximação com as artes visuais se faz presente nas constantes referências às escolas de arte, à academia e aos *ateliers* - ambientes em que ocorrem as intrigas de alguns de seus contos. Essa aproximação se presentifica, também, nos desenhos de sua autoria, que ilustram *Canções sem metro* e *O Ateneu, bem como* na linguagem dos textos, cuja análise de natureza estilística identificou influências de pintores impressionistas, como Baudelaire e os irmãos Goncourts, permitindo, por isso, a afirmação de que Raul Pompéia escrevia mais para os olhos (GOMES, 1958, p. 239), estes sempre obcecados pela cor azul.

A constante referência e alusão à cor azul também será um indício da estreita influência das artes visuais em Raul Pompéia. Trata-se de cor que identifica uma frequente predisposição à fuga da realidade ou de determinadas realidades; uma predisposição à possibilidade de efetivação do desejo em outras esferas; enfim, à idealização da vida por meio da arte. Como cor profunda, imaterial, vaga e fria, o azul suaviza as formas do objeto, transforma o real em imaginário, desmaterializa “tudo aquilo que dele se impregna”. É a cor da divagação e do sonho. Ele resolve em si mesmo as contradições e as alternâncias; impávido e indiferente não está em outro lugar a não ser em si mesmo. Por isso, sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira. Em certas práticas, pode significar o cúmulo de passividade e de renúncia. (CHEVALIER, 2009, p. 107-10)

A correspondência com o azul aparece em vários momentos de crônicas, contos, novelas e poesias de Raul Pompéia. Azul é a cor do quarto em que Sérgio criança dorme; também é a cor de seu medalhão. De azul, o eu narrador de *O Ateneu* colore suas recordações traumáticas de interno e um de seus estados de espírito no colégio. A adolescente azul, de faces cor de rosa, é o modelo ideal de pintura em *No Mar*, assim como azul é a cor da fome dos personagens masculinos adultos pela vizinha adolescente virgem, em *Perfume de Bolos*. Azul é a cor do presente perfeito para amor impossível em *Como nasceu, viveu e morreu minha inspiração*, ou cor do pensamento da criança inacessível, segundo o narrador do conto *O Hino Auriverde*. É cor da solidão, do ciúme, da imobilidade e da impassibilidade em *Canções sem metro*; também é cor da utopia de paz e felicidade, segundo narrador de *A Mão de Luís Gama*: Seria tão belo ver tudo azul, na harmonia homocrômica da ventura. (POMPÉIA, s/d, p. 251, vol. 10)

A práxis artística dos personagens pintores e dos personagens que escrevem poesia decorre tanto da compensação do desejo afetivo frustrado, quanto da motivação de se fixar, no texto ou na tela, a imagem da criança, inocente e feliz, assim como da moça virgem. A feitura e na feitura do objeto de representação se dissimula e se revela a atração afetiva e sexual pelas faixas etárias: o texto poético é confissão e testemunho da angústia e da ansiedade de contanto e de posse do objeto de desejo e de afeto. A pintura marca a vontade obsessiva da nostalgia e a neurose da posse. Nesse sentido, as telas pintadas pelos personagens não podem ser qualificadas de pinturas de natureza histórica ou alegórica da infância e da adolescência, porque a motivação não é criar o mito infância/adolescência, mas fixar a imagem idealizada e temporária da inocência e da felicidade das filhas sobre a superfície de pintura ornamental encomendada pelos genitores, especificamente o pai. A representação da criança ou da adolescente no ambiente familiar e doméstico justifica sua expectativa somente nesse ambiente, e reafirma, portanto, a posse do objeto

representado mediante aquilo que o representa. Essa lógica de intenções já fora reconhecida pelo narrador de *Modelo de Anjo*, quando o visconde encomenda um quadro a Carlos Giacometto, artista plástico famoso:

Era a encomenda de um rico visconde, que queria ter no seu gabinete a lembrança viva de uma filhinha que perdera havia tempo. O visconde tomava imenso interesse pelo quadro, e não apertava os cordões da sua generosidade para recompensar o artista. (POMPÉIA, 1981, p. 83, vol. 3)

A pintura da infância e da adolescência, como adorno no ambiente familiar e doméstico, traduz não apenas a representação tais faixas etárias, mas torna-se objeto de propriedade particular, a partir do qual o pai espectador tenta restaurar o vínculo perdido com essas faixas etárias. Desse modo, a posse do quadro e sua expectativa pelo proprietário significam a reapropriação da infância e, por isso, deve provocar uma aproximação falseada entre espectador - que intenta suprir sua carência, decorrente do distanciamento, da ausência ou da perda do objeto de afeto - e esse objeto representado. Se a nostalgia motiva a encomenda e inspira a concepção da tela e sua feitura, ela também provoca nos pintores o sentimento de busca do modelo de representação artística, que desperta tanto o seu empenho pela expressão do talento, quanto confunde a busca do modelo pela busca das suas próprias satisfações afetivas e sexuais. Nessa busca artística, personagens pintores e personagens poetas, conscientemente, justificam os meios para concepção da pintura e da poesia, utilizando-as como para a expressão de seus sentimentos e para a efetivação do desejo e do afeto, ou meios, a partir dos quais eles os expressem.

A mesma pintura, que deve aproximar o espectador do objeto representado e suprir suas carências da ausência, significa, também, o processo de busca do modelo e o distanciamento dele pelo pintor. Simbolicamente, ela satisfaz as carências do espectador, mas também acentua a ansiedade do criador, tanto no que diz respeito a não efetivação de seus desejos e afetos,

quanto no que diz respeito à impossibilidade de pintar um anjo corporificado em moça virgem.

Satisfeito com a pintura, o espectador pai adora-a como anjo, como uma santa menina. Tal dignificação da modelo se opera porque a representação impõe um distanciamento no nível do espaço e do tempo, e, por isso, a impossibilidade de observar e constatar as imperfeições, as limitações e as próprias carências da modelo de carne e osso. É o distanciamento da modelo imposto e/ou autoimposto que insufla a adoração pelo anjo de menina ou pela santa menina, e que, de alguma forma, predispõem narradores, sem qualquer ligação com o mundo das artes, a pintarem a menina atraente, objeto de adoração paterna, como Amélia de *A Mão de Luis Gama* ou a protagonista de *Clarinha das pedreiras*, conforme confissão dos pais adotivos: “Tinha tanta graça que nós a adorávamos, com o perdão de Deus” (POMPÉIA, 1981, p. 82, vol. 3). É desse afeto sublime dos pais e, também, da valorização da adolescente virgem pelos personagens masculinos - como menina adorável, que condiciona o olhar do narrador, olhar que traduz a fixação de um ideal artístico de menina e de moça – que Rosalina, protagonista de *Uma Tragédia no Amazonas*, torna-se paradigma na prosa ficcional de Raul Pompéia:

Onze anos contava Rosalina, ostentando já incomparável beleza.

A beleza do órfãzinha, moldura de uma graça inefável, que só dá a inocência, realizava o ideal de ‘anjo’.

Sorrindo a todo instante cercava-se rosto da menina de uma atmosfera de prazer que arredava para longe a tristeza.

Suas risadas e seus ditos infantis ecoavam pela casa e pelo roseiral, transpirando regozijo eterno. (*Ibid.*, p. 79)

A representação artística da adolescente virgem em imagem de anjo motiva-se a partir de vários desejos e intenções dos personagens masculinos adultos. As pinturas que servem, em princípio, como objeto de decoração do/no ambiente familiar, configuram-se, aí, como objeto de adoração, que vela o

desejo de afeto e o desejo sexual de artistas plásticos, que se satisfazem apenas com o processo de pintura da modelo e na expectativa do quadro pintado. Neste, guardam-se não apenas a intocada, mas o insatisfeito.

A busca pelo modelo de adolescente que satisfaça a expectativa de representação de beleza angelical juvenil feminina é o fio condutor da narrativa de *Modelo de Anjo*, conto publicado pela primeira vez em 1882, na *Gazeta de Notícias*. Nesse conto, o personagem Carlos Giacometto, artista plástico formado em Milão e em Roma, amigo próximo de Vitor Meirelles, pretende realizar o seu mais “delicado e arrebatador” projeto: a pintura de *A Visão*. É desse ideal de projeto artístico, reforçado no vislumbre da tela pintada, que desperta o desejo de Giacometto pela busca de uma modelo de anjo. A imaginação da pintura da tela pelo amigo famoso fascina o protagonista e indica o forte poder de sedução da imagem sobre o criador e sobre o espectador, ao ponto de o primeiro não reconhecer ali a pintura original e inspiradora, cuja “efetivação” da tela nada mais é do que cópia de um pintor mediano e reflexo das suas frustrações pessoais. A orientação para a pintura da tela por Vitor Meirelles se restringe apenas à sua temática. O artista plástico pretere ensinar técnicas possíveis e prováveis a serem utilizadas pelo personagem pintor pela ênfase nas impressões e sensações que a tela poderia causar no espectador/leitor e também o impacto que ela e seu autor causariam no mundo das artes e dos artistas:

— Olhe Giacometto, afianço-lhe que vai ficar um quadro sublime... Já se pode ver pelos croquis... Aquele pequeno túmulo coberto de rosas, meio na sombra!... O jorro de luz celeste que cai da direita vai dar ao quadro um brilho encantador... As roupinhas transparentes da menina e a túnica abundante e leve do anjo que arrebatava a criança através da luz se prestam para um *ensemble* majestoso, não falando nas lindas combinações de reflexos que virão por aí... Oh! Eu imagino!... O seu quadro vai fazer barulho... Vamos ver aqui no Rio um painel digno da Renascença...
-- Ora, Vitor!...

-- Qual ora!... Eu não o conheço e você não me conhece?... Quer ouvir o que eu digo?... Entusiasmo e perseverança, que você terá um sucesso...
-- Qual! Não espero grande coisa...
-- Verá... E depois o mande à Itália, para experimentar...
-- Que homem para dizer coisas bonitas!... Verdade é que você me está animando... Eu hei de trabalhar com gosto, fique certo... Olhe... Além dos croquis do *schizzo* que você viu... já executei estudos especiais das figuras... Já fiz na tela o desenho do conjunto... Encontrei, porém, uma dificuldade. Falta-me um modelo... Quero dar ao meu anjo um rosto que seja ao mesmo tempo um reflexo deste mundo e do outro; um meio termo entre o idealismo do sobrenatural e a realidade terrena, que faça sentir que o anjo é do céu, mas acha-se na terra; em suma, a fusão da beleza etérea com a beleza que se apalpa. Quero um rosto que preste para receber os toques do meu ideal, uma carinha própria...
-- Uma carinha de matar a gente, observou, rindo, Vítor Meireles... (POMPÉIA, 1981, p. 86-7, vol. 3)

É a satisfação com o estritamente visual que condiciona a busca do protagonista pintor. O afastamento dessa perspectiva o conduz à frustração de seus planos como artista e como homem, uma vez que seu empenho para encontrar o modelo de anjo se confunde com seu desejo de seduzir adolescentes virgens. Na Rua do Ourives, o pintor “cinquentão”, “como D. Juan de barbas brancas”, olha sedento “o semblante das jovens transeuntes.” Depois de várias tentativas frustradas, em específico, a de não encontrar anjos entre moças reais, velhas em seus vinte três anos de idade, o artista plástico efetiva, inicialmente, seu desejo artístico e erótico-afetivo na expectativa de um quadro exposto na Academia de Belas Artes, representação ideal da adolescente virgem:

Um assunto delicado. Representava uma bela rapariguinha de quatorze ou quinze anos, braços e ombros nus, debruçada numa janela, tentando quebrar com os dedos o pedúnculo de uma rosa. A janela ou trapeira era do tamanho da moldura, de sorte que a figura parecia inclinar-se para fora do painel. Tinha uma execução magistral esse trabalho.

Giacometto sentiu-se preso pelo quadro. Esqueceu completamente os sentidos. Era o maravilhoso semblante da rapariguinha que quebrava o pedúnculo e ria para o espectador...

O pintor consultou o catálogo que lhe haviam oferecido na porta do edifício. Rezava assim:

-- Sessenta e quatro. Cópia natural; trabalho do Sr. F.C. Rua da Ajuda n...

Que felicidade! F. C. era um pintor seu vizinho, que o tinha em muita consideração e se mostrava seu amigo...

Giacometto contemplou por mais algum tempo o belo quadro, e depois, esquecendo completamente a exposição, retirou-se apressado.

Um conhecido, que o viu andando muito precipitado, perguntou-lhe:

-- Aonde vai tão apressado, comendador?

-- Já tenho o anjo! Respondeu ele, sem saber se falava a uma pessoa que tivesse notícia de sua empresa. (POMPÉIA, 1981, p. 91, vol. 3).

O olhar do protagonista equivale ao olhar do narrador, sempre predisposto, na prosa ficcional de Raul Pompéia, a exercer o papel de crítico de arte e de literatura. A descrição pictórica do quadro pelo narrador possibilita perceber a reação emocional do protagonista em estado de transe diante da menina representada e traduzida como uma figura docemente agressiva. Tal equivalência de olhares indica não apenas o impacto que a pintura causa em um e em outro, mas reafirma que a satisfação do protagonista só é possível em nível de virtualidade. É no deslumbre do quadro que Giacometto consegue encerrar a trajetória marcada pela ansiedade da busca do modelo para a sua pintura, mas não a conclusão da sua trajetória de busca pessoal pela satisfação afetivo-erótica. Esta, aparentemente, sempre inconclusa porque (re) alimentada pela substituição do objeto de desejo pela sua representação. A expectativa da pintura da juventude virginal vale como espécie de hipnose, de feitiço da imagem para onde, não só seus olhos se voltam e se fixam, mas onde o protagonista se prende e guarda seus desejos. A descoberta da pintura é, portanto, o reinício de uma trajetória pessoal, que sempre se volta para a

imagem do corpo juvenil desejado, perseguido, mas nunca possuído. Nessa trajetória, a plenitude da efetivação do desejo é substituída pela satisfação contínua com o fetiche, a representação da modelo de anjo em pintura da sua autoria. De outro modo, a menina preparada para tornar-se arte é a menina-fetiche, uma vez que pressupõe a trajetória artística dos protagonistas, em que a descoberta da modelo para a representação da arte identifica-se como objeto de afeto para o pintor/espectador. O reconhecimento do sentimento para com o modelo se transfere para a sua representação artística e se canaliza nele.

A frustração pessoal do homem é compensação para o artista, ainda que reflita a frustração da impossibilidade de posse da modelo de inspiração da arte. É essa impossibilidade que ascende a modelo a objeto de adoração para a satisfação de outros prazeres do homem e do artista: o de corromper a figura feminina angelical e o de se deixar corromper por ela; o de agredi-la e o de deixar-se agredir pela sua fragilidade. São nesses e desses prazeres que se mobilizam as influências pouco demarcadas do corruptor (a) e do (a) corrompido (a), do (a) agressor (a) e do (a) agredido (a). O padrão de beleza juvenil atraente, portanto, reflete a pureza que corrompe e a fragilidade que agride. Ele revela e dissimula um acentuado poder de domínio e de controle da vencida sobre o vencedor. Este, mais do que atraído, deixa-se agredir pela imagem frágil e vulnerável de meninas, cujas “carinhas”, segundo a opinião de Vitor Meireles, personagem do conto *É morto Pulcinella!*, podem matar um homem. Essa compreensão é compartilhada com o narrador do conto *História Cândia*, quando afirma que não existe “nada mais arriscado para um homem do que uma menina ingênua” (POMPÉIA, 1981, p. 237, vol. 3), e com o narrador de *Decote de Quinze Anos*, o qual considera “o pudor uma grande força”. (*Ibid.*, p. 181)

De maneira geral, as personagens juvenis femininas, fonte ou não de inspiração para a pintura da menina anjo, submetem-se à visão misógina dos narradores e dos personagens mais velhos sobre a influência nefasta da candura feminina ou da sua dissimulação: Conceição é demoniozinho de quinze

anos, dotada de sorriso de cobra, e Berta, de sorriso de malícia. Ambas as personagens exemplificam uma galeria extensa de tipos juvenis femininos na prosa ficcional de Raul Pompéia, que, convencidas do poder da beleza física e da virgindade, calçam borzeguins de ferro e se exibem altivas e cruéis às janelas ou nos bailes para maltratar afetiva, sexual e emocionalmente seus admiradores. E mesmo que não tenham consciência desse poder e nem se utilizem dele deliberadamente como Rosalina, de *Uma Tragédia no Amazonas*, ainda assim provocam ações e reações sádicas e masoquistas.

A pintura que materializa a ascensão da adolescente virgem compensa a frustração da busca do modelo ideal, porque permite a adoração da imagem meio que santificada, mas passível de ser corrompida. Sua representação artística, portanto, pressupõe o ritmo de ascensão espiritual, no qual se visualiza a nostalgia da queda mítica, consubstanciada na posse da pintura, a partir da sugestão simbólica e psicológica da posse sexual, e, efetivamente, na própria experimentação sexual, conforme ironia do narrador do conto *Coração*: “Depois que – por amor – Regina perdeu a vergonha, rodou loucamente de abismo em abismo. Uma queda, afinal de contas, que se poderia chamar de ascensão. Porventura não é o céu um abismo para cima?” (POMPÉIA, 1981, p. 252, vol. 3). É nesse contexto de desejos ambíguos, aparentemente contraditórios e de conformações provocadas de olhares que a menina ascende à condição de menina-arte e é tal condição que a predispõe como objeto sedutor e passível de ser seduzido.

Em *É morto Pulcinella!*, conto publicado pela primeira vez em agosto de 1886 na *Gazeta de Notícias*, Raul Pompéia começa a mostrar mais interesse em moldar artisticamente o texto, de acordo com as influências dos irmãos Goncourts. Nesse conto, a representação artística do corpo juvenil feminino se submete a uma sutil análise psicológica, em que poreja, segundo Capaz (2001), “um quente sensualismo” (CAPAZ, 2001, p. 96). Produto de encomenda, o retrato de Amélia, filha única e dada em casamento a um visconde, é

considerado pelo narrador como uma relíquia familiar, objeto de recordação da juventude solteira que se foi: “(...) O comendador queria muito bem à filha; o retrato seria uma lembrança viva e perene. E, depois, o retrato se havia de exibir com a declaração: por ordem do Senhor Comendador”. (POMPÉIA, 1981 p. 182, vol. 3)

Sobreposta à visão restritiva e ostensivamente utilitária do comendador com respeito à arte, está a de Armando, artista plástico premiado na Europa e respeitado no Brasil. Contratado pelo pai de Amélia para reproduzir a imagem da filha solteira, ele, diferentemente de Carlos Giacometto, já conhece seu modelo para a pintura do retrato. Amélia é seu amor de infância, amor correspondido apenas no nível das fantasias românticas e, por isso, possível de ser vivenciado apenas no ambiente artístico. Armando, da mesma forma que Carlos Giacometto, reproduz a predisposição de idealizar o modelo, de espiritualizar o objeto de arte, e, no seu caso, tal predisposição objetiva a manifestação de seu afeto e sua correspondência efetiva, mesmo que em ambiente artístico. Nesse contexto de fantasia e de imaginação, a preparação de Amélia para a pintura singulariza o namoro da protagonista modelo e do personagem pintor; namoro que se configura como tema da tela pintada pelo narrador, cujos espectadores e cúmplices são os leitores:

Amélia acomodava-se a uma poltrona, sobre almofadas para ficar em boa posição. A alguns passos da poltrona Armando erguera o cavalete. Duas vidraças, as únicas abertas da sala, convenientemente veladas, iluminavam a três quartos, por cima, o modelo e a tela. Grande pano de basto veludo azul, suspenso a um cordão que atravessava a sala de parede a parede, servia de fundo, projetando ao rosto da jovem, reflexos celestiais. Protegidos, modelo e artista, pela cumplicidade desta cortina de veludo, que os isolava numa solidão relativa, encobrendo-o às vistas da senhora do comendador, deliciosos momentos gozavam eles! Às vezes, Armando deixava cair o pincel e esquecia-se a contemplar o adorado modelo; às vezes, sob pretexto de endireitar a posição, aproximava-se de Amélia, tomava-lhe a mão, beijava-lhe furtivamente os dedos. Amélia consentia. Tudo estava perdido para ela; porque havia de

repelir? Ele nada sabia, o pobre; e a Amélia faltava coragem para desiludi-lo. Demais, tão suave era o engano, que ela mesma se deixava levar pela ebriedade do momento... Estava às vésperas de casar-se... Pois o seu noivo era Armando! E neste sonho, divertiam-se perdidamente os namorados. Permutavam frases de vago sentido temperadas de paixão. Borboleteavam, a meia voz, sobre os assuntos, artes, pintura, música, segredos do colorido, preferências em matéria de cor: ela preferia o azul, a cor do infinito; ele preferia o vermelho, o vermelho vibrante, a tinta de sangue e da vida! (POMPÉIA, 1981, p. 185, vol. 3).

Nesse ambiente azulado, em que apenas modelo e tela são iluminadas, é que a representação do objeto de afeição ascende ao estatuto do ideal e permite a relação entre modelo e artista. O ato de reprodução do cetim do vestido e de partes do corpo da modelo traduz a ardência do ato reproduzido e do objeto de reprodução. O ritmo da representação da modelo assemelha-se, por sua vez, ao êxtase espiritual: Armando “Tinha ímpetos de cair e pintar de joelhos, como Fra-Angelico. E rejubilava de ver os encantos da fisionomia do modelo” (*Ibid.*, p. 185). A história do amor de infância entre a menina rica e o artista pobre e talentoso, melodramática e folhetinesca em sua essência, pressupõe a narração das sessões de pinturas da modelo em que a sua idealização na imagem extravasa no próprio ambiente onde ocorre a representação. Nele, o desejo é possível, mas se condiciona a um contínuo ritmo de frustração: entre o desejo do artista pela modelo e desta por este se coloca a imagem reproduzida que os observa, assim como a imagem da pintura da adolescente exposta na Academia de Belas Artes, que observa Giacometto. Com o personagem-artista de *Modelo de Anjo*, o desejo se realiza no plano de uma virtualidade silenciosa e impactante:

Diante da pintura, de costas para o artista, Amélia parou. Um estremecimento de surpresa, quase de susto, agitou-a toda. Era ela! Era ela! Ali estava em busto, perfeita! Os belos olhos pensativos de corça, a cútis branca, o fino traço das sobrancelhas ligeiramente oblíquas, os longos cílios negros sedosos, o corte da boca meio arqueado para os cantos, num

sorriso indefinível, o cabelo castanho, seco, transparente, penetrado de luz como uma nuvem, com uns tons de prata que brilhavam, rodeando-lhe as feições, sobre o fundo azul espaço espesso. Estremeceu de pudor, vendo, ali no pano com que o pintor soerguera o começo de seios que o ângulo do decote traía; estavam ali veias em que ela mesma ainda não fizera reparo. Sentia-se, ao vivo, na tela como um espelho, mais ao vivo ainda; porque um sinalzinho da face esquerda que o espelho mostrava à direita, ela o tinha aí, no lugar exato.

Para apreciar o efeito à distância afastando-se da tela, a moça, sem o ver, chegava-se para Armando. O artista sentiu o sangue subir-lhe às têmporas em vertigem. A posição, junto da janela até onde recuara não permitia livrar-se. Em pouco Amélia veio tocá-lo com o ombro. Ao contato inesperado, a moça exalou um gritozinho de surpresa. Quis fugir, Armando a prendera. (POMPEIA, 1981, p. 187, vol. 3)

O corpo representado desencadeia a experiência de expectativa tanto da modelo, que experimenta a sensação de consciência corporal e do deslumbramento narcíseo, quanto da descoberta do corpo da representada pelo personagem-artista: “Armando sentiu uma impressão de novidade. Nunca a vira assim, como naquela última sessão, nunca o pintor a vira assim divina!” (*Ibid.*, p. 186). A tensão afetivo-sexual entre modelo e artista atenua-se diante da primeira expectativa do quadro, porque proporciona para ambos, outra experiência da consciência da representação e do objeto representado, assim como provoca estranha sensação no leitor, bem como sua compreensão de que a representação observa a sua representação: Amélia, personagem, por isso representação em primeiro plano, observa e se maravilha com Amélia retrato, representação em segundo plano. Essa é a satisfação do desejo do pai, espécie também de satisfação afetivo-erótica-artística de Armando; lembrança da experiência da juventude e da vida de solteira de Amélia-personagem, mas também testemunha da relação entre modelo e artista, da tensão decorrente de um desejo afetivo-erótico entre ambos, e, por isso, confidente: “A outra Amélia, a do painel, olhava-os, testemunha complacente daquele amor, com a melancolia

do seu olhar, colada no fundo de céu noturno. Ouviu-se um beijo no silêncio”. (POMPÉIA, 1981, p. 188, vol. 3)

Apesar de não serem reconhecidos nem na Europa e nem no Brasil, o personagem de *Uma Ambição*, e Juvenal, personagem de *História Cômica* - contos publicados, respectivamente, em abril e maio de 1889, em *A Rua* - são dois artistas pobres, cujo interesse pelo exercício da arte se dá pelo interesse afetivo-sexual, ou seja, a possibilidade de representar a jovem desejada é a possibilidade de efetivar o desejo afetivo-sexual. Distantes do ambiente das artes, os dois personagens se interessam em reproduzir a imagem do objeto de desejo como pretexto para se aproximarem dele e dele tomarem posse: “Eu pensava a sério na situação. Era irreal aquilo. Possuí-la! Tê-la como minha aquela esplêndida propriedade” (POMPÉIA, 1981, p. 233, vol. 3). A idealização da arte esclarece a idealização da mulher objeto sexual, e, por isso, pressupõe a visão ideológica e artística da personagem de *Uma Ambição*: “A arte é leviana e a pobreza é leve.” Nesse conto, o objeto de desejo e de representação artística é uma viuvinha, residente no segundo andar de um prédio e, por isso, entre dois vizinhos e objeto de desejo dos dois: o do primeiro andar, considerado pelo personagem-narrador um prosaico argentário, e ele, o artista e poeta, residente no terceiro e último andar, próximo do céu e da sua paixão terrestre. Observada do último andar, a vizinha era adorada e contemplada como um anjo. A esse comportamento diário do narrador-personagem segue a confissão de seus desejos sexuais incitados pela representação do objeto de desejo, esta via de mão dupla: a representação artística do objeto desejado, apenas no nível da fantasia do narrador-personagem, torna o objeto materialmente representado em nível de narração, uma vez que esta só é possível porque materialidade da confissão do narrador. A mulher-anjo de saias escuras, seios brancos e cabelo cor de trigo, a adorada do terceiro andar, é, também, aí representada, na confissão do desejo, como mulher-arte, desejada como “viuvinha-diabo”; a futura esposa era-lhe um anjo,

uma criança de miúdos pés, calçada de borzeguins. No terceiro andar, a desejada é uma entidade ambígua: mulher/criança/anjo/demônio:

Mesmo a frio, apalpando-lhe a formosura sem sensualidade, como um escultor a sua argila, mesmo a frio, era força admirá-la. O reflexo loiro dos cabelos caía-lhe sobre as formas como um raio de luz a prumo. E, desde o rosto, desde os grandes olhos, de um verde de abismo oceânico, trevoso e palpitante, fosforeando docemente, quando um pensamento passava moroso, como madorna de um peixe, faiscando às vezes, quando revolteava um acidente rápido de cólera; desde as coradas faces de maduro outono; desde os polpudos lábios feitos de massa de beijos, até os miúdos pés calçados em borzeguins de crianças, que podiam valsar à vontade numa palma de mão toda ela era um encanto (...). (POMPÉIA, 1981, p. 233, vol. 3)

Assim como Carlos Giacometto e Armando, o narrador-personagem não efetiva seu desejo afetivo-erótico, mas esclarece-o como desejo de tornar o objeto de adoração para a representação artística algo que, ao ser representado artisticamente, perde seu valor de ascese e, desse modo, acentua-se a natureza humana da modelo no que tange à experiência do amor e ou da morte. Carlos Giacometto encontra seu ideal de anjo para a representação. Sua decepção é que se tratava de uma adolescente moribunda, contaminada pela bexiga. O personagem-narrador de *Uma Ambição* deseja tomar posse do objeto de adoração para a efetivação da sua tara sexual e das suas tendências sádicas.

Nesse sentido, Juvenal, personagem do conto *História Cândida*, uma vez pintor de paisagem, se satisfaz com aquilo que é terrestre, material e humano. O modelo que busca não está distante da sua realidade mais imediata, muito pelo contrário, é a filha de João Vasco Rachado, correeiro, homem do povo, “raia-miúda”, como os personagens de *O Cortiço*. (BULHÕES, 2003, p. 215)

O interesse do pintor *d'après nature* segue ao ritmo inverso de Carlos Giacometto e de Armando. Enquanto estes idealizam a arte e a adolescente, modelo e objeto da arte, e transferem o desejo afetivo-sexual para o processo de reprodução artística e o efetivam nele, Juvenal, por sua vez, se utiliza da visão platônica sobre a arte e da idealização dela como meios de sedução. Assim, justifica seu desejo a partir da concepção ideológica e filosófica na qual a arte está acima de questões morais ou éticas.

Como Sanches, que (homo) erotiza a leitura de *Os Lusíadas*, “curso pitoresco”, segundo Sérgio adulto; e como Bento Alves, que faz companhia a Sérgio na biblioteca, ambos mal-intencionados, Juvenal disserta para Rachadinha, adolescente pobre, bonita e virgem, sobre a condição do pintor. O personagem reproduz ideias banalizadas sobre a arte e sobre os objetos que inspiram a arte. Assim, justifica sua sedução, sua vontade de posse e a relação sexual entre eles. Por outro lado, a dissertação de Juvenal acentua o tom parodístico do conto com respeito à visão idealizada da arte e à ironia do narrador, reflexo da imagem de Raul Pompéia, como um “amargo humorista” (GRIECO, 1974, p. 102), quando da consumação do desejo do homem dissimulado em artista: “soube ser pintor o platônico” (POMPÉIA, 1981, p. 243, vol. 3). Desse modo, a palestra do paisagista, com respeito à arte, reitera, pelo interesse sexual, a relação instrução/sedução, presente na prosa ficcional de Raul Pompéia. O título da narrativa - *História Cândida* -, o nome das personagens - Juvenal e Rachadinha - e a presença de um narrador *voyeur* e malicioso reforçam a interpretação do conto como uma paródia com respeito à utopia da arte como fim em si mesma, tese que dissimula interesse sexual e garante a efetivação do desejo sexual:

-- Sim, sim... Tudo!... Sou pintor, queridinha. Não sabes?... A pintura é inocente. Nós, pintores, temos para as mulheres uma admiração pura. Inteiramente pura, meu bem! Os outros buscam amor: nós queremos modelos. Uma bonita menina... que fortuna para nós! Despimo-la, meu anjo, acomodamos num cavalete,

num estrado, numa posição qualquer, e ficamos adiante, adorando a forma. Depois, temos a tela, tomamos um carvão, os pincéis... Vamos passando para a tela o feitio do corpo. Com a tinta fazemos carne, os cabelos, os bonitos olhos. Daí a pouco, em vez de uma bela menina há duas: a que fica no quadro para sempre, como uma coisa de se adorar, e a outra, que se veste e parte, com um beijo de artista na fronte... Estás aqui comigo... É como se não estivesses. Ah! Um beijo do artista! Não sabes, anjo! Anjo! O que é um beijo de artista? É sempre casto: nós beijamos estátuas! Tens medo de mim agora? Da minha adoração platônica?!... Tens? Tens medo?...

Rachadinha não entendia muito aquilo. Viu bem, contudo, que a cadeira de Juvenal caminhava para ela aos saltos, enquanto o pintor falava.

-- que é isto, exclamou surpresa sentindo um braço brusco pegar-lhe a cintura com muita força.

-- Nada de mal!... Eu sou pintor, minha queridinha, murmurou Juvenal, prendendo-a e enchendo-lhe o ouvido de fios de bigodes e repetidos beijos.

-- Mas espere!... Espere um pouco, pediu ela, relutando.

Mas o braço fechava-se cada vez mais rijo ao redor da cintura, e os bigodes ásperos arranhavam-lhe a face toda, colando cáusticos de beijos.

-- Eu sou pintor!... Eu sou pintor!...

Era tão sincera a veemência daquela desculpa, que Rachadinha começou a achar razão no rapaz. Desde que ele era assim pintor, ela foi cedendo...

Juvenal estava fora de si. Um lampião de gasolina no meio da mesa, de luz baixa, oferecia uma meia obscuridade cúmplice. Percebendo que a resistência decrescia da parte da moça, Juvenal, assaltou-a como uma fera. Dilacerou-lhe a roupa, para morder-lhe o seio.

-- Eu sou pintor... Eu sou pintor... Balbuciava sem mais ligar sentido às palavras.

Do corpo da moça desprendia aquele cheiro de couros, que o entontecera um dia; das roupas impregnadas do ambiente da oficina, crescia uma emanção grosseira, bestial de vernizes e curtume que o encarniçava.

O movimento da luta, o pudor do assalto, o calor da noite na saleta, a chama da gasolina purpureavam divinamente a carne morena da vítima. Juvenal estava perdido.

Eu sou pintor, gaguejava em ofego. Queremos modelo... Modelo... Modelo...

A moça não lutava mais. Juvenal caiu com ela para o escuro embaixo da mesa, como para um abismo. (POMPÉIA, 1981, p. 241-2, vol. 3).

O poema é outro artifício utilizado pelas personagens para representar a adolescente como “imagem gentil”, fonte de inspiração literária e objeto de paixão, ainda que tais personagens não sejam consideradas propriamente poetas. Em alguns contos de Raul Pompéia, a narração da representação poética da imagem gentil não flui da angústia da busca de um modelo de anjo, mas daquela decorrente de paixões recolhidas, da vontade de se declarar para o objeto de paixão e, sobretudo, da frustração decorrente da ilusão de ser poeta, no instante em que, ao utilizar os versos como solução para o medo de se declarar, os personagens os reconhecem textos de significativo valor estético e poético. De outro modo, mais do que representação do objeto de paixão e substituto dela, a escritura do poema implica a possibilidade de expressão da afetividade de quem o compõe, na valoração estética da composição e no (auto) reconhecimento do talento literário do personagem que compõe os versos.

Em *Como Nasceu, viveu e morreu minha inspiração*, conto publicado pela primeira vez na *Gazeta da Tarde*, em dezembro de 1885, o eu narrador, estudante pobre, encontra, na escritura de versos, alívio para a ansiedade do seu primeiro encontro amoroso e passatempo até a sua efetivação. Considerado como realista de “feição tradicional, ou de costumes” (CAPAZ, 2001, p. 53), o conto se estrutura em forma de confissão amorosa de um estudante pobre por uma adolescente de 17 anos. Em ambiente fechado, a expressão do desejo do eu narrador pela adolescente só nos é reconhecida por meio do recurso do monólogo interior. Por sua vez, a predisposição em idealizar o que está fora e distante se notifica tanto por intermédio da recorrência de verbos flexionados no futuro do pretérito e pretérito imperfeito, quanto da pintura de azul da gravatinha, presente para a adolescente-anjo também pintada de azul. Essas constatações indicam que o eu narrador nutre o desejo de ser poeta e permanece no plano do desejo, no que tange à sua afetividade.

O ritual de preparação para o encontro amoroso cede ao ritual de preparação para a composição de um soneto, presente para a namorada e prova para ele da sua genialidade. Durante o processo de composição da poesia, o eu narrador projeta seus desejos de um encontro feliz, assim como o desejo de ser um poeta genial. Ambos os desejos consubstanciam a narração como um ato confessional em que é possível identificar a relação amorosa e a genialidade poética como fantasias de um jovem estudante, cuja narração é a sua mais apropriada realidade. A angústia de escrever versos de amor sobrepuja a angústia do encontro amoroso; o objeto de paixão é substituído pela composição de um soneto; e, em tal poesia, o objeto de afeto cede espaço à ambição de ser lido por críticos literários como sua verdadeira motivação:

Nascera-me a inspiração! Ia metrificar alguma coisa que devia maravilhar os críticos (...)
Molhei a pena, com um movimento nervoso. A minha impaciência (confesso-o) não era então chegar à casa do meu bem, era gravar no papel aquilo que me ardia no crânio. Molhei a pena... (POMPÉIA, 1981, p. 20-1, vol. 3).

A projeção de um poeta festejado o conduz a uma espécie de êxtase religioso e desse para a peripécia: a tinta da caneta, que grafa os versos é a mesma que mancha a única camisa para o encontro amoroso; a frustração do encontro não ocorrido também é frustração de poeta não realizado. Assim como o interesse afetivo pela adolescente, a expressão poética do eu narrador se singulariza como fruto da ardência da juventude, como sentimento breve e efêmero, como produto de devaneios afetivos e divagações literárias. Desse modo, o título do conto se adéqua ao tempo e ao ritmo da poesia de um suposto poeta, cuja inspiração morre durante a adolescência.

Objeto que provoca o ato confessional do eu narrador, de *Como nasceu, viveu e morreu a minha inspiração*, a poesia sentimental dos anos da adolescência passa a alvo de análise biográfica do narrador de *As Festas de Reis de minha prima*, conto publicado pela primeira vez em dezembro de 1885,

na *Gazeta da Tarde*. Narrativa de “viés humorístico” (CAPAZ, 2001, p. 53), a intriga gira em torno da descoberta, pelo narrador personagem, das poesias do Dr. Sinfrônio. Narrativa em retrospecto, o trabalho do narrador flui do exercício crítico de perspectiva biográfica, o que ritmiza a narração como um jogo de apropriação da apropriação. Na leitura dos versos sentimentais do estudante Sinfrônio, o narrador respalda sua análise de crítica literária a partir da biografia do pretense poeta. Tal apropriação justifica-se como material necessário para garantir o procedimento técnico de análise, e, além disso, o conhecimento da vida do personagem poeta possibilita ao narrador crítico efetivar não apenas o exame da qualidade estética do texto, mas efetivar a vingança de uma pequena rixa amorosa entre os dois:

Conheci muito o Dr. Sinfrônio.
Nunca lhe achei cara de poeta... Pois ele o fora!
Uma vez na vida, às escondidas, como se tivesse vergonha...
Mas fora... Vim a sabê-lo, alguns anos depois da sua morte.
Não quero dizer que este póstumo achado lhe valha a glória.
Poeta é modo de escrever. São umas linhas execráveis, sem
metrificação nem graça, em que bela rima com janela ou com
singela, como no “Era no outono...” de B. Pato...
São versos de paixão, espécie de carta de namoro a linhas
curtas, começadas em letra maiúsculas. (POMPÉIA, 1981, p.
145, vol. 3)

A vingança crítica do narrador, possível a partir da apropriação dos versos, se alimenta da apropriação e da utilização indevidas dos mesmos versos para seduzi-lo e conquistá-lo. Isaura, amor de adolescência e fonte de inspiração do estudante Sinfrônio, não corresponde a seu afeto, mas se apropria dos versos a ela dedicados, para conquistar seu primo, o narrador crítico literário:

No dia de Reis, ao levantar-se, de manhã, observei, através da
meia treva do quarto fechado, que, sobre a minha mesa, havia
alguma coisa.
Eram flores elegantemente apertadas em buquê e uma carta, um
pequeno envelope fechado.

.....
Quando abri o envelope, foi como se quebrasse um frasco de perfume... A carta era uma poesia!
Com certeza a intensa nuvem de aromas que me povoava o quarto vinha das flores daquelas estrofes!
Versos de amor! Santo Deus! Acordo em dias de Reis, entre os braços parnasianos de Safo!
De repente, estremeci... Era possível?!... Mas eu conhecia aqueles versos!...
Li-os outra vez:
“Quando te vejo, ó gentil imagem...”
Ora, ora! Eram os versos, os cambaios versos do Dr. Sinfrônio, impingidos em segunda edição, e assinados sobre aquele delicioso papel de cetim pelo doce nome de Isaura!...
Tu, só tu, puro amor!
Uma vez, um pobre apaixonado armara umas palavras desconcertadas, parecendo, de longe, versos... Vinte e tantos anos mais tarde, uma apaixonada, amorosa até o crime, plagia ousadamente a coisa e a impinge como sua, masculinizando-lhe [sic] devidamente o sentido!
Misto de ousadia e fraqueza que o amor prepara. (POMPÉIA, 1981, p. 149, 3 vol.)

As poesias do Dr. Sinfrônio amarram as pontas soltas de seu passado às do presente do narrador que exerce a crítica literária no espaço restrito do ambiente e dos interesses familiares. Nesse contexto, a tentativa desesperada e frustrada de Isaura, de encontrar no primo narrador um marido, possibilita a volta da poesia para quem de direito deve narrar a história de três adolescentes - história marcada pela frustração amorosa, pela mágoa da não correspondência e pelo ato ofensivo do plágio. Cabe, portanto, ao narrador, primo mal amado, o exercício da crítica biográfica como vingança, cujos alvos são o texto poético, a fonte de inspiração do texto e o próprio poeta. O reconhecimento das poesias já instaura o processo de análise e de crítica, fundamentado em suas recordações pessoais. O ato crítico, portanto, possibilita comparar e distinguir a representação poética e idealizada de Isaura adolescente, amor e fonte de inspiração de Sinfrônio, da Isaura solteirona e plagiadora: “Isaura contava nesse tempo quatorze ou quinze anos e não era absolutamente feia, conquanto já tivesse em meio da cara o mesmo pedaço de nariz que hoje distingue a

maturidade dos seus trinta e oito” (*Ibid.*, p. 146). Além da comparação desdenhosa entre Isaura adolescente e Isaura balzaquiana, o narrador ataca os versos do personagem como reflexo de puros devaneios sentimentais, como meio a partir do qual é possível desabafar o amor recolhido. Os sentimentos escondidos do poeta adolescente e tímido conotam o texto a partir do qual tais sentimentos se revelam também como algo reservado, guardado, escondido, e, por isso, susceptível de questionamento do narrador sobre as potencialidades poéticas da juventude. Assim, o crítico categoriza as poesias do estudante de direito como “página da mocidade incontestavelmente” (POMPÉIA, 1981, p. 64, vol. 3), e os versos, como “corpo de delito” ou “pecado literário”.

4.3. Garotas, sorriam! Vocês estão sendo narradas!

A pintura do corpo juvenil feminino pelos personagens pintores pressupõe a narração fundada no ato e no hábito do narrador de olhar, observar, espiar e contemplar. O narrador é uma modalidade de *voyeur*, autorizado e “hábil manejador das formas de contemplação indiscreta dos corpos erotizados” (BULHÕES, 2003, p. 182), por isso, ele se pretende pintor, escultor e crítico de arte. Sua satisfação, desse modo, é efetivamente dupla, pois, como entidade onipresente e onisciente, dotada, a propósito, de um “olhar seletivo” (*Ibid.*, p. 186), ele pode ver de perto o corpo nu ou seminu da adolescente, bem como ver aos outros: personagens, narratários e leitores. A estes, sob certo nível, impossibilitados do privilégio da onipresença e da onisciência, resta a satisfação com o ato de espiar os pedaços de corpos recortados pelo narrador e de contemplar a justaposição dessas partes corporais como arte - eles não veem e não observam diretamente: espiam sob a orientação visual do narrador e contemplam o corpo da adolescente esculpido pelo seu olhar “estetizante”. Desse modo, o prazer efetivo do narrador resulta tanto do ato de espiar, de contemplar e de provocar nos narratários e leitores a ação de espiar e contemplar, quanto do ato de narrar quem espia e contempla e quem é espiada e contemplada. Esse movimento estabelece a narração propriamente dita como arte da observação e para a contemplação.

A narração, que implica a pintura e a escultura do corpo da adolescente, identifica a existência, ora sutil e velada, ora explícita e desvelada, do pacto de cumplicidade prazerosa entre o narrador/personagens, narratários/leitores e da lógica aparentemente simples de que, se há quem espie, há quem se deixe espiar; se há *voyeur*, há exibicionista. O ato de olhar, portanto, é fundamento do ato de narrar, porque é estratégia mais eficiente para atrair o olho do outro leitor, do outro narratário e do outro personagem, segundo opinião da prima de Otília, em carta dirigida à protagonista de *Decotes de quinze*

anos, carta na qual a personagem mais velha ensina a prima adolescente “a teoria endiabrada do decote”:

Dizem que a melhor maneira de atrair o olhar é olhar (...)
Resolvi afrouxar o laço de vexame com que me estrangulava,
nos vestidos afogados, prescritos por minha mãe.
Fingi que desdenhava o olhar do vizinho, voltando o rosto para
outro lado. E atrevidamente soltei um... Dois... Três... Botões da
gola do meu princesa!
Ora, minha bela Otília, daí a pouco, eu guardava no seio
submisso, rendido o olhar rebelde do meu moreno; acolhia-o no
tépido decote dos meus quinze anos, como um pombo no vinho,
frioento, trêmulo.
Assim, no dia seguinte, e no outro e no outro...
E começaram a secar de ciúmes as madressilvas... (POMPÉIA,
1981, p. 180-1, vol. 3).

O pacto restrito e silencioso entre cúmplices, sugerido ou não explicitamente declarado entre eles, nutre o jogo de esconder e de revelar; de aproximar-se e de distanciar-se; ou de manter certa distância relativa entre o corpo observado, espiado e contemplado da adolescente e o corpo da personagem que o espia e o contempla. Ao leitor/narratário/espectador também se define a condição de observador distanciado, que usufrui em silêncio a imagem do corpo esculpido. Tal experiência, evidentemente, valoriza a visão em detrimento da ação e também caracteriza a relação perversa entre os amantes (SANT’ANNA, 1985, p. 71). Uma relação que é possível porque é reflexo daquela relação que se estabelece, no âmbito do universo ficcional, entre a personagem e o personagem estudante, poeta, artista plástico, crítico de arte e de literatura - todos narradores vizinhos dotados, por isso mesmo, da “posição de instância reveladora dos ambientes privados e da vida íntima dos seres de ficção”. (BULHÕES, 2003, p. 184)

É no silêncio do afastamento que Sérgio criança e todos os seus colegas de internato se satisfazem com o corpo de Ângela; é no silêncio pactuante entre eles que a empregada de Aristarco se exhibe; sobretudo, é a partir do distanciamento silenciado e no silêncio do ressentimento sexual de

Sérgio Adulto que ele se vinga da personagem que se satisfazia com a provocação contínua e não efetiva dos desejos dos adolescentes. O narrador misógino, ao descrever pedaços do corpo da exibida, revela os efeitos da exibição sobre o protagonista de *O Ateneu*; tenta dominá-lo no âmbito da narração da sua memória, quando utiliza o diminutivo “corpinho” para se referir a Ângela. Entretanto, o corpo de Ângela, ainda que objeto de desdém, ao ser iluminado, exerce fascínio perigoso, semelhante àquele exercido em Sérgio criança, quando deslumbra o prédio iluminado do Ateneu.

O espetáculo sensual de Ângela satisfaz apenas sua vontade de exhibir braços, nucas, cotovelos e cintura marcada pela roupa, e, por isso mesmo, concentra um alto poder de sedução e de manipulação. Seu *strip-tease* é passatempo de suas atividades diárias, ingerido no desejo perverso de se tornar um dos passatempos dos internos, cuja sexualidade encalistrada instiga a empregada a se disfarçar de *stripper*, assim como justifica o alto poder dela sobre os educandos:

E divertia-se a apreciar os ardores engaiolados dos seus meninos, entreteendo-se a desesperá-los como quem atiza o braseiro para ver a erupção das fagulhas, o rodopiar dos rubis candentes, com um prazer graduado entre o orgulho da castelã requestada de cem paladinos e a expectativa palpitante do carname em postas de um festim de jaula. (POMPÉIA, 1981, p. 229, vol. 2)

Deslumbrada como uma magnólia, imagem que reflete a persistência do desejo juvenil na memória do adulto, ela também reflete o duplo: mulher santa/mulher demônio, agressiva/delicada, adulta/adolescente. Duplo que se transfigura em modos e olhares infantis para seduzir: “Depois, uma pontinha de ingênuo sorrir, olhos fechados ainda; gradação de infantilidade que substituíra à vestal uma criança esquiva e tímida (...)” (*Ibid.*, p. 135). A mulher em corpo de “mocidade da carne”, sem pátria e sem lar, melancólica e agressiva nas rotinas de trabalho do colégio interno, se move nas imagens desejáveis do feminino: é

flor, é menina, é noiva, mas também interpreta a figura carnuda e solar de uma *femme fatale*, interpretação inspirada no desejo *voyeur* das “carinhas sem conta, chupadas de saudade” (POMPÉIA, 1981 p. 229, vol. 2) dos alunos:

Ângela dominava-os a todos; vencia-os.

As janelas abertas para o quintal do diretor eram fortemente gradeadas de madeira; por entre as travessas olhávamos.

Ângela fazia-se menina para brincar e correr com a vivacidade de gata. Rolava no chão, envolvendo a cara nos cabelos secos, soltos. Saltava agitando o ar com as roupas; colhia flores e jogava, distribuindo por igual a todos, que ela a todos queria bem. Quando não havia muitos às grades do salão descuidava-se, aparecia em corpinho e saia branca. Afrouxando o cordão sobre o seio, mostrando o braço desde a espádua, espreguiçando-se com as mãos ambas à nuca e os cotovelos para cima, contando para a janela histórias que não acabavam mais, enquanto às axilas, em fofos de camisa, ia escapando a indiscrição dos fios fulvos. Sempre ao sol! Sempre alegre! Filha selvagem da luz, fauna indomável das regiões quentes, afrontando a temperatura como as leas, insensível e sobranceira.

.....
E divertia-se a apreciar os ardores engaiolados dos seus meninos, entretendo-se a desesperá-los como quem atíça o braseiro para ver a erupção das fagulhas, o rodopiar dos rubis cadentes, com um prazer graduado entre o orgulho da castelã requestada de cem paladinhos e a expectativa palpitante do carname em postas de um festim de jaula. (*Ibid.*, p. 229)

A personagem contadora de histórias e cantora de canções tristes e nostálgicas, ainda que dotada de “um coração de adolescente” (*Ibid.*, p. 228), se dissimula em menina, gata ou cadela em cio para encantar, seduzir e atrair olhares. A *performance* sensual de tais papéis provoca nos alunos não apenas a tensão sexual, mas a falsa ilusão de proximidade de faixa etária, assim como a falsa ilusão de que, sendo, momentaneamente, bicho fêmea em convulsão de desejo, a empregada de Aristarco está sujeita à submissão da posse e do domínio. Nesse âmbito de ficção de desejos ou de poetização do ressentimento sexual, seu ritual exibicionista se caracteriza como brincadeira solitária de corpo que deseja confirmar ser desejada e que apenas deseja provocar os alunos a se

satisfazerem apenas na brincadeira sexual solitária. A brincadeira do eu narrador, por sua vez, é outra: é poetizar a descrição da sedutora e poetizar a narração de seu ritual de sedução. Essas brincadeiras são tão artísticas e perversas quanto a de Ângela, e condicionam a sua existência à de apóstrofe: “alma de superfície”, “estátua oca” e “ditirambo do amor efêmero” (POMPÉIA, 1981, p. 135, vol. 2) e à de hipérbole: “um desses exemplares excessivos do sexo”, “esposa da multidão”. (*Ibid.*, p. 135)

Outras personagens femininas também se caracterizam no âmbito dessa narração silenciosa do olhar, que demarca suas existências como corpos a serem vistos e saboreados apenas como metonímia. A focalização sobre partes erógenas do corpo da personagem ou a erotização de partes do corpo de personagens - como Ângela, de *O Ateneu*, e Ritinha, do conto *O Natal* -, sinalizam o fluir da tensão sexual dos observadores diante da observada, assim como indicam a consciência das personagens de que é possível maltratar psicológica e emocionalmente à distância, bastando, para isso, apenas se insinuar e provocar em requebros e rebolados. Nesse bamboleio de aproximações alusivas, Ritinha se aproxima de Rita Baiana, de *O Cortiço*, personagem que também seduz, por meio das danças, os vizinhos. Assim como a personagem de Aluísio Azevedo, Ritinha é uma “filha dos trópicos”, uma “criatura silvestre” (DANTAS, 1990, p. 460). Se a personagem de Rita Baiana “corresponde a um tipo literário definido como mulher fatal” (*Ibid.*, p. 463), a segunda, Ritinha, representa a adolescente, cuja feminilidade já desponta, como na primeira, traços de uma “beleza tirânica e diabólica”. (*Ibid.*, p. 463)

As aproximações entre Ritinha e outras personagens femininas da prosa ficcional do século XIX não cessam apenas nessa piscadela comparativa: elas indicam que o olhar do narrador se apropria das intenções e dos modos de olhar o corpo de Ritinha, razão das apropriações e repetições óticas: “Em geral, os belos olhos de uma heroína do cordão azul ou do cordão encarnado é que inflama a pólvora da paixão nos transportes convictos do espectador”

(POMPÉIA, 1981, p. 161, vol. 2). Dançarina principal dos bailados do pastoril, Ritinha requebra para o centro espacial da apresentação. A explicação da coreografia do pastoril insinua o olhar metonímico, em que, evidentemente, a confusão sensual de parte dos corpos das dançarinas traduz o desejo do narrador, que se esconde na narração meio professoral da manifestação cultural popular:

À frente de cada cordão, colocam-se a mestra, de um lado e a contramestra do outro. Comandam as fileiras, marcando a toda às cantigas, dirigindo as voltas harmoniosas dos cordões que ora se aproximam, ora se distanciam, a momentos se prendem e logo se desatam, num torvelhinho de saíotes brancos que se confundem e meias de cor de rosa vivas como carne, inquietas, à sombra das saias, joelhos redondos que aparecem a furto, graciosamente curvos, quadris que se quebram compassadamente, empinado sedutores contornos curvilíneos que parecem desafiar; diabólico sarilho, cadenciado por uma música selvagem feita de rudes surpresas, na qual o bombo atroador predomina quase sempre. A chamada Diana dança no meio. (*Id.*, 1981, p. 161, vol. 3)

A coreografia das dançarinas do pastoril determina a coreografia do olhar e do narrar. O ritmo da narração do olhar, dessa forma, segue o ritmo do bailado, das margens para o centro. Nesse sentido, o narrador, que explica o pastoril, núcleo temático do conto, antes de direcionar seu olhar apaixonado para o centro da coreografia, lugar onde requebra a rainha, satisfaz-se em vigiar os olhares de desejo da margem: “Cada qual, inconscientemente, fiscalizava o seu vizinho, com canto dos olhos, de modo que ele se precipitasse primeiro”. (*Ibid.*, p. 165)

Esse olho, que goza e que vigia, caracteriza o corpo narrativo de *O Natal*, conto publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias*, em janeiro de 1886. Nele, a descrição dos bailes pastoris e a explicação do funcionamento do espetáculo folclórico natalino pernambucano pressupõem aquele olhar de repórter e de cronista disfarçado na figura de um narrador localizado, aparentemente distanciado, mas dotado da malícia dos personagens

masculinos. A voz que narra o corpo feminino em *O Natal*, ainda que não seja misógina como a de Sérgio adulto, é como a do eu narrador de *O Ateneu*, impositivamente masculina, e, por isso, pode determiná-lo como anúncio de jornal ou espetáculo para circo. Se a voz masculina se impõe como discurso ficcional, o mesmo não se pode dizer de sua presença no universo da narrativa, restrita ao espaço da margem do espetáculo: “(...) os espectadores de calças tinham de ficar lá fora, de pé, olhando pela janela” (POMPÉIA, 1981, p. 161, vol. 3). Desse modo, os corpos femininos que giram no centro dos olhares, ainda que mudos, são marcadamente erotizados e determinam a ocupação inversa do ambiente em que decorre a apresentação do espetáculo sensual. Flor silvestre e livre para apreciação pública, Ritinha bamboleia seus admiradores masculinos para a estufa do desejo, assim como a exibicionista Ângela requebra a manifestação da libido dos meninos para dentro das janelas com grades. Se a empregada de Ema se protege dos animais enjaulados, Ritinha se permite expressar sua sensualidade intocada na coreografia do pastoril. Ainda que tão sensual quanto Ângela, não dissimula talento artístico, adolescência e virgindade para atrair: Ritinha é adolescente virgem, imagem poderosa no imaginário erótico masculino; entidade erótica dada à fúria sexual não satisfeita do público, uma vez reprimida pela adequação aos códigos sociais:

É virgem! É donzela! Garantiam misteriosamente de todos os lados, uns com seriedade, outros carregando na palavra, com intenção lúbrica.

O grande olho de animal carnívoro da população fartava-se de luxúria platônica, percorrendo as formas virgens da rapariga. Os bicos de gás, cingindo em coroa o mastro central do barracão, derramavam uma luz sanguínea sobre multidão inumerável de caras, pasmas de lascívia, círculo feroz de apetites, bloqueando a turba das bailarinas, sofregamente, como se esperassem o sinal convencionado da carnagem. (*Ibid.*, p. 164)

A distância de personagens desejadas como Ângela ou como Ritinha não significa apenas a impossibilidade de relação efetiva entre quem a deseja e ela, a desejada; significa, também, fator importante no cumprimento da principal

intenção do pacto: a manipulação visual do corpo feminino em pintura e em escultura, bem como a satisfação de narradores e personagens masculinos pela adolescente arte. Se a representação do homem adulto em bronze e em mármore sugere a sua altiva dignidade, e se a do menino em gesso, a sua fragilidade, então, a representação da protagonista de Clarinha das Pedreiras sob o olhar apaixonado de Alexandre, restringe a existência da adolescente à de um objeto sensual de decoração no parapeito da janela, cuja descrição dos pedaços provoca falsa sensação de posse de quem observa e de proximidade entre ele e a observada; a justaposição dos pedaços do corpo da adolescente reforça o distanciamento entre ambos, uma vez que Alexandre finalmente a ascende à condição de estrela:

Era um par de mãos níveas, pequenas, às voltas com uma costura, mimosas extremidades de braços modelados por... Qualquer chapa de poeta lírico. Estes braços, nus como a inocência, até aos cotovelos, enfiavam-se timidamente pelas mangas curtas de um corpinho de musselina que em outro ponto comprimia com força duas resistências esféricas, de uma geometria provocante a mais não poder. Para cúmulo, rasgava-se, das resistências acima, um modelo decote, donde, fresca e jovial emergia, desabrochava uma cabecinha peregrina. Um camafeu delicado, róseo, transparente, rodeado de pequenos cachos negros em delicioso descuido, com muito sorriso na dobra dos lábios, muito fogo nos largos olhos e nas palpitantes narinas...

Era arrebatadora na sua janela, essa costureira! A estrela d'alva à sombra de um reles teto de zinco.

Alexandre variava. Chamava a sua estrela d'alva, só quando a via de manhã; pela tarde chamava-a de Vésper. (POMPÉIA, 1981, p. 76, vol. 3)

No fulcro da atividade narrativa está, portanto, o prazer de espiar o corpo da criança e da adolescente e de expor a intimidade corporal da adolescente na Roda da Ficção Literária, metáfora que, evidentemente, se refere àquelas rodas literais na história social da criança, “dada a outros, dada a ver, dada a ser dita; revelada, descoberta, exibida, mostrada” (CORAZZA, 2000,

p. 111). Aquele que narra, gira a roda não com o intento de guardar a criança abandonada e enjeitada dentro do claustro, distante dos olhares da sociedade que julga e condena a mãe pecadora e o filho bastardo, mas o faz com o intento de adentrar em ambientes fechados, onde encontra a menina bonita e virgem, cujo corpo e intimidade devem ser expostos para a sociedade dos narratários e leitores. O quarto da adolescente, nesse sentido, é espaço arquitetônico, que guarda, que enclausura e que possibilita o jogo de esconder e de mascarar; local em que a menina-moça pode exercitar livremente o jogo sensual de vestir e de despir; é, por isso, “o esconderijo dos prazeres à margem” (BRANCO, 1985, p. 24). Assim, a narração ficcional da exposição do corpo e da intimidade da vizinha adolescente é prova de coragem e de virilidade masculina do personagem e/ou do narrador adulto vizinho, diante dos outros homens narratários e homens leitores, que se satisfazem parcialmente com a exposta narrada. A satisfação plena flui apenas do narrador/personagem, quando atribui ao narrado o valor de documento que atesta seu poder de ultrapassar os limites do ambiente familiar, seu poder de ter acesso ao quarto da adolescente, assim como o de assistir à *avant-première* da exibição da intimidade da vizinha. Fernando, estudante de Direito, personagem de *A Mona do Sapateiro*, satisfaz-se em ter conseguido adentrar a casa de João Vasco; satisfaz-se em adentrar o quarto da sua filha única, bonita, pobre e virgem; satisfaz-se em conquistá-la e em possuí-la; bem como se utiliza do registro literário para gabar-se de seus feitos:

Pouco depois, Fernando e Emílio conversavam em sua casa.
-- Com que, grãceja Emílio, conseguiste, meu felizardo, plantar uma lança em África!
-- Sabes que sou decidido, observou Fernando, pavoneando-se... Mas o principal é que temos de nos mudar desta casa, já e já... Não quero que a pequena me torne a ver...
-- Fazemos a mudança amanhã mesmo; olha o Z mudou-se há dois dias; temos a casa dele...
-- O diabo é a chuva... Parece que o céu está chorando...
Todo estudante é mais ou menos um poeta. A frase de Emílio inspirou-lhe uma ideia.

-- Deixa estar, Fernando, que hei de dedicar-te um soneto com este título: a queda de um querubim, onde farei o céu deplorando uma virgem...
-- E eu, replicou o companheiro distraidamente e rindo, hei de dedicar-te um com este outro título: a mona do sapateiro. (POMPÉIA, 1981, p. 48, vol. 3).

Além da narrativa propriamente dita, o espelho é outra “roda” na prosa ficcional de Raul Pompéia. Trata-se, no entanto, de um artifício muito mais perverso, porque reflete mais do que a imagem de quem se coloca à sua frente. É o espelho que possibilita a atualização constante do ato e do hábito de espiar, traduzido em movimento simultâneo de exibicionismo e de voyeurismo; de autocontemplação e de contemplação; e de erotismo. Diferentemente de espiar pelo buraco da fechadura ou através de janelas e portas, hábitos óbvios corriqueiros dos *vouyers* e reconhecidos por Henry James como fundamentais “na casa de ficção” (WATT, 1990, p. 174), o espelho reflete não apenas a superfície da imagem daquela que se exhibe: ele aprofunda a relação perversa entre quem observa e quem é observada ou se deixa ser observada.

Motivadas pelo desejo de se convencer da beleza corporal, como meio eficaz para atrair e conquistar, Joaninha, personagem adolescente do conto *A mona do Sapateiro*, e Amélia, protagonista de *A Mão de Luis Gama*, exibem-se diante do espelho. Exibição do corpo que denuncia a presença silenciosa do narrador, uma vez que ela permite a narração da observação e da exposição, no primeiro caso, da menina pobre, cuja experiência de autocontemplação inspira o narrador a equivaler a expressão da sua ardência sensual à de um animal em cio: “(...) Joaninha deitava timidamente olhares em roda de si como a gazela, antes de mergulhar o focinho na fonte para saciar-se; depois, cheia de feminino orgulho, passava os dedos pela epiderme velutínea dos braços e dos seios” (POMPÉIA, *op. cit.*, p. 40). No caso de Amélia, da mesma forma que Joaninha, a protagonista tem o espelho como confidente, objeto de cristal no qual projeta seus sonhos juvenis de amor. No entanto,

diferentemente da personagem de *A Mona do Sapateiro*, a narração de seu ritual de autocontemplação direciona o olhar dos que espiam para a sua imagem refletida no espelho e não para o corpo que se exhibe:

E, porventura, não seria digna disso? Neste ponto dessem a palavra ao seu espelho de cristal; consultassem-no, espiassem dentro dele naquela que lá havia, vissem uma menina que ali chegava à noite em camisa, com os lindos ombros nus, lambidos maciamente pela lascívia da luz da vela, com a miúda mão esquerda sustendo o crivo da gola que lhe queria escapar pelo seio abaixo, numa atitude medrosa, de menino que leva escondendo limões furtados; vissem-no sacudir, sorrindo, os longos cabelos soltos, muito secos, àquela hora, arranjá-los graciosamente para dormir, sem que se lhe enrolassem pelo corpo; seguissem-lhe os pequenos gestos, aquele dedo mínimo levantadinho sempre, depois aquele estremecimento de pudor, quando o crivo da gola escapava e afinal, vissem-na desaparecer nos lençóis, como Anfitriote na espuma!...

No outro dia de manhã, lá dentro do espelho, vissem a fantástica criatura sair do leito, sonolenta, bocejando através dos dentes brancos, com as pálpebras langorosamente caídas, e o cabelo encaracolado adoravelmente, em selvagem desordem, pela frente; depois, a lavar-se rubra de frio, fresca como uma flor da madrugada, com muitas lágrimas d'água, tremulando nos cílios. Aquela visão graciosa do cristal bem merecia que um homem loiro de Byron e amoroso como os amantes de Alencar!...

Amélia tinha vaidade de beleza, muito justificada pelo espelho do toucador, seu leal confidente de algumas horas risonhas e discretas. Quando esta só na alcova, ela entrava em diálogo mudo com o cristal. Espiava a sua imagem lá dentro, na ilusão profunda do aço. Via, sorrindo, aquela outra alcova por trás do vidro, preparada rigorosamente como a dela, onde havia uma linda criatura, que a encarava, que lhe repetia, fotograficamente, as atitudes e os sorrisos, que apenas tinha, na face direita, o sinalzinho que ela possuía na esquerda, e aquela mesma fatura de madeixas, que lhe entravam pela abertura do corpinho, entre as espáduas, e as faziam-lhe cócegas ao longo da espinha.

Como amava essa irmã gêmea, a irmã do espelho, que parecia só dizer-lhe coisas agradáveis, com aqueles grandes olhos semicerrados como os delas, oblíquos como os dela, com duas rugazinhas papudas na pálpebra inferior, graciosas como as suas.

Então, a moça inclinava-se, ia aproximando devagarinho o semblante do cristal e via a sua companheira das horas

discretas inclinar-se, também, para ela, da outra banda do espelho. Amélia ia, ia, até colar a pontinha redonda do nariz à lâmina fria. Os cabelos de ambas confundiam-se na mesma luz. Seus olhos fitavam-se dois a dois, a menos de uma polegada de distância. Amélia adorava por momentos a visão daquele rosto juvenil e fresco, aqueles dois lábios muito vermelhos, revirados numa pequena curva, que deixava entrever a umidade da saliva por dentro. De repente, o espelho escurecia embaciado pela respiração quente; Amélia depunha nos lábios da companheira um beijo fugitivo e recuava, espantada com a frialdade do vidro, como se houvesse beijado uma morta.

Sorria ainda uma vez da sua ilusão, fazia carranca para a outra, como se a repreendesse, e, a outra lhe respondia com a mesma carranca dissolvida imediatamente num sorriso de quem desdenha brinquedos infantis como aquele do espelho.

-- Tu és linda, dizia-lhe o espelho, naquele silêncio de alcova recortado apenas pelas pancadas cruas e miúdas do despertador.

E Amélia sabia que se representa a verdade com um espelho na mão. Apenas esquecia, na sua cogitação que a vaidade deve ter esse emblema também.

Outras provas, além do espelho, afirmavam-lhe que ela não era uma vulgaridade em matéria de formosura. (POMPÉIA, s/d, *passim.*, vol. 10).

O narrador ultrapassa a vontade apenas de narrar o *strip-tease* da protagonista quando utiliza o discurso indireto livre. A partir dessa técnica discursiva, ele possibilita ao leitor conhecer a motivação da protagonista, ao exhibir-se diante do espelho; escutar sua confissão amorosa silenciosa; certificar-se de seus argumentos que a convencem da sua beleza física; e, também ter acesso às suas intenções íntimas, aos seus pensamentos e às suas reações emocionais e sensoriais. Cúmplices do narrador, narratários e leitores se tornam íntimos de Amélia. Essa intimidade não é consentida pela protagonista, mas forçada pelo narrador que, ao narrar o ritual de autocontemplação erótica da protagonista, descreve partes de seu corpo e provoca narratários e leitores a quererem tocar e sentir a pele da protagonista. A provocação é nutrida de sinestesia e de erotização do ambiente. O ritual narrado significa, portanto, mais do que *strip-tease*, ele identifica o jogo erótico velado que envolve protagonista,

narratários e leitores. Nesse jogo, o único que se satisfaz plenamente é o narrador, uma vez efetivado seu desejo de manipulação da libido dos outros participantes.

A protagonista, que pretende se certificar de seus dotes físicos para a sedução do outro, enamora-se da sua própria imagem na superfície do espelho e, como Narciso, tenta beijá-la; mas, diferentemente do mito, apenas sofre do feitiço de aprisionamento, decorrente da obsessão pela imagem - comportamento psicológico, a propósito, de muitos personagens da ficção de Raul Pompéia, inclusive daquela sua xará de *É Morto Pulcinella*. Narratários e leitores, por sua vez, convidados a espiá-la, ao invés de usufruírem do corpo que se exhibe e que se confessa no ato da exibição, são orientados a se satisfazerem com a imagem refletida no espelho, fonte da descrição do corpo da exibida, para onde o narrador direciona a visão de ambos, e onde eles enxergam não o reflexo da imagem da protagonista, mas o deles próprios, Amélias.

4.4. Negócios de família e outras transações com a infância brinquedo e a adolescência bicho.

Se o espelho reflete a imagem do corpo bonito, saudável e atraente da adolescente, o olhar do narrador reflete as visões dos outros personagens sobre ele e seus modos de tratamentos. Fundamentalmente, o narrador de alguns contos e novelas, como *Clarinha das Pedreiras*, *Uma Tragédia no Amazonas* e *As Jóias da Coroa*, destacam a imagem da criança e da adolescente, cujas belezas refletem a infelicidade da bastardia ou da orfandade “verdadeira ou fictícia” (MEYER, 2005, p. 247). Essas faixas etárias carregam sobre si a pena do alheio narrador e do alheio personagem, que, frequentemente, utilizam o diminutivo para traduzir o grau de empatia para com elas e para qualificá-las ou caracterizá-las: Rosalina, personagem da novela *Uma Tragédia no Amazonas*, é a enteadazinha, a filhinha do delegado, cuja “almazinha fora molhada pelo sofrimento e dilacerada pelo destino” (POMPÉIA, 1981, p. 61, vol. 1); Clarinha das pedreiras é a costureirazinha; Conceição, de *As Joias da Coroa*, é a boazinha; e Rita, personagem do conto *A Andorinha da Torre*, é a pequena doente coitadinha.

É a presença reiterada dessas faixas etárias sofredoras e/ou perseguidas sexual e afetivamente que aproxima a prosa ficcional de Raul Pompéia do romance folhetim, do melodrama real da vida, cujo exemplo é *O Ateneu*, no instante em que o narrador adulto se compraz em seu “imaginário de auto compadecimento” e se delineia, aos olhos comovidos dos narratários e leitores, como uma “criança sem lar”, em um “asilo de miséria”. (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 21)

Ainda como produtos de consumo de leitura, novelas e contos exploram a presença da criança enjeitada, exposta, abandonada, reencontrada e órfã. Essas expressões não se referem a uma classificação da teoria da narrativa, mas consideradas termos que reproduzem “implicações políticas,

educacionais e subjetivas importantes” (CORAZZA, 2004, p. 25) no/do mundo real de crianças de famílias destruídas pelas tragédias, pela fatalidade; crianças e adolescentes rejeitadas e estigmatizadas como Conceição, personagem adolescente de *As Joias da Coroa*, “pobre menina de origem suspeita” (POMPÉIA, 1981, p. 160, vol. 1); ou Clarinha, espécie de versão nacional brasileira da “paradigmática costureirinha pobre” (MEYER, 2005, p. 142), do famoso romance *Mistérios de Paris*:

-- Ah, meu senhor, que saudade!... Aquele anjinho abandonou a gente... Que ingratazinha, valha-me Deus!... E eu não dou muito pela felicidade agora... Nós a encontramos atirada aí pelas pedreiras, quando ainda tinha uns quatro anos. Já era lindinha; mas estava tão mirrada!... Ainda não falava que se entendesse. Não se sabia quais eram os malvados pais daquela criança desventurada. Trouxemo-la para casa. Tinha fome a pobre!... (POMPÉIA, *op. cit.*, p. 81)

Digna de dó e de compaixão, fonte de comoção e de sentimentos comovedores, órfã ou não, a imagem da criança ou da adolescente na ficção pompeiana sempre está vinculada à condição de propriedade particular ou sob o estatuto de “mercadoria infantil”, susceptível como “valor de uso” e “valor de troca” (CORAZZA, 2000, p. 210-3). “Prisioneira do papel social de filho” (*Ibid.*, p. 139), a criança ou a adolescente, além de tema de pintura de quadro para decorar a sala, é, também, anjinho bastardo ou órfão que inspira, no ambiente doméstico, o culto piedoso de Emília, personagem de *As Joias da Coroa* - mãe desgraçada que cultua a filha desgraçada: “Conceição é relíquia da minha pureza despedaçada... Eu adorei-a sempre...” (POMPÉIA, 1981, p. 243, vol. 3). A criança ou a adolescente é bicho para a agressão física ou brinquedo para o desmonte, para a manipulação emocional, e para a satisfação sádica do outro, criança ou adulto, de seviciar a criança ou a adolescente. Essas imagens reiteram a criança “como vítima da condição opressora do adulto” (RESENDE, 1988, p. 54), “desrespeitada em sua individualidade infantil”. (*Ibid.*, p. 54)

É do reconhecimento de que a infância, uma vez roubada, se torna estrela principal do espetáculo circense de sevícia animal e tema de crônicas pitorescas, que se alimenta a vigilância da mãe de Ritinha, personagem do conto *O Natal*, sobre a dançarina de pastoril; assim como também se alimentam o horror e o sofrimento de Eduardo, pai de Vevinha, personagens de *Violeta – Romance Original Brasileiro*. Narrativa centrada no núcleo familiar, tal conto pode exemplificar, assim como *Uma Tragédia no Amazonas* e *As Joias da Coroa*, aquela dissertação crítica sobre a tragédia moderna, tabulada em artigo de título *Eugênio de Magalhães*, publicado no *Jornal do Comércio* em setembro de 1883. Nele, Raul Pompéia considera que os tempos modernos requerem um novo modelo de tragédia, cujo escritor deve explorar a vulgaridade da realidade comum, estudar as camadas sociais, valorizar outros cenários, que “choquem pela energia brutal da verdade que ostentam”, e explorar as intimidades do ambiente doméstico, “que passam ao nosso lado mudas e frementes no redemoinho social, infernais no seu silêncio e horríveis na sua reserva”. (POMPÉIA, s/d, p. 38, vol. 10)

Em *Violeta – Romance Original Brasileiro*, cujos poucos trechos foram publicados nas páginas de *O Boêmio* entre agosto e setembro de 1881 (CAPAZ, 2001, p. 49), o drama familiar, que se desencadeia da prática de furto de crianças por companhias de circo ou por grupos de cigano, torna-se explicação plausível para o desaparecimento de Vevinha, seguido do desaparecimento do pai, que resolve procurá-la, instigado pelos boatos dos vizinhos. A narração da intensiva especulação em torno do desaparecimento dos dois salienta que o sofrimento alheio torna-se passatempo, quando ultrapassa os limites restritos do ambiente familiar e cai nas graças da população, redatores confessos de notícias sensacionais:

Houve alguém bastante ousado para afirmar que se suicidara o Eduardo. Esse boato romanesco não pegou. Um outro, espalhado pela velha Juliana surtiu melhor efeito. Ficou estabelecido que o pobre Eduardo caíra doente.

Três dias depois, soube-se a verdade. O marceneiro Eduardo tinha partido. Para onde, não se sabia inda bem ao certo. Falava-se que fora viajar para distrair-se.

-- Ele tem seu cobre... Pode fazê-lo, diziam as comadres, palestrando sobre o caso.

Juliana, que fizera correr o boato da moléstia do sobrinho, tinha resolvido deixar transparecer o que havia, sem contudo, dizer claramente os motivos da viagem de Eduardo. Queria apenas saciar a curiosidade pública, que podia comprometer, com o rumo das indagações, o segredo necessário à empresa que se propusera o sobrinho. (POMPÉIA, 1981, p. 37, vol. 3)

A narração de uma vizinhança, em polvorosa com o desaparecimento de pai e filha, identifica a movimentação não mais centrada na satisfação do narrador de ver e de provocar o prazer de ver, mas na satisfação de ouvir e de provocar o prazer de ouvir. Mais do que o registro do percurso e dos percalços do personagem em busca da filha, o narrador-repórter registra o comportamento perverso de quem torna o sofrimento do outro espetáculo, matéria sensacional de rodapé. Prazer para quem lê noticiário de crimes, prazer para quem ouve as desgraças alheias e que alimenta o sofrimento do lido e do ouvido. Se ninguém tem certeza da localização da filha desaparecida, o pai tem certeza de seu sofrimento, provocado pelo imaginário popular, que alimenta as visões sobre uma filha seviciada como sapo de circo:

Querida Juliana.

Que desgraça! Não encontrei a Vevinha! Os ladrões esconderam-na.

Ah! Meu Deus! Nunca supus que se sofresse, fora do inferno, dores como as que me afligem neste momento. Não sei como não me lanço ao rio. A água me afogaria, mas ao menos havia, de extinguir o fogo que me desespera o coração....

Não chore, porém, minha tia: a Vevinha não morreu...

E é isto que mais me tortura... Eu sei que ela vive e não posso, abraçá-la... Ainda mais, sei que está sofrendo; sei que, neste momento, onde quer que se ache guardada, torcem-lhe os musculosinhos fracos, deslocam-lhe os pequeninos ossos.

Querem transformá-la em artista de circo, a custa de martírios. Coitadinha! Tem só cinco anos!...

Oh! Eu bem sei qual a vida dessas desgraçadas crianças que se exibem como prodígios para divertir o público. Torcem-nas como

varas; pisam-nas como sapos, maltratam-nas, supliciam-nas e levam-nas ao circo, os ossos deslocados, as vísceras ofendidas, vivendo de uma lenta morte, as infelizes! A mendigar para si uns aplausos chochos e alguns tostões para os seus algozes.

Desespera-me o pensamento de que nunca mais a pobre Vevinha terá um daqueles sorrisos tão bons que faziam o meu encanto e a alegria de sua vovó...

A pele fina e rosada do seu corpezinho tenro se vai cobrir de vergastadas, de manchas roxas, vai sangrar!... e eu sou forçado a conter-me para não me impossibilitar de salvá-la algum dia, de vingá-la talvez!...Eis por que tenho a covardia egoísta de querer fugir aos meus sofrimentos, matando-me. Que desespero!

Tenho sofrido tanto estes dias, que só hoje consegui arranjar estas linhas para mandar-lhe; também só hoje tenho notícias positivas a dar-lhe a meu respeito.

Ceguei a**** às primeiras horas da madrugada. As doze léguas de estrada passaram-me como o raio por sob as patas do pobre cavalo que me trouxe. Deu-me cômodo agasalho o teu compadre Fonseca. O bom velho ainda é o mesmo. Levantou-se da cama para me receber e tratou-me como a um filho.

Acabo de entrar para a companhia do Rosa. Meti-me na quadrilha dos ladrões! Custou-me um pouco, mas graças às recomendações do compadre Fonseca que me apresentou ao diretor da companhia como um bom mestre no meu ofício o tal Manuel Rosas admitiu-me como carpinteiro armador do circo, ou, conforme se diz na companhia fator de circo. Não se ganha muito, porém o dinheiro que recebo é demasiado para o que eu queria fazer dele, esfregá-lo na cara do raptor de minha desgraçada filhinha. (POMPÉIA, 1981, p. 38-9, vol. 3)

O texto escrito, como meio a partir do qual o pai organiza seus sentimentos, expressa suas preocupações sobre o paradeiro da filha e desabafa suas dores e sofrimentos, é também recurso utilizado pelo eu narrador de *Correspondências Íntimas I*, para contar sua vida pregressa de estudante de Direito e solteiro, cujas “correrias noturnas pelos quintais da vizinhança, à cata de galinhas” (*Ibid.*, p. 51), junto com outros colegas de academia, o conduziram a realizar um casamento mal remunerado. Na retrospectiva dos passatempos de estudante em férias, o eu narrador descreve as suas peripécias e a de seus colegas, na caça às famosas galinhas do Sr. Campos, seu vizinho e pai da sua atual esposa. O tom jocoso do eu narrador, ao descrever todo o percurso feito pelos estudantes para roubar galinhas, possibilita, tanto reconhecer a narrativa

como uma comédia exagerada, quanto perceber uma sutil, mas maliciosa aproximação que o eu narrador estabelece entre galinhas e Inezinha, filha do dono do galinheiro assaltado: “O Sr. Campos mora numa boa casa e trata a família com largueza. Tem uma filha linda e excelentes galinhas (...) As galinhas são esplêndidas. Raça francesa, gordas, convidativas (...) aves sedutoras”. A execução mal sucedida dos estudantes, de furtar as galinhas do Sr. Campos, resulta em quiproquó: ao invés de ladrão de galinhas, o eu narrador é tido pelos pais da adolescente como ladrão da honra da menina, preparada para um bom casamento.

Como brinquedo afetivo e sexual do outro, a personagem dotada de beleza física, juventude, virgindade e sensualidade, reduz-se à “passiva horizontalidade” (SANT’ANNA, 1985, p. 171) de uma Conceição preparada em ambiente feérico de conto de fadas para a noite de amor do Duque da Bragantina:

A menina, continuava Pavia, vai ser recebida na palma das mãos; vai dormir num ambiente azul, todo cheio de cortinas transparentes, no meio de perfumes que provocam sonhos... Ao amanhecer, será visitada por minha mulher ou minha filha... Será vestida como uma boneca, penteada como uma rainha... Sairá a passeio e tal... E o fim há de chegar insensivelmente... (POMPÉIA, 1981, p. 164, vol. 3)

No ambiente familiar, a filha, ainda que adotada, é guardada como tesouro, dote para casamento, trunfo para ascensão social - interesses paternos considerados pela narradora de *Decotes de Quinze anos* como “comércio da sociedade” (*Ibid.*, p. 180). A ironia da narradora demarca as relações sociais, amorosas e sexuais entre adolescentes e adultos, a partir da existência do jogo de esconder/revelar o corpo da adolescente, intrínseca e sutilmente vinculado ao jogo de vendê-lo/roubá-lo. Se no âmbito da enunciação, o corpo seminu, ou em ritual sensual, é objeto de narração para satisfação dos narratários e leitores, no âmbito do enunciado, este mesmo corpo, uma vez possível de efetivo usufruto da posse pelos personagens masculinos mais velhos, é objeto de transação

comercial, muitas vezes operada por pais ou parentes próximos da adolescente, como Conceição, de *As Joias da Coroa* - reconhecida pelos avós paternos como um “corpo fresquinho” -, ou Ritinha, de *O Natal*.

Em *Uma Tragédia no Amazonas* e as *Joias da Coroa*, substitui-se o prazer de se satisfazer em olhar o corpo da adolescente, de contemplá-lo, de torná-lo pintura, de expor e de narrar tais prazeres, pelo de, efetivamente, possuir e degradar o corpo juvenil de Conceição. Tal corpo virgem é objeto caro para negociação. Sua posse implica dupla profanação: a primeira, por tratar-se de filha bastarda do Duque da Bragantina, que a deseja incestuosamente; a segunda, porque sua existência como anjo de pureza e virgindade se degrada à condição de carne de animal para consumo humano, segundo compreensão indignada de Emília, que, escondida, escuta a negociação entre os avós da adolescente e o empregado do Duque:

Era horrível o que aqueles miseráveis combinavam. Um laço de perfeição para um anjo. Vendia-se a dinheiro a pureza de uma criança. Um comprava como se fosse uma ave no mercado, e outro vendia, como se a mercadoria lhe pertencesse. Não havia ali só infâmia; havia infâmia e ladroeira. Tinha razão. O açougueiro não consulta a vitela sobre as condições de venda. Torpeza. Não! Ela não podia deixar de intervir... (POMPÉIA, 1981, p. 208-9, vol. 1).

Essa efetivação se afirma no campo do ilícito e do imoral, porque é sustentado em uma teia de interesses, que se estende no universo ficcional, e que aproxima a denúncia contra as mazelas da decadente aristocracia brasileira às consequências nefastas da escravidão no país, assim como aproxima a denúncia ao sequestro de crianças por companhias de circos. Tal denúncia contra a exploração sexual da adolescente e sua degradação moral, assim como a exposição de seu corpo e da sua intimidade, faz-se no silêncio da narrativa, uma vez que, apenas em silêncio, o narrador pode escutar as tramas contra a menina, compreender as intenções e motivações e entender o plano. Ele é

figura que se faz presente na narrativa, não mais como *voyeur*, mas como espião, como detetive interessado em seguir pistas, colher informações por meio das conversas entre as personagens e de seus comportamentos e atitudes. Da mesma forma que os outros narradores, ele tem acesso à casa das personagens e à rotina do ambiente familiar. Da mesma forma que os outros narradores, ele narra sua própria movimentação do exterior para o interior: abre portas, reconhece a rotina do ambiente familiar, tem acesso aos cômodos, assim como, silencioso e imperceptível, pode ouvir conversas e permitir que narratários e leitores ouçam as provas do crime:

É uma sala miserável, pobremente mobiliada. Das paredes caem flâmulas de papel descolado e no meio da casa gemem uns míseros trastes, sobrecarregados de ninharias. Pelas mesas há vasos de fantasia arabescados de rachas e esfoladuras sobre uns tapetes de lã felpudos e muitos anchos; pelas cadeiras retalhos de pano e objetos de costura.

A um canto, conversam baixinho um velho e uma velha. Estão sentados em cadeiras, ao lado de uma pequena mesa. Sobre a mesa há uma vela que lhes bate, no rosto e clareia a toda luz as rugas das duas fisionomias.

Trocam vivamente as palavras.

O velho, com o dedo médio unido ao polegar, como apertando uma pitada, faz gestos de quem sabe o que diz, e a velha o encara através de uns grandes óculos de aros pretos, aprovando com a cabeça, e a fala de vez em quando, agitando a agulha que tem na destra e a costura que sustenta na mão esquerda.

.....
Eis mais ou menos o que dizem os velhos. -- Sim, sim, falava o marido, é preciso garantirmos o futuro daquela menina. Se não aceitássemos os oferecimentos do Pavia cometeríamos um crime.

-- Um verdadeiro crime, afirmou a velha.

-- Por um tolo escrúpulo não se há de perder tão bom dinheiro...

-- Tão bom dinheiro... Reforçou a velha, batendo com a cabeça.

-- Demais o lucro não será só para nossa afilhada, o nosso netinho terá seu quinhão...

-- Sim, senhor... Sim senhor...

-- Já vê que fiz bem em responder ao Pavia que sim...

-- Muito bem. A nossa afilhada assim terá um futuro garantido. A proteção do sr. Duque não é qualquer coisa... Ah! Quem me

dera que eu ainda fosse fresquinha como antigamente...
(POMPÉIA, 1981, p. 156-7, vol. 3)

Em silêncio, o narrador mostra que a prostituição da infância, o infanticídio, a pedofilia e o incesto ultrapassam os limites domésticos e se constituem como espetáculo de corrupção de menores. Nesse sentido, a presença não notada do narrador pelos outros personagens permite identificar, no espaço da negociação do corpo virgem, a existência invisível de vários círculos de observações. Em *O Natal*, o corpo de Ritinha não é apenas ponto a partir do qual gira a coreografia do pastoril, demarca a posição do público distanciado, restringe olhares e impede a aproximação física; é também corpo que, negociado, demarca os lugares de quem participa efetivamente da negociação e de quem a assiste. No primeiro círculo, estão os seus compradores, senhores que se resguardam no silêncio de uma arena de respeito e de dignidade; no segundo círculo, as colegas bailarinas que disfarçam, nas “cortinas desmanchadas da lona” (POMPÉIA, 1981, p. 165, vol. 3), o recalque de não serem tão ou mais bonitas e talentosas do que Ritinha; no terceiro círculo, está Cláudio, que orquestra a negociação e que vigia a presença de visitantes intrometidos; e, no quarto círculo, está o narrador, que observa a todos e que ironiza o sequestro de adolescentes como uma prática natalina brasileira tão clichê quanto a imagem de meninos mendigos de seis anos, que, agredidos pelo inverno rigoroso europeu, assistem às cenas natalinas da vida doméstica e feliz de crianças ricas: “Cada terra com seu uso”. (*Ibid.*, p. 166)

O corpo da personagem moça, portanto, é objeto de desejo sexual para o homem branco e adulto em *As Joias da Coroa*, e alvo a partir do qual o homem negro e adulto pretende atingir a quem desejar se vingar em *Uma Tragédia no Amazonas*. Se o Duque da Bragantina deseja Conceição para uma noite de amor - uma vez que o personagem se realiza sexualmente em ser aquele que deflora a adolescente -, José, líder do bando de negro, quando violenta e assassina Rosalina, reconhecida pelo vilão da história como um dos

“lucros da operação”, realiza uma das etapas de seu plano de vingança contra Eustáquio, delegado responsável em prender a ele e a seu bando. Em um e em outro caso, a negociação em torno do corpo da adolescente existe e implica, entre outras coisas, a caracterização da adolescente como objeto de venda, de compra, de troca, de roubo, de sequestro; e a do personagem masculino, como “adulto perverso”, uma das quatro figuras que se esboçam ao longo do século XIX, quando se trata da preocupação com o sexo.

Adulto perverso que reafirma senão o poder econômico e social do Duque da Bragantina, de Aristarco e do Sr. Seixas - personagem do conto *O Natal*, rico empresário carioca, que deseja comprar Ritinha -, ao menos o poder masculino da ameaça e da agressão física de José, líder do bando de negros assassinos, personagem de *Uma Tragédia no Amazonas*. Poder possível mediante a efetivação da sexualidade entre personagens adultos e personagens crianças, uma vez que o sexo o instrumentaliza e lhe permite as mais variadas manobras, bem como serve de “ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias” (FOUCAULT, 2009, p. 114). Uma dessas estratégias, no âmbito do discursivo, é a apropriação de clichês, estereótipos, mitos, personagens e personalidades da cultura e da literatura universais, utilizadas para representar, negativamente, a figura masculina. A imagem do homem adulto, moreno, de olhos negros, bigodes fartos, associa-se às entidades mitológicas como Júpiter; às canibais, como Moloque e Cronos; e, ainda, à Serpente, símbolo desgastado do Erotismo e do Mal (BULHÕES, 2003, p. 137). Além de servirem como estratégia na identificação do personagem masculino adulto como uma figura opressora e de maléfica onipotência, as alusões cooperam para o exagero desse poder e para a incisiva paródia à figura à qual ela se relaciona, como o Duque da Bragantina à figura de Napoleão: “Contava mais vitórias do que Napoleão (...) Napoleão triunfara da força e o duque triunfara da fraqueza. Os principais feitos do general se haviam passado no campo das batalhas e os duques no segredo das alcovas”. (POMPÉIA, 1981, p. 137, vol.3)

Desse modo, o empenho do Duque de Bragantina em conquistar e deflorar Conceição refere-se à reafirmação da sua fama de conquistador de bonecas, da possibilidade de potencializar sua virilidade masculina quase caduca, de perpetuar seu poder e vigor sexuais, rejuvenescidos a partir da devoração de meninas púberes - único objeto que satisfaz tal “impulso sexual, sob uma forma das mais imperiosas” (FREUD, s/d, p. 29-30). É a narração da encomenda de Conceição pelo e para o Duque da Bragantina, espécie de ancestral sexualizado de Aristarco, que se percebe o poder masculino de dominação e de controle, sustentado nos poderes econômico e político, ambos, poderes criticados pelo narrador, que, ao se utilizar da técnica do discurso indireto livre, revela não apenas os pensamentos, desejos e valores da personagem, mas torna o Duque de Bragantina figura caricata de uma monarquia, que se satisfaz como razão e origem da degradação moral:

O duque errou durante algum tempo pelo parque, embebido em pensamentos que lhe traziam sorrisos à flor do rosto. Refletia na sua força que o fazia triunfar dos homens e das mulheres. Era como um rei; rei pelo dinheiro e rei pelo sangue. Não havia conta para aqueles que o rodeavam como miríades de satélites, cada qual mais empenhado em causar-lhe alegria. Tinha visto o curioso espetáculo de todas as coisas que o comum homem apelida sagradas se lhe prostituírem aos pés. Vira a justiça despedaçar a venda dos olhos para buscar a que seria agradável a ele: vira a honra se lhe entregar como uma honestidade feita impudor; a virtude feita hipocrisia; a hipocrisia feita descaramento; o descaramento feito arma de vitória... Vira o mundo transformado em torno dele... Tudo somente pelo poder do seu nome! Era bem forte! (POMPÉIA, 1981, p. 233-4, vol. 1)

A conotação mítica negativa do homem adulto acentua a neurose de se permanecer jovem, atitude de alguns personagens, como o Duque da Bragantina, o Barão, de *A mão de Luís Gama*, ou o próprio Aristarco, de *O Ateneu*; personagens cujo objetivo primeiro é atrair juventude. A atração pelo corpo jovem provoca uma falsa sensação de juventude naquele que deseja a menina e nutre, por isso, a predisposição de imitar ou dissimular atributos

juvenis. Tal experimentação falseada de voltar a ser jovem provoca ainda mais a ansiedade de tornar-se jovem, que, evidentemente, não se efetiva, e, por isso, é substituída pelo poder efetivo de destruir a ameaça: o jovem. Essa vontade de destruir aquilo que ameaça o poder maduro constituído, ainda que caduco, alimenta-se do imaginário de entidades ou figuras canibalescas, tais como as bruxas dos contos de fadas, que devoram a carne infantil; ou o vampiro, que suga a energia vital das vítimas, muitas vezes moças e virgens. Em um caso ou outro, reafirma-se a neurose de permanecer-se jovem, uma vez que se necessita da força e do vigor juvenis para a manutenção de um poder que desfalece.

As meninas pobres e bonitas, que provocam a comoção e a piedade de narratários e leitores, bonecas para os personagens adultos masculinos, são cor de rosa, cor de carne nova, tenra e saudável para a deglutição; cor que provoca o desejo do toque, que desperta sensações tácteis e gustativas não apenas nas personagens, mas nos narratários e nos leitores, no instante em que o próprio narrador considera a classe social e a faixa etária de certas personagens, como Rachadinha de *A mona do sapateiro*, como fatores que a tornam uma menina fácil e deliciosa. Diferentemente da cor azul, que decodifica o distanciamento e a abstração, o rosa é a cor da proximidade e da efetivação do desejo. Assim, o desejo de posse e de devoração se corporifica na cor rosa das nádegas dos anjinhos deliciosos dos Frisos de Kaulbach, imagem de relevo no teto da capela de *O Ateneu*, cujo “atrevimento róseo” desperta em Sérgio a vontade de mordê-las, como reação às suas decepções para com o colégio interno. Rosa é a cor com que Sérgio e Amélia pintam seus objetos de paixão - Ema e o moço loiro -, assim como é a cor com que o narrador de *Correspondência Íntimas II* pinta Ercínia, menina falecida, “anjinho rosado” e “linda como uma nuvem de aurora”. (POMPÉIA, 1981, p. 56, vol. 3)

Rosa, portanto, é elemento que acentua ainda mais o valor da menina como objeto de desejo para o consumo visual, olfativo e gustativo; que demarca,

portanto, sua existência como flor, como açúcar, como fruta, ou como bolo - reflexos do “imaginário prazer digestivo” (SANT’ANNA, 1985, p. 29) de quem observa. Flor designa o narrador Amélia e Ritinha: a primeira, protagonista de *A mão de Luis Gama*, cujo nome tem aproximação sonora com Camélia, é menina-magnólia, dotada de “formosura carnosa e esplêndida” (POMPÉIA, s/d, p. 264, vol. 10); a segunda, protagonista de *O Natal*, flor do povo, “galante criatura” (*Id.*, 1981, p. 161, vol. 3). Bolo designa o narrador Berta, protagonista de *O perfume de bolos* - menina de sete anos de idade, filha de um confeitiro, vizinho do narrador, cujo olfato confunde o cheiro da menina com o cheiro das guloseimas que ela entrega pela vizinhança: “Aquele perfume de massa tostada e quente desperta-me ao vivo e o risonho quadro das boas manhãs de outro tempo”. (*Ibid.*, p. 124-5)

A caracterização da menina como flor ou como comida tem estreita ligação com sensações gustativas, fluídas da sensação visual do narrador e das personagens. No entanto, nem sempre tal provocação redundava em prazer estritamente sensual para ambos, mas dela pode brotar a ironia do narrador, que encontra, na crítica ácida do cronista sobre o comércio das floristas, seu fertilizante poderoso. Em *Comércio de Flores*, conto publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em junho de 1888, a retomada do tema de uma crônica sobre a praga das floristas nas ruas do Rio de Janeiro processa ficcional e satiricamente a atividade das pequenas mercadoras como imagem de um jardim urbano ilícito, exuberantemente florescido com a intensidade das chuvas. Nele, encontram-se as camélias, meninas conscientes do corpo como moeda de troca, pequenas ladras e prostitutas disfarçadas de profissionais das flores; nele, também resiste a menina sofredora, que sustenta uma mãe doente com a venda de violetas, ainda que murchas, atraentes para sedutores baratos.

De flor à fruta, a narração do corpo da menina acentua o “ato metonímico do prazer” (SANT’ANNA, 1985, p. 73). Tal ato indica a predisposição dos narradores a restringir cada vez mais a condição e a natureza

da personagem menina, ao ponto de se referirem a ela apenas como parte de seu próprio corpo e degustada como fruta no ato da narração. É, por exemplo, o que acontece em *O Fruto da Formosura*, conto publicado pela primeira vez em setembro de 1883, no *Jornal do Comércio*. Nele, a focalização descritiva de um seio torna-o fruta apetitosa, que metaforiza a transformação da menina em mulher: na infância é “polpa de um fruto esquisito”, o biquinho do seio da menina é “cereja microscópica”; na adolescência, ele é “carne branca e polpuda”; na juventude, os seios atingem a condição de “jambos rosados e venturosos”, “um botão de magnólias que vai desabrochar em largas pétalas”; e, por fim, na maturidade, os seios serão agredidos na amamentação de uma infância vampira:

Uma criaturinha vem sofregamente sugar-lhe a seiva e nutrir-se dele como a parasita que vive da vitalidade alheia...

.....
Então começa a decadência.

O belo seio, outrora rijo de virgindade e frescura, estremecendo as emoções elétricas do amor, desprende-se tristemente da antiga firmeza escultural e cai, como os frutos caem no fim do outono... (POMPEIA, 1981, p. 127, vol. 3).

A apropriação do corpo juvenil, ainda que, em princípio, objetive o ato sexual, comporta uma das etapas do ritual de “canibalismo erótico e patriarcal”, a partir do qual se identifica o chamado “sistema social falocrático”. Neste sistema, a relação sexual pode significar “uma prática sacrificial” e um “exercício de poder” (SANT’ANNA, 1985, p. 28). De qualquer forma, tanto um quanto outro já se instauram na verbalização da projeção do desejo de posse sobre o objeto de desejo. Nesse sentido, valoriza-se mais o ritual erótico – como o de devoração de Conceição, engendrado pelo Duque da Bragantina; ou o da satisfação da viuvinha de *Fora de Horas*, com a sua autoconfiança sexual, decorrente da certeza da posse do objeto de desejo, de quem se extrai a energia vital -, do que se valoriza o ato sexual propriamente dito.

Ao lado de *Decotes de Quinze Anos*, *Fora de Horas* será um dos contos de Raul Pompéia, em que a voz feminina expressa sua afetividade e sexualidade. As personagens femininas são viris, porque também reconhecem o sexo como instrumento de domínio. No entanto, diferentemente da ação e do comportamento dos personagens masculinos, o desejo e a ação dessas personagens são caracterizados como algo negativo e até demoníaco. Neste último, reafirmam a tese de Barreto, personagem de *O Ateneu*, de que o demônio veste saias. Em *Fora de Horas*, a viuvinha deitada sobre um divã de veludo preto confessa deliciar-se com o triângulo amoroso do qual ela faz parte. Nessa “aliança macabra”, segundo o narrador, a personagem se satisfaz duplamente com Emílio, seu amante mais velho, de quem ela se torna afetiva e sexualmente subserviente; e com um adolescente apaixonado, em quem ela efetiva seu desejo sádico de posse, como forma de compensação da dominação do outro mais forte e por meio de quem ela se vinga da opressão do sexo masculino. É a partir da expressão da vontade de seviciar o amante adolescente que o narrador projeta a imagem da viuvinha como mulher devoradora:

Um devia ser delicado, adolescência franzina, temperamento febril e fraco, que se lhe entregasse como a uma tortura. Ela estenderia os braços como tentáculos de polvo e sugar-lhe-ia a vida com os lábios, devorá-lo-ia deleitando-se de o ver extinguir-se dia a dia, ele buscando-a sempre, ardente, trêmulo, sorrindo e sucumbindo. Queria também o amor forte de um largo peito, o desejo de grande fôlego, a carícia constringente da saúde, da força, que enlaça; que macera e afoga um amor brutal, que a punisse da perversa delícia do outro.

.....
Entretanto, o outro vinha, nas ocasiões combinadas, pobre criança extenuada e exangue, sôfrego, ofegante, obedecendo à fatalidade, trazendo o sacrifício dos seus dias, trazendo dos desesperos do trabalho, da miséria, talvez dos recursos culpados, mimos de preços, pérolas, rubis, rubis principalmente, prediletos dela, porque são como cristais de sangue...

Uma noite, que estavam juntos, Mme. Lamour e Emílio, muito tarde, no salão negro, ouviram bater à porta lateral do jardim. Os amantes cruzaram um olhar.

-- Ciúmes? Perguntou a viúva sorrindo.

Bateram de novo. Emílio quis abrir.

-- Não abras!

Um abalo violento, como de uma ombrada, sacudiu os ferrolhos e o ar da sala. Depois não bateram mais.

Fazia um frio agudo. Adivinham-se, lá fora, a chuvinha glacial, peneirada da noite. Os dois amantes esqueceram-se no conchego das efusões, mais estreito e mais vivo naquele inverno, em meio do pavor ornamental do aposento.

No dia seguinte, atravessado à porta, sobre o mármore do limiar, achou-se o corpo inerte de um rapaz, muito moço, imberbe ainda, belo, apesar da morte e da magreza extrema. Tinha sangue nos lábios e pousava em sangue a face lívida.

Ao redor, as roseiras, as begônias, na manhã clara, choravam as últimas gotas da chuva da véspera. (POMPÉIA, 1981, p. 229, vol. 3).

Se a adolescência serve de energia vital para manter o viço e a beleza da personagem feminina, que se entrega para o outro amante mais velho, mais forte e adulto, a energia vital da infância terá o mesmo efeito do álcool que entorpece e alivia as dores da existência de um pai viúvo, em *Correspondências Íntimas II*, e a de um marido traído, em *O Último Castelo*. Apesar das diferenças de foco narrativo, o primeiro narrado em primeira pessoa e o segundo em terceira, o tema infância e paternidade se estreitam ao tema embriaguez do álcool e da poesia. A criança falecida ou desejada embriaga tanto quanto o vinho, uma vez reconhecida como razão da existência, utopia da felicidade ou gênero que proporciona a sensação de adequação e de completude para o ser humano, apenas quando este se realiza na paternidade. No vazio da inexistência da figura do filho, cabe a compensação do vinho, cujo efeito de embriaguez é o texto poético, lugar em que tal inexistência gesta a lembrança ou o desejo pela infância doce e azul - fantasia mítica, que alivia a dor da existência humana; ameniza o sofrimento decorrente da ausência do ser infantil; mas que, ao mesmo tempo, indica a presença da criança, como efeito de ilusão, assim como a bebida e a literatura.

Em *Correspondências Íntimas II*, conto publicado pela primeira vez na *Gazeta de Notícias* em 26 de março de 1882, o eu narrador, embriagado,

expõe sua infelicidade familiar e faz apologia à bebida alcoólica. Trata-se de um conto estruturado em forma de carta, tipo textual muito utilizado por Raul Pompéia. Basta lembrarmos de *Cartas para o Futuro* ou *Alma Morta*, cuja atmosfera noturna e fúnebre, aproxima-o das divagações introdutórias de muitos contos das *Histórias Extraordinárias*, de Edgar Allan Poe. Solitário em seu escritório escuro, o personagem-narrador alivia a dor da perda da esposa e da filha adolescente com a bebida, e, por meio, da redação de uma carta a um amigo de infância, tece dissertações pessimistas e fatalistas sobre os acontecimentos da vida. No instante em que, ao lado de seu escritório, preparam o funeral da filha, o eu narrador redige e propaga sua teoria metafísica da embriaguez, como única forma possível para lidar com o inevitável, para suportá-lo, para nutrir uma falsa sensação de esquecimento: reações emocionais e psicológicas, que justificam seu estado contínuo de embriaguez, ao ponto de não permitir distinguir infância e alcoolismo, ou definir o que é causa e o que é efeito: “Levem-me a filha, mas não me deixem sem vinho”. (POMPÉIA, 1981, p. 62, vol. 3)

Diferentemente dos contos em que as personagens pretendem representar a adolescência em forma de poesia ou de pintura para guardá-la como recordação ou lembrança, em *Correspondências Íntimas II*, o narrador, viúvo e pai, deseja encontrar, no cadáver da filha, a força vital que alimente a vontade de continuar vivo. Ocorre que essa possibilidade se sustenta na lembrança de uma dor que se repete:

E Ercínia morreu.
Fui um herói. O golpe falseou pela couraça sem derribar-me.
Incrível. Quando há muito devera ter morrido, eu permanecia
com forças! Ainda me sobrou ânimo para correr ao leito branco
fantástico, onde jazia a lívida estatueta que fora a minha Ercínia;
tive energia para sugar num beijo sôfrego, intenso, todo o amor
de que nutrira aquela carne inocente. E só o resíduo deixei para
o túmulo.
Pobre filhinha!...

.....

Consigo entorpecer-me, perturbar-me, fechar os ouvidos aos gritos do meu próprio coração...

Consigo escrever estas linhas sacrílegas no dia de hoje...

Mas... Sei que aí está na sala, entre velas e rosas, entre a hipocrisia dos homens e a indiferença das flores aquele corpo é meu e aquelas poucas gotas coaguladas de sangue, que saíram do meu próprio peito!... Sei que vão fechar o caixão onde encerram a minha Ercínia sem o meu protesto!... Roubam-me tudo o que me restava de risonho na existência, e eu não reluto. Despacham para o cemitério toda a minha ventura: conservo-me inerte...

Sinto no peito um vazio: percebo que me extraíram o coração para sepultá-lo antes de mim. (POMPÉIA, 1981, p. 61-2, vol. 3)

A infância de Ercínia, nesse sentido, não é fonte de prazer sádico, não é corpo no qual se transfere o poder de dominar e subjugar, ainda que nele também se grafem as agressões físicas, marcas que em muitos personagens infantis e adolescentes identificam-se como comprovante da posse e da degradação moral. A infância de Ercínia significa para o pai viúvo, alcóolatra e narrador, lembrança da esposa falecida, ópio da existência e terapêutica da dor da perda e da ausência. Dotada de uma “ternura doentia”, Ercínia é mote de uma infância como alento, possibilidade, esperança, continuidade, arrimo da existência, alienação de existir, fuga do sofrimento, solução para a angústia e para o fracasso. É inspiração para viver, mas também origem da dor que se repete, uma vez reconhecida sua semelhança física com a mãe falecida, e outra vez vítima do mesmo destino da gestora: o falecimento pela tristeza de existir. Sua infância como solução terapêutica, encontrada pelo pai para lidar com o sentimento da perda e da ausência da primeira mulher, repete-se na escritura do texto: o narrador realimenta a dor da ausência, no instante em que tenta compreendê-la.

Semelhante ao eu narrador de *Correspondências Íntimas*, Álvaro - protagonista de *O Último Castelo – Dramas Fluminenses*, conto publicado pela primeira vez no *Diário Mercantil* do Rio de Janeiro em maio de 1884 - procura no vício da bebida um substituto para os efeitos decorrentes de uma infância como

porto seguro. Diferentemente do Dr. Sinfrônio, o protagonista é alvo de altos elogios do narrador crítico literário, como um poeta de eloquência exuberante. Assim, a dissecação da sua natureza psicológica e emocional se revela material poético, porque o protagonista dissecado é poesia em estado de latência. Dotado de hipersensibilidade, Álvaro também utiliza o texto para lidar com as suas fantasias e frustrações. No entanto, enquanto o eu narrador de *Correspondências Íntimas II* refugia-se na escrita para atenuar a dor da perda da infância e justificar seu estado de embriaguez, o protagonista de *Último Castelo* encontra nela o caminho ideal para fugir da vulgaridade da vida, “rasa como um pântano, estéril como um deserto”, e tabular sua “campanha memorável de ardor e entusiasmo” de ser pai:

Álvaro sonhara muito, mesmo porque sonhará sempre. E vira muitos dos seus sonhos, sem mais a tinta azul e os nevoeiros da simples idealidade, palpara muitas das suas visões, acorrentando com uma força de vontade exaustiva e rara as dificuldades brutas do mundo hipogrifo possante da imaginação que possuía...

Uma vez, saciado da boêmia, sonhou ardentemente as alegrias do lar, as doçuras da família, os poemas vivos do amor conjugal, a paternidade e todos os enlevos que advém...

Foi este castelo o mais rico que lhe agitou o espírito em toda a sua vida... Ter uma filha, que lhe dissesse a cada instante: papai! Papai! Saltando-lhe aos joelhos, vestidinha de branco, com uma fita ao cabelo, ruidosa como as aves e meiga como os anjos!... Ter uma esposa adorável e adorada, que lhe promettesse, através de uma crepitação de beijos, outras filhinhas, uma ninhada de criaturas como a primeira... E toda aquela multidão de loiros pequenos, cercando-o com o seu amor e com as suas risadas cândidas, bulhentas!

Álvaro entrou em campanha, para concretizar este sonho. Foi uma campanha memorável de ardor e entusiasmo. (POMPÉIA, 1981, p. 152, 3 vol.)

É da/na fantasia de ser pai que Álvaro encontra a inspiração para a escritura de “odes faiscantes” sobre a infância, é na escritura do texto poético que o protagonista poeta encontra o caminho que o leva a infância, uma das

rotas de fuga de toda alma desiludida com o aqui e o agora. Sua movimentação para o imaginário da paternidade efetiva seu encontro com uma infância ideal meio ave, meio anjo. A efetivação da sua paternidade, por sua vez, reorienta sua movimentação da poesia para o drama da consciência da traição da esposa e da imagem dos filhos caídos aos pés, como “um anjo prostituído”. O drama íntimo e ficcional de Álvaro não se distancia do drama pitoresco, redigido pelo cronista Raul Pompéia, sobre a infância e a adolescência, que se perdem na rua da orfandade, do abandono, da exploração sexual e da exploração no trabalho. A infância que se guarda em seu imaginário, uma vez exposta, é prostituída pelo olhar do leitor incauto, pelas notícias da intimidade sensacional.

O drama da paternidade, o luto pela perda da esposa e da filha, o reconhecimento da infância como consolo para as dores da existência são temas que se repetem também no enredo de *Os olhos*, conto publicado pela primeira vez em maio de 1886 na *Gazeta de Notícias*. O apego à infância, como rota de escape, como luz no fim do túnel, sinaliza uma trilha que não conduz a um lugar distante, em que o personagem poderia efetivar sua vontade de ser feliz e usufruir dos efeitos dessa felicidade; pelo contrário, o foco sobre a personagem infantil ilumina a narração como um ato de memória e de confissão de personagens e narradores masculinos adultos que se voltam para origem do sofrimento: “É quase doçura a confidência dos pesares” (POMPÉIA, 1981, p. 177, vol. 3). A confissão do pai pela infância perdida produz luz que ofusca os olhos, que mal distinguem narrador de narrado, personagem adulto de personagem criança, velho de criança, filha de pai, passado de presente, filha viva real de um espectro como projeção das carências de um pai órfão. Tais ambiguidades e contradições pertencem ao campo de visão do olhar do narrador, conformado ao olhar do personagem pai e este, por sua vez, ao olho da filha:

Quando, outrora, nos encontrávamos aqui, eu vinha com ela a passeio... Queria distraí-la da lembrança da mãe, que tudo, tudo

em casa recordava... a pobre morta que me deixara a inocente... Aquela filha era a minha vida. A luz daqueles olhos bania as sombras da minha sorte. Minha pobre alma vivia naquele raio de olhar como vivem as cores do íris, numa réstea de sol.

Nasci na roça, muito longe do torvelinho detestável das praças... Os olhos da criança, profundo espelho das minhas saudades, mostravam-me o brilho das manhãs da minha mocidade... Eu via-lhe dentro das negras pupilas, a vivenda alegre de meus pais, a verde paisagem onde correram os meus folguedos de menino, a revoada das narcejas sobre a lagoa...

Morava solitário e triste numa rua estreita e escura. Nos dias chuvosos, vivíamos num crepúsculo desagradável. A lembrança de minha mulher e dos dias felizes da família me crucificava especialmente, nesses dias anuviados... Pois, era bastante um olhar da minha adorada Ema, um olhar! E as tristezas fugiam; das nuvens de chuva coava-se para mim um dia claro... Que se espessassem a valer o teto de chumbo da borrasca!... para mim fazia sol!... No ar vibravam sutilmente, ao longe, notas de música, oscilantes e vagas... Nos olhos dela eu via o céu imenso e as andorinhas, muito alto, em chusma, brincando como sorriso no azul.

Ema valia todo o meu passado... Eu apreciei a leitura e que fui amigo de acompanhar, do meu sossego, a novidade dos acontecimentos, o rumor da vida, nada mais lia que os poemas daquele olhar, nada mais eu observava que a vida intensa daqueles olhos queridos... Ema era a minha vida presente, como meu passado...

Morreu!...

Também foi bom... A pobrezinha era feia... Morreu aos dezesseis anos. Vivia triste de se achar feia: ninguém havia de amá-la; tinha-lhe amor o pai; mas, pobres das que não são belas! Era isso bastante?... Ema gostou de morrer: morreu sorrindo...

Entretanto, Deus sabe que magia celeste lhes morava nos olhos, que paraíso inefável Ema guardava ali nas pálpebras, onde eu às vezes me perdia extasiado, como se, realmente, se me soltasse o espírito para uma região alheia a este mundo, vasta, ilimitada, suavemente iluminada por um clarão difuso de estrelas. (POMPÉIA, 1981, p. 178, vol. 3)

O mito da infância feliz é a luz dos olhos da narração que reflete no corpo do texto a imagem de pai e filha, fincada como árvores seculares em paisagem de desolação, de velhice e tristeza no Jardim do Boqueirão, lugar em que o narrador faz seus passeios matinais. O relato desses passeios e o registro

do encontro possibilitam ao narrador a escritura da fábula da velhice, que deseja o rejuvenescimento, e da infância envelhecida, ainda que se permaneça como objeto de desejo, porque energia vital. A infância como um desengano não é, portanto, conclusão à que chega apenas o eu narrador adulto de *O Ateneu*. É certeza que se filtra no próprio olhar de quem a vive:

A menina era graciosa, mas feia. Devia ter sete anos. Aparentava trinta, com aquele arzinho de senhora e o rosto moreno, magro, de maçãs pronunciadas e os olhos rasgados, pensadores, como desiludidos a muito dos enganos da infância. (POMPÉIA, 1981, p. 175, vol. 3)

Além da natureza fabulesca, a narração em *Os Olhos* se processa na confissão, cujo ato possibilita visualizar a imagem da filha recordada como a de um espectro que projeta as carências do pai órfão e zumbi. Como confidente, o narrador se apropria dos desabafos confessionais do personagem, reordena o ponto de vista de terceira para primeira pessoa, e torna, assim, a confissão de seu amigo de passeios parte das suas próprias. Nela, pai e filha desolados constituem a sua paisagem de desolação emocional e psicológica. É a partir da reapropriação das confissões do personagem pai, como matéria para narrativa confessional de sua juventude, que o narrador revela a infância uma obsessão para o adulto, que não se satisfaz mais com a com imagens vagas, distantes, idealizadas da criança, mas que deseja apropriar-se do olho da filha inocente, para usufruir, novamente, as sensações da sua infância e para iludir-se com o mundo sem maldade.

5. Conclusão

Em Raul Pompéia, a criança e o adolescente são representações do olho e no olho do papel. São adoradas, observadas, vigiadas, punidas e comidas pelo olho, que está sempre presente na narração e no narrado. É um olho que se move na permanência de uma obsessão ficcional pela faixa etária, um olho que dá voltas em círculo e que se fecha no movimento da própria ficção. Esse olho conduz o adulto a se voltar para a criança, a encontrar a criança e a se encontrar na criança, e, por isso, a se fixar no mesmo ângulo de visão, em que o mesmo narrador adulto se repete e a mesma imagem de criança e de adolescente se perpetua em movimento de círculo que gira em torno do seu próprio eixo.

Nessa óptica viciada, a roda gira e produz os efeitos da ficção sobre bastardos, enfeitados, abandonados, seviciados na história da vida. Observados na realidade da exclusão, refletem-se no corpo da narrativa como uma ilusão ótica para quem narra, para quem lê, para quem vislumbra ou deslumbra: é crônica, folhetim, conto ou tela de natureza morta. Seja qual for o corpo da narrativa, nele, crianças e adolescentes se gravam como imagens do desejo e da maldição. Espiá-las por meio do olho da ficção é perceber as marcas da violência contra tais faixas etárias.

Refugiadas da história, crianças e adolescentes encontram na ficção outro lugar para a repetição do sofrimento decorrente da exploração do trabalho e dos abusos afetivos e sexuais. Se o olho histórico registra e relata a situação da criança e do adolescente para conhecer e saber; se o olho do repórter denuncia a situação da criança e do adolescente explorados das mais diversas formas; então, o olho da ficção se apropria desses outros olhares para revelar que, nele, o mito da infância feliz não se sustenta, a não ser como expectativa, entretenimento, imagem criada para o prazer da comoção e da piedade dos leitores - estes, na sua maior parte, distantes de uma realidade cruel e, por isso, intrigante e envolvente. A criança e a adolescente, que se espelham na retina

dos olhos, que correm os rodapés, são paridas no ritmo da produção e do consumo dos folhetins e dos melodramas. Por isso, são tão reais quanto aquelas relatadas, registradas, comentadas, ainda que reconhecidas no discurso, no código, no signo.

Na ficção e na não-ficção de Raul Pompéia, o que importa não é a representação fidedigna de crianças e adolescentes do mundo real; tampouco a idealização de tais faixas etárias. Importa o reconhecimento de que o sofrimento da infância e da adolescência da ficção pode ser tão absurdamente real e comovente, quanto aquele das crianças e adolescentes da vida real. Em sua prosa, portanto, é possível perceber que a história do sofrimento da criança e da adolescente não é apenas sinônimo da história social de tais faixas etárias. Desse modo, a ficção repete a história, a ilusão reafirma o sofrimento da criança e da adolescente e reflete a compreensão do absurdo para um pouco mais além desse caminho, em que se cruzam ficção e história. A ficção pompeiana, em seus vários momentos narrativos, mostra que a origem do sofrimento humano é a infância de cada um, lugar para onde o homem se volta na vã esperança de fugir da sua realidade. Nela não apenas reencontra a sua realidade de sofrimento, mas encontra a criança canibal, que devora para permanecer. A criança é fascínio e medo. Para ela se voltam os narradores, pois ela tem o poder de rejuvenescer; mas voltar-se efetivamente para ela significa encontrar-se com a velhice e a morte.

O afastamento é a aproximação. O envelhecimento é o rejuvenescimento. A velhice é a infância de novo. Na volta para a infância da narrativa, nos reconhecemos e reconhecemos o pior dos nossos pesadelos: os sofrimentos da vida adulta nada mais são do que repetição dos sofrimentos da infância. Emudecer a voz da criança na ficção não significa, portanto, apenas uma forma de controle e de domínio da criança, mas um meio a partir do qual é possível iludir-se com a infância feliz.

A Aurora que nos fascina, símbolo da nossa juventude, é na verdade Cronos, que nos espera; Moloque, que nos devora no ato da leitura. A leitura de ficção é também pacto silencioso do envelhecimento. A comoção e a piedade provocadas a partir da leitura das órfãs e abandonadas não resultam de um distanciamento do objeto visto e lido, mas da percepção de que se trata da nossa própria condição bem próxima porque reflexo dos nossos próprios sentimentos de abandono, de ausência e de carências. A curiosidade sobre a vida íntima das personagens e o prazer de espiar o corpo seminu da adolescente identificam, por sua vez, a nossa própria exposição afetiva e sexual, uma vez reflexo no espelho do quarto de adolescentes, como Amélia, de *A Mão de Luis Gama*.

A prosa ficcional de Raul Pompéia pode ser traduzida como mito da infância sem fim, no instante em que percebermos que o fio narrativo se estende para além dos limites de cada território ficcional. Aos narradores de cada território cabe o papel de mantê-lo em movimento, até que as pontas se encontrem e unam a maturidade de quem relata, registra e narra à imaturidade de quem é relatado, registrado e narrado em sofrimentos e dores. Árduo não é apenas o trabalho dos narradores em sustentar o fio da narrativa; mais ainda é a constatação de que o fim do trabalho é o início: a infância e a adolescência nunca chegam à plenitude da maturidade. Elas se voltam para a mesma placenta sergiana. Todos os outros filhos ficcionais são meros reflexos do Primogênito, e, ainda que alguns preparem seu caminho, ainda assim, são cópias canhestras de uma orfandade e de um abandono que se repetem infinitamente nos partos da ficção.

Sérgio é menino de gesso, material para moldes infinitos. Por isso, a narração da infância e da adolescência na ficção pompeiana, revela-se como um ato contínuo, simultâneo de gerar, parir e ato perverso de depositar a cria na Roda da Ficção. Esta se insinua no jogo rítmico narrativo de distanciar/aproximar e de esconder/mostrar o rebento para a sociedade dos

leitores e narratários. O lugar, onde se escondem aqueles que são mostrados, tanto pode ser o quarto, espaço na narrativa, quanto o espaço do jornal para as crônicas, folhetins, contos, novelas. O lugar, portanto, identifica uma volta para si, um movimento para a reclusão e para o fechamento físico, psicológico, social e até para/de criação ficcional. Esse lugar - do voltar-se e para onde se voltam criaturas e criador; do fechar-se e onde se fecham as personagens; do recluir-se e da reclusão - rege-se sob o signo do marginal e da marginalidade. A Literatura se marginaliza nos rodapés dos jornais, lugar das futilidades, do descartável, do consumo. Na prosa de rodapé, o menor abandonado, o órfão, o enjeitado e a adolescente bonita e virgem repetem o estigma de marginalizados. Ainda que restritos ao âmbito do marginal que reverbera o fechamento e a exclusão, tanto a literatura quanto as representações da infância e da adolescência indicam a forte atração que exercem sobre os leitores: são crianças confessáveis porque sob o peso da consciência dos leitores, que reincidem no crime da exploração da mão-de-obra infantil, no rapto e no roubo de crianças e na prostituição de adolescentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Obras de Raul Pompéia e Fortuna crítica:

ABREU, J. Capistrano de. **Correspondência de Capistrano de Abreu**. Rio de Janeiro: INL, vol. 3.

AMORA, Antônio. S. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Saraiva, 1960.

ANDRADE, Mário de. O Ateneu. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1973.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. **Teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Edusp, 1978.

ÁRTICO, Durval. **L'enfant de Jules Valles e O Ateneu de Raul Pompéia: Do foco narrativo à crítica social**. 1983. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira) Universidade de São Paulo, 1983.

BOAVENTURA, Maria Eugênia e LEVIN, Messer Orna. (org.) **Remate de Males**. Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas: UNICAMP, 1995, vol. 15, nº 5.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. O Ateneu, opacidade e destruição. In: **Céu e Inferno**. São Paulo: Ática, 1988.

BRAYNER, Sônia. **Labirinto do espaço romanesco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BROCA, Brito. **Raul Pompéia**. São Paulo: Edições Melhoramento, s/d.

CÂNDIDO, A; CASTELO, J.A. **Presença da Literatura Brasileira**. São Paulo: Difel, 1984.

CAPAZ, Camil. **Raul Pompéia: Biografia**. São Paulo: Gryphus. 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. Raul Pompéia. In: **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

GOMES, Eugênio. **Visões e Revisões**. Rio de Janeiro: INL; MEC, 1958.

GRIECO, Agripino. De Júlio Ribeiro a Raul Pompéia. In: **Evolução da Prosa Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Notas sobre o romance. In: **Cobra de vidro**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

IVO, Ledo. **O universo poético de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

_____. Raul Pompéia: o desastre universal. In: **Teoria e Celebração**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

JUBRAN, Clélia C. A. **A poética narrativa de O Ateneu**. 1980. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, 1980.

MASSAUD MOISÉS. Raul Pompéia. In: **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1984, vol. 2.

MENEZES, Djacir. **A evolução do pensamento literário no Brasil**. Rio de Janeiro: Simões, 1954.

MERQUIOR, José G. **De Anchieta a Euclides**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Raul Pompéia. In: **Prosa de Ficção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico**. São Paulo: Martins Fontes, 1953, vol. 7.

MONTENEGRO, Olívio. Raul Pompéia. In: **O romance brasileiro de 1752 a 1930**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

MORAES, Carlos Dante. **Realidade e Ficção**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1952.

NASCIMENTO, Danilo. **Dossiê Sérgio: O Ateneu como romance de formação**. 2000. 119p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

OTÁVIO, Rodrigo. **Minha memória dos outros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: MEC, 1978.

PACHECO, João. **O Realismo**. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAES, José Paulo; MASSAUD MOISÉS (org.). **Pequeno dicionário de literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAES, J.P. **Gregos e Baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Pompéia. **A metafísica ruinosa d'O Ateneu**. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.). **O Ateneu: retórica e paixão**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POMPÉIA, Raul. **Novelas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol. 1.

_____. **O Ateneu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol. 2.

_____. **Contos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol. 3.

_____. **Escritos políticos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol. 4.

_____. **Canções sem metro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1982, vol. 5.

_____. **Crônicas I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1982, vol. 6.

_____. **Crônicas II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1983, vol. 7.

_____. **Crônicas III**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1983, vol. 8.

_____. **Crônicas IV**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, 1981, vol. 9.

_____. **Miscelânea e Fotobiografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC/FENAME, vol. 10.

PONTES, Elói. **A vida inquieta de Raul Pompéia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.

RAMOS, Maria Luiza. **Psicologia e estética de Raul Pompéia**. 1975. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG, 1975.

REGO, José Lins do. Raul Pompéia. In: **Dias idos e vividos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RIBEIRO, João. **Crítica**. Rio de Janeiro: ABL, 1959, vol. 3.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio/INL/MEC, 1980.

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

SCHMIDT, Afonso. **O Canudo**. São Paulo: Clube do Livro, 1963.

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

SODRÉ, Nelson W. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

Bibliografia Geral:

ABREU, Martha. “Nos requebros do Divino”: Lundus e festas populares no Rio de Janeiro do Século XIX. In: **Carnavais e outras f(r)estas: Ensaios de História social da cultura**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2005.

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**. 1. ed. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ALEXANDRIAN. **História da Literatura erótica**. 2. ed. Tradução Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ALMEIDA, José Ricardo Pires. **História da Instrução Pública no Brasil (1500-1889)**. Tradução Antonio Chizzotti. São Paulo: PUC, 1989.

ALVES FILHO, F. M. Rodrigues. **O sociologismo e a imaginação no Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1938.

AMARAL, Luis. **Técnica de jornal e periódico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

ANDRADE, Mário. Amor e medo. In: **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus Editorial, 1994.

ARIÉS, Philipe. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

ARNST, Hérís. **A influência da Literatura no Jornalismo**. Rio de Janeiro: E-papers. 2002.

ARRIGUCCI JR. David. Fragmentos sobre a crônica. In: **Enigma e comentário: ensaio sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ATHAYDE, Tristão. **À margem da História da República**. Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, s/d.

AVERBUCK, Lígia. A propósito da literatura e outras formas (narrativas) e nosso tempo. In: AVERBUCK, Lígia (org.) **Literatura em Tempo de Cultura de Massa**. São Paulo: Nobel. 1984.

AZEVEDO, Fernando. A vida intelectual - As profissões liberais. In: **A cultura brasileira**. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

_____. A vida literária. In: **A cultura brasileira**. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

BARROS, José D'Assunção. História Cultural e História das Ideias – Diálogos Historiográficos. In: GEBRAN, Philomena. (org.) **História Cultural: Várias Interpretações**. Goiânia – GO: Editora Vieira, 2006.

BARTHES, Roland *et al.* **Literatura e Realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Critique et Vérité**. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

BATAILLE, Georges. **L'érotisme**. Paris: Union Générale d'éditions, 1975.

BECCHI, D'Egle; JULIA, Dominique (org.). **Historie de l'enfance em Occident**. Paris: Éditions Seuil, 1998.

BENDER, Flora & LAURITO, Ilka. **Crônica: História, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

BERRINI, Beatriz. **Brasil e Portugal: A geração de 70**. 1. ed. Porto: Campo das Letras, 2003.

BENJAMIM, Walter. **A criança, o brinquedo e a educação**. Tradução de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Ed.Sumus, 1984.

BENTTELHEIN, Bruno. **A psicanálise dos Contos de Fadas**. Tradução Arlene Caetano. 23. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

BILAC, Olavo. **Melhores crônicas**. In: MACHADO, Ubiratan (seleção e prefácio). São Paulo: Global Editora, 2005.

BOOTH, W. C. **A Retórica de Ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. As letras na Primeira República. In: FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano**. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL. Tomo III. 2º Vol.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURNEUF, R. & OUELLET, R. **L'univers du roman**. Paris: Presses universitaires de France, 1975.

BRANCO, Lúcia Castello. **Eros Travestido: um estudo do erotismo no realismo** brasileiro. Belo Horizonte – MG: Editora da UFMG, 1985.

_____. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BRAYNER, Sônia. **A metáfora do corpo no romance naturalista**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

BRITO, José Domingos. (org.). **Literatura e Jornalismo**. São Paulo: NOVERA, 2008. 3 Vol.

BRITTO, Lemos. **O crime e os criminosos na Literatura Brasileira**. São Paulo: José Olympio, 1946.

BRITO, José Domingos. (org.). **Literatura e Jornalismo**. São Paulo: NOVERA, 2008. 3 Vol.

BROCA, Brito. O anônimo e o Pseudônimo na Literatura Brasileira. In: **Horas de Leitura**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. **A vida literária no Brasil – 1900**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

BUCKLEY, Jerome Hamilton. **Season of youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding**. Cambridge. Mass: Havard UP, 1974.

BULHÕES, Marcelo. **Leituras do Desejo: O erotismo no romance naturalista brasileiro**. São Paulo: Edusp-Fapesp, 2003.

_____. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

BURKE, Peter. **Variedade de história cultural**. 2.ed. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. SP, Perspectiva, 1974.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da Pintura Brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque. 1983.

CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**, 4. ed. São Paulo: Ediouro.

CÂNDIDO, Antônio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. A vida ao rés-do-chão. In: Setor de Filologia da FCRB. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas – SP: Editora da Unicamp. 1992.

_____. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ EDITOR. 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (orgs.). **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas – SP: Papirus, 2000.

CARONE, Edgar. **A primeira República**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1973.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo, Livraria Pioneira, 1981.

CARVALHO, José Murilo. **A formação das almas**. São Paulo: Companhia das Letras. 2007.

_____. **Os bestializados**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

CASTRO, Sylvio Rangel. **Literatura e Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. E Livraria Leite Ribeiro. 1923.

CHALHOUB, Sidney (org.) **História em cousas miúdas**. Campinas: Editora da Unicamp. 2005.

_____. **Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHARTIER, Roger. **Cultural History: Between practices and representations**. Translated by Lydia G. Cochrane. New York: Cornell University Press. 1988.

CHEVALIER, Louis. **Classes laborieuses et Classes dangereuses**. Paris: Hachette, 1978.

_____. e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melin. 23. ed. São Paulo: José Olympio. 2009.

CONSTANT, Benjamin. **O Ideal Republicano**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio. 1936.

CORAZZA, Sandra Mara. **História da Infância sem fim**. 2. ed. Ijuí-RS: Editora Unijuí, 2004.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. In: CORRÊA, Mariza (org.). **Colcha de retalhos**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COUTINHO, Ediberto (org.). **Erotismo no conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Tradução Teodoro Cabral. 1. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. 1957.

COSTA, Emília Viotti. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 1. ed. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1977.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DAMAZIO, Sylvia F. **Retrato Social do Rio de Janeiro na virada do século**. Rio de Janeiro: EDURJ, 1996.

DANTAS, Luis. As armadilhas do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DEBESSE, Maurice. **La Crisis de originalidad juvenil**. Biblioteca Nova de Educacion, Buenos Aires, 1955.

DEL PRIORE, Mary. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

DEMAUSE, Lloyd. **Historia de la infância**. 2. ed. Alianza editorial. The Psychohistory Press. New York, 1974.

DONZELOT, Jacques. **A Polícia das Famílias**. Tradução M.T. da Costa Albuquerque. 3. ed. São Paulo: Graal, 2001.

DURIGAN, Jesus. **Erotismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

DUQUE, Gonzaga. **Mocidade Morte**. Rio de Janeiro: Editora Três. 1973.

ECO, Humberto. "O uso prático da personagem." In: **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

- EISENSTADT. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.
- ERICKSON, E. H. **Infância e Sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
- FARIA FILHO, Luciano Mendes. **A infância e sua educação**. São Paulo: Autêntica editora, 2004.
- FALCON, Francisco J. Calazans. História e representação. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir. **Representações: contribuição a um debate transdisciplinar**. Campinas – SP: Papirus, 2000.
- FARIA FILHO, Luciano Mendes (org.). **A infância e sua educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.
- FAU, René. Características gerais do grupo durante a adolescência. Tradução Narciso José de Melo Teixeira e Luís Cláudio Figueiredo. In: BRITO, Sulaminta (org.) **Sociologia da Juventude: a vida coletiva juvenil**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- FILHO, Melo Moraes. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Brigueit & Cia editores, 1946.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FORACCHI, Marialice. **A Juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1972.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: a vontade de saber I**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. guillon Albuquerque. 19. ed. São Paulo: Graal, 2009.
- FREITAS, Bezerra. **Forma e expressão no Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1947.

FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **História Social da Infância no Brasil**. São Paulo: Cortez Editora, 1997.

FREITAS, Marcos Cezar e KUHLMANN JR., Moisés. **Os intelectuais na História da Infância**. São Paulo: Cortez Editora, 2002.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade**. Tradução Ramiro da Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Páginas de livro, página de jornal. In: SÜSSEKIND, Flora. **A Historiografia Literária e as Técnicas de escrita**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa. 2004.

GARCEZ, Lucília e OLIVEIRA, Jô. **Explicando a Arte Brasileira**. São Paulo: Ediouro, 2003.

GASS, William H. **A ficção e as imagens da vida**. São Paulo: Cultrix, 1971

GHIRALDELLI JR, Paulo (org.) **Infância, escola e modernidade**. São Paulo: Editora Cortez, 1996.

GOODAMN, Paul. **Problemas de la juventud en la sociedad organizada**. Barcelona: Ediciones Península.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1985, vol. 6.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HARDMAN, Francisco Foot. (org.) **Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

HEYWOOD, Colin. **A history of Childhood**. Cambridge – Polity Press, 2006.

HILSDORF, Maria Lucia Spedo. **História da Educação Brasileira: Leituras**. São Paulo: Pioneira, 2003.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

IANNI, Octavio. **Industrialização e desenvolvimento social do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

LAUWE, Marie-José Ch. **Um outro mundo: a infância**. Tradução Noemi Moritz Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico : de Rousseau à Internet**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte – MG : Editora da UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude. (org.). **História dos jovens: Da Antiguidade à Era Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LYRA, Pedro. **De crítica e de jornal**. In: **O Real no poético**. RJ: Livraria Editora Cátedra. 1980.

LLOSA, Mário Vargas. **A orgia Perpétua**. Tradução Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. Tradução Leandro Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. In: **Juventude e Sociedade: Trabalho, educação, cultura e participação**. 1. ed. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

KUHLMANN JR., Moysés e FERNANDES, Rogério. Sobre a história da infância. In: FARIA FILHO, Luciano Mendes. (org.). **A infância e sua educação: materiais, práticas e representações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAYER, Hans. **Historia maldita de la literatura**. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de linguística para o texto literário**. 1. ed. Tradução Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MANNHEIM, Karl. **Diagnóstico de nosso tempo**. Tradução Octavio Alves Velho. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **História Social da Criança Abandonada**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 2006.

MARTINS, Wilson. **A palavra escrita**. 3. ed. São Paulo: Ática. 2002.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1971.

MASSAUD MOISÉS. **A criação literária: prosa II**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **Dicionário de Termos Literários**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999

MELO, José Marques de. A crônica. In: CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex. (org.). **Jornalismo e Literatura. A sedução da palavra**. 2. ed. São Paulo: Escrituras. 2005.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: Setor de Filologia da FCRB. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas – SP: Editora da Unicamp. 1992.

_____. **Folhetim: uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2005.

MICELI, Sergio. **Poder, Sexo e Letras na República Velha**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1977.

MONARCA, Carlos (org.). **Educação da Infância Brasileira – 1875-1983**. São Paulo: Autores Associados. s/d.

MONTELLO, Josué. **História da Vida Literária**. Rio de Janeiro: Nosso Livro Editora.

MORAES, Evaristo. **Da monarquia para a República (1870-1889)**. 2. ed. Brasília: Editora da UNB, 1985.

NÉRICI, Imideo G. **Adolescência: O drama de uma idade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.

_____; HEIZER, Alda. **A ordem é o progresso**. 11. ed. São Paulo: Atual Editora. 1998.

NETO, A.L. Machado. **Estrutura social da República das Letras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

NETTO, Coelho. **A conquista**. 3. ed. Porto: Livraria Chardron. 1921.

_____. **Fogo Fátuo**. Porto: Livraria Chardron. 1929.

NEUBAUER, John. **The Fin-de-Siècle: Culture of Adolescence**. USA: Yale University Press. 1992.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: Setor de Filologia da FCRB. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas – SP: Editora da Unicamp. 1992.

NOBRE, Freitas. **História da imprensa de São Paulo**. São Paulo: Leia, 1950.

NUNES, Benedito. Narrativa Histórica e Narrativa Ficcional. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção & história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

OLIVEIRA, Maria Cecília de. Lembranças do passado: **A infância e a adolescência na vida dos escritores brasileiros**. Bragança Paulista – SP: Universidade São Francisco, s/d.

PACHECO, João. **O Realismo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix. 1971.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das Letras**. 2. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2004.

PESSOA, Reynaldo Carneiro. **A ideia Republicana no Brasil Através dos documentos**. São Paulo: Editora Alfa e Omega. 1973. Série I, vol. 1.

PILOTTI, Francisco e RIZZINI, Irene. **A arte de governar crianças**. Rio de Janeiro: Universidade Santa Úrsula. 1995.

POERNER, Artur José. **O Poder Jovem: História da Participação política dos estudantes brasileiros**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

PORTO, Ana Gomes. **Crime em letra de forma: sangue, gatunagem e um misterioso esqueleto na imprensa do prelúdio republicano**. 2003. Dissertação (Mestre) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

POUILLON, Jean. **Temps et roman**. Paris: Gallimard. 1946.

RENAULT, Delso. **A vida Brasileira no Final do século XIX**. Rio de Janeiro/Brasília: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

- RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RETEUR, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX: Edgar Allan Poe e a narrativa de Arthur Gordon Pyn**. SP: UNESP Editora, 1996.
- RIO, João. **O momento literário**. Curitiba-PR: Criar Edições, 2006.
- RIZZINI, Irene e PILOTTI, Francisco. **A arte de governar crianças**. Rio de Janeiro: Amais Editora, 1995.
- ROUSSEAU, J. –J. **Emílio ou Da Educação**. Tradução Álvaro Cabral. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SÁ, Jorge. **A crônica**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2002.
- SAGRERA, Martin. La discriminacion universal por la edad. In: **El Edadismo**. Madrid: Editorial Fundamentos, s/d.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **O Canibalismo Amoroso**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense. 1985.
- SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?**. Paris: Gallimard, 1948
- SCHWARZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SCHUELER, Alessandra F. Martinez. A Associação Protetora da infância desvalida e as Escolas de São Sebastião e São José. In: MONARCHA, Carlos (org.) **Educação da Infância Brasileira**. São Paulo: Autores Associados Editora, s/d.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Festas e violência: os capoeiras e as festas populares na corte do Rio de Janeiro (1809-1890). In: CUNHA, Maria

Clementina (org.). **Carnavais e outras f(r)estas: Ensaio de História social da cultura**. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2005.

SOBRINHO, Barbosa Lima. (org.). **Os precursores: panorama do conto brasileiro**. São Paulo: Civilização Brasileira. 1960, vol. 1.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal. 1977.

_____. **O Naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965.

SOIHET, Raquel. Festa da Penha: Resistência e interpretação cultural (1890-1920). In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). **Carnavais e outras f(r)estas: Ensaio de História Social da Cultura**. 1. ed. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2005.

_____. **A subversão pelo riso: Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TINHORÃO, José Ramos. **A Província e o Naturalismo**. Fortaleza: Nudoc. Edição fac-simile. 2006.

_____. **Os romances em folhetins no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades. 1994.

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TORRES, João Camillo de Oliveira. **O Positivismo no Brasil**. 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes. 1957.

TOZZONI-REIS, Marília Freitas de Campos. **Infância, escola e pobreza: ficção e realidade**. Campinas-SP: Autores Associados. 2002.

TURAZZI, Maria Inez. **A euforia do progresso e a imposição da ordem**. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1989.

VAINFAS, Ronaldo. **Dicionário do Brasil Imperial: 1822-1889**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VALDEZ, Diane. **A representação da infância nas propostas pedagógicas do Dr. Abílio Cesar Borges: o barão de Macahubas (1856-1891)**. 2006. Tese (Doutorado em Educação) -- Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

VARAGNAC, André. As categorias da idade numa sociedade tradicional. In: BRITO, Sulamita (org.). **Sociologia da Juventude III: a vida coletiva juvenil**. Tradução Narciso José de Melo Teixeira e Luís Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1968.

VERISSIMO, José. **Letras e Literatos**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1936.

_____. **Teoria, crítica e história literária**. São Paulo: EDUSP, 1977.

ZOLA, Emile. **O romance experimental e o Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva. 1982.