

CAMILA MURA PERES

O REALISMO IMPRESSIONISTA DE O ATENEU



1910001330



CAMILA MURA PERES

O REALISMO IMPRESSIONISTA DE *O ATENEU*

O REALISMO IMPRESSIONISTA DE *O ATENEU*



Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Morais

São José do Rio Preto

2004



CAMILA MURA PERES

O REALISMO IMPRESSIONISTA DE *O ATENEU*



T. 1330/05

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

São José do Rio Preto

2004



80206000

B869.09

P437r

13/01/2005

Doação

R\$ 32,00

Autor(a)076/20

05

Peres, Camila Mura.

O realismo impressionista de O Ateneu / Camila Mura Peres – São
José do Rio Preto : [s.n.], 2004
186 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Sérgio Vicente Motta

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Ficção brasileira -
História e crítica - Séc. XIX. 3. Impressionismo. 4. Literatura e pintura.
5. Realismo na arte (Literatura e pintura) 6. Pompéia, Raul, 1863-1895 -
O Ateneu - Crítica e interpretação. 7. Renoir, Auguste, 1841-1919. I.
Motta, Sérgio Vicente. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81).09



CAMILA MURA PERES

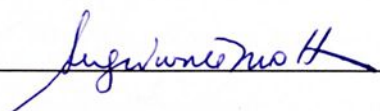
O REALISMO IMPRESSIONISTA DE *O ATENEU*

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

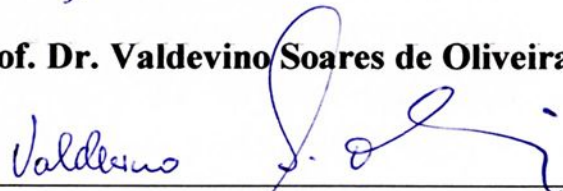
COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (Orientador)



Prof. Dr. Valdevino Soares de Oliveira



Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos



Suplentes

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato

Prof^a. Dr^a. Marisa Corrêa Silva

São José do Rio Preto, SP, 11 de agosto de 2004.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio Vinícius Malta, pela amizade, apoio, orientação prática e técnica, além de todo conhecimento compartilhado.

A Prof. Dr. Maria Celene Tassinelli Ravea e a Prof. Dr. Suzana Buzato, por suas orientações científicas e técnicas durante a qualificação.

Ao Prof. Dr. Valdeir Soares de Oliveira, por sua participação e contribuição na elaboração e avaliação do trabalho.

Ao Angelo Antonio Vilas Pires, pela compreensão, amor e contribuição ao longo da qualificação.

Aos meus pais, forças incentivadoras e transmissoras de sentidos eufóricos: alegria, conhecimento, ternura, paz, união e, sobretudo, amor.

Às minhas irmãs, fontes de carinho e apoio.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta, pela amizade, apoio, orientação precisa e segura, além de todo conhecimento disponibilizado.

À Profª. Drª. Maria Celeste Tommasello Ramos e à Profª. Drª. Susanna Busato, por seus enriquecedores comentários e sugestões no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Valdevino Soares de Oliveira, por sua participação e contribuição no debate e avaliação do trabalho.

Ao Ângelo Antonio Villar Peres, pelo companheirismo, amor e contribuição ao longo dessa caminhada.



RESUMO

O trabalho objetiva analisar os procedimentos discursivos utilizados pelo narrador para produzir o efeito impressionista no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia. Sua proposta está centrada no estudo da estética impressionista na arte literária, suas características e particularidades em um livro que foge aos paradigmas propostos pelo realismo com incursão naturalista, aproximando-se do que denominamos “Realismo Impressionista”. Ou seja, propusemo-nos a fazer uma análise detalhada dos elementos narrativos (tempo, enredo, personagem e espaço), com o intuito de mostrar que *O Ateneu* afasta-se do realismo mimético e inclui-se em um tipo de realismo impressionista. O romance apresentado como *corpus* do trabalho funciona como objeto de análise para se detectar, na literatura, efeitos de sentido como o processo de diluição e rarefação de personagens e espaços, a subjetivização, a cromaticidade, acarretados pelo caráter memorialista, pela lembrança e, principalmente, pelo processo de apreensão da realidade pelo narrador, que vem sempre demarcada pela lente diluidora ou pelo véu recortador da impressão. Para uma melhor caracterização do impressionismo literário, o trabalho valeu-se também da análise comparativa de pinturas impressionistas de Renoir.

Palavras-chave: *O Ateneu*, realismo, literatura, pintura, impressionismo, efeitos de sentido.



ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the discursive procedures used by the narrator in order to produce the impressionist effect in the novel *O Ateneu* by Raul Pompéia. The author's fictive conception is related to the study of the impressionist aesthetics in the literary art, its characteristics and particulars in a novel that eschews the paradigms posed by realism with a naturalist tendency, and which approaches what we call "Impressionist Realism". Therefore, we have tried to closely analyze the narrative elements (time, plot, character, and space) in order to demonstrate that *O Ateneu* eschews the mimetic realism and includes itself in the category of the so-called impressionist realism. Pompéia's novel, which is presented as the main *corpus* of our research, is taken as an object of literary analysis that helps to detect effects of meaning in literature, such as the processes of dilution and rarefaction of the characters and the space, the subjective and chromatic aspects of the narrative that are prompted by the reminiscent feature, the memory and chiefly by the narrator's process of apprehension of reality, which often appears to be filtered by the diluting scope or the reducing frame of impression. As a means of more accurately defining the literary impressionism, this research also employed a comparative analysis of impressionist paintings by Renoir.

Keywords: *O Ateneu*, realism, literature, painting, impressionism, effects of meaning.



SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. O caráter memorialista do discurso em <i>O Ateneu</i>.....	16
2. A construção da intriga: o jogo com o tempo.....	50
3. A configuração da personagem nas lembranças do narrador.....	87
4. A impressão do espaço.....	119
5. O impressionismo em <i>O Ateneu</i>.....	140
Considerações finais.....	174
Referências bibliográficas.....	182

Hoje em dia pretende-se explicar tudo. Mas se se pudesse explicar um quadro não seria uma obra de arte. Quer que eu lhe diga que qualidades constituem a verdadeira arte? Ela tem que ser indescritível e inimitável... A obra de arte tem que arrebatá-lo o observador, pôr-se à sua volta e levá-lo consigo. Nela o pintor transmite a sua paixão, ela é a corrente que ele emite e pela qual ele envolve o observador na sua paixão.

Pierre-Auguste Renoir

Introdução

A arte como cópia perfeita da realidade tridimensional entra em declínio no final do século XIX e início do XX, em virtude do esgotamento das técnicas miméticas e cansaço dos artistas de representarem em suas obras os clichês tradicionais. Eles queriam que seus quadros expressassem a sinceridade artística e, para isso, representavam o mundo tal como o viam, seguindo a sua própria consciência artística.

Um grupo de artistas que aderiu a essa nova maneira de representar o objeto artístico foi o dos impressionistas, pintores que objetivavam abandonar as técnicas e temas tradicionais, deixando os ateliês iluminados artificialmente para resgatar ao ar livre a natureza tal como ela se mostrava a seus olhos, segundo eles, como uma soma de cores fundidas na atmosfera.

O Impressionismo foi um movimento que revolucionou profundamente a pintura e deu início às grandes tendências da arte moderna e abstrata do século XX. O primeiro contato que o público teve com a obra dos impressionistas foi numa exposição coletiva realizada em Paris, em 1874. Mas o público e a crítica reagiram muito mal ao novo movimento, pois ainda mantinham-se fiéis aos princípios acadêmicos da pintura tradicional. A aceitação pelo público desses artistas foi lenta e sofrida. Passaram longo tempo enfrentando a incompreensão. Só depois é que suas obras foram consideradas revolucionárias por representarem uma ruptura radical com a tradição da pintura em vigor. O tratamento especial da luz, sobretudo, foi um dos mecanismos responsáveis pela atração do público ou mais precisamente dos críticos.

Rompendo com as poéticas clássica e romântica, o Impressionismo abriu passagem para a pesquisa artística moderna. Segundo Giulio Carlo Argan “o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos [poéticas do clássico e do romântico],

libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse prejudicar sua imediaticidade, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores” (1998, p. 75). Por meio das palavras do crítico, percebemos o objetivo dos impressionistas: acabar com as regras do ateliê (perspectiva, composição) e representar a impressão que o artista tem num dado momento, de acordo com a emoção por ele sentida. Esse movimento não estabelecia regras, a não ser a de seus pintores executarem suas obras diretamente ao ar livre. Até então, os quadros eram esboçados ao ar livre, mas terminados em estúdios pouco iluminados. Os artistas da academia eram treinados para basearem seus quadros na interação de luz e sombra, a fim de produzirem a impressão de volume e solidez. Segundo Ernest Gombrich, “no começo desenhavam usualmente a partir de moldes em gesso de estátuas antigas, sombreando cuidadosamente os desenhos para obterem diferentes densidades” e, depois de adquirirem esse costume, “aplicavam-se a todos os objetos” (1988, p. 405). O público habituara-se de tal forma a essa maneira de representar os objetos, esquecendo que, ao ar livre, não podemos notar tais gradações do escuro para a luz. Para o autor, “se confiarmos em nossos olhos, e não em nossas idéias preconcebidas sobre como as coisas devem parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas” (p. 406).

Assim, para pintar os fenômenos da natureza (a luz que ilumina os galhos de uma árvore, o sol reverberando na água), os pintores procuravam ser rápidos. Daí vêm as pinceladas separadas que usam, transmitindo, de perto, a idéia de borrões. Só de longe é que o espectador entende inteiramente a configuração de um quadro impressionista, ao ver as pinceladas se relacionarem, o que se chamou de mistura ótica.

O Impressionismo advindo inicialmente da pintura abarcou todas as outras artes. Na literatura a bibliografia é pequena, pois existem poucos estudos que abordam o movimento.



Esse foi um dos motivos que nos levaram a estudá-lo na obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia, que, embora apontada pela crítica como impressionista, apresenta poucas análises que abordam de uma maneira mais sistemática sua incursão nessa estética. Tendo isso em vista, propusemo-nos a fazer essa pesquisa, procurando explorar os recursos estilísticos e a retórica envolvida nos procedimentos de geração de sentido que pudessem ser reconhecidos como pertencentes ao impressionismo literário. Assim, o eixo de exploração determinado foi a atuação do narrador, principalmente em relação à manipulação da temporalidade, estendendo sua atuação na configuração das personagens e nas implicações de espacialidade. A exploração de todos esses elementos visou demonstrar no livro a sua vinculação realista, mas com um tipo de escritura estética que pode ser aproximada ao que se denomina impressionismo na pintura. Dada a complexidade de se trabalhar uma manifestação de origem plástica na literatura, o trabalho procurou também valer-se da análise de alguns quadros do impressionismo francês na tentativa de ajudar a caracterizar essa escritura de tendência impressionista na literatura. As telas utilizadas no trabalho são de Pierre-Auguste Renoir, pintor que se destacou como impressionista e fez um excelente trabalho mostrando as técnicas e efeitos dessa estética em suas produções. Na arte pictórica, o pincel manifesta as impressões que a realidade lhe causa, apresentando os objetos de forma difusa e sem contornos. Na arte literária, tínhamos a seguinte pergunta em mente: Quais são os recursos utilizados pelo narrador para produzir o efeito impressionista, como o da diluição e rarefação dos objetos no romance? Para responder essa pergunta, o trabalho foi dividido em cinco capítulos, com o objetivo de deixar mais claro ao leitor como os elementos constitutivos de uma obra são retratados numa escritura dita impressionista.

No primeiro capítulo, intitulado “O caráter memorialista do discurso em *O Ateneu*”, procuramos analisar a categoria temporal que, em *O Ateneu*, como para os impressionistas, é de grande importância. Por meio da memória e do tempo interior ou psicológico, o narrador



constrói a narrativa, mostrando os acontecimentos e os objetos não de forma objetiva e com pormenores, o que o aproximaria do movimento realista com tendência naturalista, mas focalizando-os e retratando-os de acordo com suas impressões passadas calcadas nas atuais. Assim, a concepção temporal no romance é concebida a partir das impressões do narrador autodiegético. Nesse empenho analítico, foi necessária a busca de alguns pressupostos teóricos como base de apoio à nossa pesquisa, como Henri Bergson, com sua reflexão sobre a temporalidade, Gérard Genette, com sua teoria sobre o tempo, José Luiz Fiorin, na exploração lingüística do texto, além de determinados procedimentos da análise semiótica da linha greimasiana, e juntamente com a herança teórica proveniente do formalismo russo e do estruturalismo francês.

Pelo fato de *O Ateneu* ser um livro memorialístico, com fortes efeitos impressionistas, a fábula não está assentada numa rígida estrutura de causa e efeito. Sobre a fábula predomina a trama, o arranjo artístico da intriga, para se destacar mais a vivência dos fatos do que os próprios acontecimentos, realçando-se, dessa forma, mais as impressões que os fatos deixaram na memória do narrador. Para se reconstruir essa fábula esgarçada na memória desse narrador, no capítulo dois, denominado “A construção da intriga: o jogo com o tempo”, foram utilizadas como suportes a teoria de Propp sobre as funções narrativas e, principalmente, as técnicas e os recursos temporais de narração estudados por Genette.

No terceiro, “A configuração da personagem nas lembranças do narrador”, procuramos observar e analisar como são construídos os seres que se movem e praticam as ações. Devido ao fato de serem frutos das lembranças do narrador-personagem, as personagens são mostradas conforme suas impressões e recordações e, com isso, caracterizadas de acordo com a imagem que perdura na memória do sujeito enunciador. A necessidade de aplicação de uma teoria literária como base em nossa pesquisa e, conseqüentemente, como fator indispensável à análise das obras, levaram-nos a Giulio Carlo

Argan, no que tange ao movimento impressionista e suas especificações na pintura, a Forster e Antonio Candido, com suas classificações e teorias das personagens, e, também, para alguns papéis e funções desempenhados na sintaxe narrativa, o auxílio dos estudos greimasianos.

No quarto capítulo, “A impressão do espaço”, detalhamos os espaços percorridos pelo protagonista e observamos que os ambientes são focalizados pelo prisma subjetivo do narrador, que não se detém a descrevê-los meticulosamente, mas em expô-los tal como ele os vê e entende em determinado instante. Buscamos explicitar a valorização do espaço interno numa obra de cunho impressionista. Como referência teórica, entre outros, guiamo-nos por Gaston Bachelard, principalmente com seus elementos formadores da “poética da casa”.

Finalmente, no quinto e último capítulo, depois de passar pelos elementos que compõem a estrutura narrativa nos capítulos precedentes, levantamos e analisamos as características e efeitos impressionistas no romance. Por isso, o capítulo possui um título generalizado, “O impressionismo em *O Ateneu*”, pois abordamos algumas características que não se fizeram presentes nos outros capítulos, além da retomada daquelas que já havíamos ressaltado. O suporte teórico principal teve como referência José Guilherme Merquior, um dos poucos autores que procurou explorar o impressionismo na literatura.

Proferidas as primeiras explanações, dediquemo-nos à análise de *O Ateneu* mediante as proposições apresentadas.



1. O caráter memorialista do discurso em *O Ateneu*

“Salvar o momento presente. A regra moral é a mesma da atividade. Nada para amanhã, do que pode ser hoje; salvar o presente. Nada mais preocupe. O futuro é corruptor, o passado é dissolvente, só a atualidade é forte. Saudade, uma covardia, apreensão outra covardia. O dia de amanhã transige; o passado entristece e a tristeza afrouxa.

Saudade, apreensão, esperança, vãos fantasmas, projeções inanes de miragem; vive apenas o instante atual e transitório. É salvá-lo! Salvar o naufrago do tempo.”

Raul Pompéia, *O Ateneu*, p. 155

Impressionismo é uma técnica pictórica criada no século XIX para melhor representar a mutante representação atmosférica. O movimento marcou a primeira revolução artística total desde a Renascença. Pela primeira vez na história da arte não foi um movimento filosófico ou literário que inspirou as artes plásticas, ao contrário, foi a revolução pictórica que representou esse papel. O Impressionismo se opôs radicalmente à tradição, rejeitando a perspectiva, a composição equilibrada e as figuras idealizadas. Para Giulio Carlo Argan, os artistas que se enquadravam nessa estética tinham como objetivo a “aversão pela arte acadêmica dos *salons* oficiais; a orientação realista; o total desinteresse pelo objeto - a preferência pela paisagem; a recusa dos hábitos de ateliê de dispor e iluminar os modelos, de começar desenhando o contorno para depois passar ao *chiaroscuro* e à cor; o trabalho *en plein-air*; o estudo das sombras coloridas e das relações entre cores complementares” (1998, p. 76). O objetivo principal era “descobrir uma pintura que representasse a ‘impressão’ visual na sua imediatez e flagrante” (ARGAN, p. 102). Houve, portanto, uma mudança na linguagem plástica na passagem do século XIX para o XX. O painel pictural (também

podemos incluir o literário) foi alvo de grandes transformações que mudaram não somente o modo de fazer, mas, também, a maneira de olhar as obras. O espectador, acostumado com os princípios acadêmicos da pintura, passou a se deparar com outra forma de ver e representar o mundo. O objetivo primordial “de todo impressionista, seja pintor, músico ou poeta, era o de fixar e transmitir, com maior exatidão possível, uma imagem ou sentimento através de cores, sons ou palavras” (BALZI, 1992, p. 48).

Os objetos retratados ao ar livre, sob a luz natural, eram bastante valorizados pelos impressionistas. O volume e solidez, características que a pintura tradicional pregava como fundamentais para uma obra de arte existir, começaram a ser desrespeitados. Com efeito, esses artistas produziam suas obras fora das convenções tradicionais, preferindo seguir os efeitos do olhar e das mudanças da luz. Nesse sentido, o tempo passou a ser um fator de suma importância nessa nova abordagem estética, uma vez que os pintores procuravam reproduzir a impressão do momento, sentida por meio da união das manchas multicoloridas que formam os objetos, os quais não são mais pensados ou analisados fria ou cientificamente. A impressão que um objeto causava ao artista era captada por rápidas pinceladas, já que a atmosfera muda constantemente, conforme a hora, o lugar e a temperatura. O que há pouco era uma forma percebida como volumosa transforma-se em leve sugestão; o escuro torna-se claro. O movimento da luz conduz o olhar na percepção e captação dos efeitos sobre os objetos. Assim, o que se capta, agora, é a sua “impressão”.

Na literatura, o Impressionismo manifesta-se na tentativa de buscar o tempo passado, que é rememorado por meio da “impressão” provocada pelos fatos num dado momento. Como o nosso objetivo é caracterizar esse efeito na linguagem literária, observaremos o funcionamento do narrador em *O Ateneu* por meio da categoria de tempo, tendo em vista os sentidos que se constroem em virtude da distância entre o tempo do enunciado e o da enunciação, acentuada pela natureza psicológica e memorialística do romance. Efeitos como a

subjetividade e a diluição proporcionados pelas lembranças do narrador serão destacados no contexto do capítulo, objetivando mostrar que o grande responsável pelo caráter impressionista do romance é o memorialismo de seu discurso, tal como a análise psicológica, afastando a narrativa do realismo mimético da escola naturalista para aproximá-la, dentro do Realismo, da técnica denominada impressionismo.

O Ateneu é um romance com características bem diferentes da maioria das obras de sua época, ou seja, o período dominado pelas estéticas realista e naturalista. Essa diferenciação é construída, principalmente, por meio da instalação de um narrador que estrutura seus relatos mediante a ativação de sua memória, assim como o fez Machado de Assis em algumas de suas obras como *Dom Casmurro*. De acordo com Alfredo Bosi, “Raul Pompéia partilhava com Machado o dom do memorialista” (1999, p. 183). É esse memorialismo, principalmente, que vai inscrever tais autores, com as obras referidas, na vertente impressionista, dentro da configuração geral do movimento Realista.

No texto de Raul Pompéia, podemos observar que o narrador apresenta fatos que não lhe são contemporâneos, ou seja, a narrativa se faz depois que a ação narrada já se passou, assim, o tempo da narração não é o mesmo que o tempo da ação. Ou seja, o romance realiza uma distinção entre o plano do enunciado (da fábula ou *diegese*) e o plano da enunciação (do discurso ou da narração), apesar de os dois serem interdependentes, pois, se por um lado, uma história depende de alguém que a conte (que narre), por outro, o narrador só existe em função de um discurso que lhe dá vida e nos permite observar o seu funcionamento. Na narrativa em foco, os tempos dos dois planos também não são coincidentes, pois “enquanto o tempo do enunciado é o tempo daquilo que está referido no discurso, o tempo da enunciação é o tempo do próprio discurso, de sua consecução e das marcas que esta deixa no discurso” (SANTAELLA, 1999, p. 78). Nesse caso, o enunciado está ligado a uma temporalidade referente à adolescência da personagem e a enunciação a uma temporalidade posterior,

quando a personagem já é adulta e assume, com um discurso memorialístico e crítico, a função de narrador.

Assim, o romance de Raul Pompéia trata de uma maneira bastante marcada ou distanciada a relação entre enunciado e enunciação, ou seja, entre a produção do discurso e os fatos referidos e vividos por Sérgio. Enquanto o tempo da enunciação nos remete ao momento presente da vida adulta do narrador, o tempo do enunciado retoma sua conturbada adolescência no colégio Ateneu. O narrador promove um recuo no tempo a fim de relatar as lembranças de sua juventude vividas enquanto personagem. Sendo a lembrança, para Bergson, a “representação de um objeto ausente” (1990, p. 193), esse objeto aqui é o período compreendido entre a infância e a adolescência. O ente fictício que está lembrando agora já é adulto, por isso busca, por meio de sua memória, trazer fatos passados e englobá-los à sua percepção atual, visto que, segundo Bergson, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (p. 22). A esse tipo de recuo temporal, em termos de estruturação e construção narrativa, Genette dá o nome de *analepse*. Observamos um caso típico dessa articulação temporal:

Eu tinha onze anos.

Freqüentara como externo, durante alguns meses, uma escola familiar do Caminho Novo, onde algumas senhoras inglesas, sob a direção do pai, distribuíam educação à infância como melhor lhes parecia. Entrava às nove horas, timidamente, ignorando as lições com a maior regularidade, e bocejava até as duas... (p. 18).

No trecho, o narrador adulto promove um resgate de suas vivências e vai buscar na memória o drama de seu passado. Os fatos foram vividos pelo Sérgio adolescente (personagem), mas o enfoque é fornecido pelo Sérgio adulto (narrador). Essa temporalidade da *diegese*, entendida como uma volta a um ponto anterior ao momento presente da narração, é também conhecida pela expressão *flashback*. A *analepse*, no exemplo acima, configura-se

pelo recuo ao passado para se recuperar informações importantes ao presente da história. Essa retrospectiva acontece em um instante especial da narrativa, quando o narrador informa a idade em que ingressou no colégio e também a escola na qual estudou antes de matricular-se no Ateneu. O fragmento exemplifica, também, como funciona esse recurso retrospectivo tão utilizado pelo narrador, pois pode-se considerar que a grande maioria das cenas do romance efetivam esse procedimento de *flashbacks*, com predomínio do tempo psicológico sobre o tempo físico ou objetivo.

No exemplo citado, temos uma focalização enunciativa ou de primeira pessoa: “Eu tinha onze anos”, o que gera um efeito de subjetividade. Segundo Diana Luz Pessoa de Barros, a terceira pessoa produz um efeito de verdade, de objetividade, enquanto a primeira pessoa cria o efeito de subjetividade (2001, p. 56-57). No livro em estudo, a subjetividade transpassa as fronteiras do simples relato, pois ela está a serviço da técnica impressionista, como veremos posteriormente. Por meio dessa subjetividade, instaura-se o ponto de vista da captação dos fatos ou acontecimentos retratados, que são vistos por um prisma subjetivo. Além da subjetividade demarcada, encontramos nesse trecho as relações entre o que podemos chamar de figuras: figuras de personagens (“eu”), figuras de tempo (“freqüentara; entrava”) e figuras de espaço (“escola; colégio”). Vamos analisá-las isoladamente para tentar explicitar os efeitos que produzem interligadas na dinâmica do discurso. Sendo assim, as figuras de espaço e de personagem serão analisadas nos capítulos seguintes.

No livro, o tempo subjetivo funciona como um retorno a uma experiência desagradável. Como foi dito, trata-se de um *flashback*, processo semelhante ao utilizado em *Dom Casmurro*, visto que este também volta ao tempo, só que, em Raul Pompéia, não há um “tempo perdido” a ser rememorado, mas um tempo que se quer esquecer. O próprio subtítulo do romance, “Crônica de saudades”, indica tratar-se de um livro de memórias, em que a matéria narrativa constitui uma sucessão de episódios e reflexões alinhadas pela memória do

narrador, num tempo presente, com a visão de um adulto. Mas o subtítulo é irônico, pois, ao escrever suas memórias, Sérgio busca na maturidade uma compreensão da infância. As amargas experiências vividas no Ateneu deixaram-lhe marcas profundas que não podem ser consideradas “boas lembranças”, como o subtítulo a princípio sugere. O subtítulo tem por base um componente temporal marcado na palavra “saudades” e também no termo “crônica” (*krónos*, palavra grega para “tempo”), ou seja, narração, mas não uma narração contada cronologicamente, pois é comandada pelas marcas de subjetividade que se manifestam por meio da memória do narrador.

O texto possui como principal pólo que orienta seu percurso narrativo a sondagem psicanalítica das memórias do narrador. Isso justifica o fato de o narrador não enquadrar os acontecimentos numa ordem cronológica. Os fatos na história são determinados pela memória do enunciador, que não se restringe a alterar a ordem natural dos acontecimentos; esse procedimento faz predominar a trama, o arranjo artístico da fábula, sobre a simples fabulação. Essa condição psicológica da *diegese* é geralmente atribuída à narrativa em primeira pessoa, permitindo ao enunciador entrar nessa espécie de mundo complexo das relações interiores, que se procedem na consciência das personagens. Veja-se, no fragmento abaixo, uma atuação desse narrador-personagem:

Um dia, meu pai tomou-me pela mão, minha mãe beijou-me a testa, molhando-me de lágrimas os cabelos, e eu parti (p. 19).

O trecho representa o início do romance. Transcreve a despedida de Sérgio no momento de sua partida para o colégio. Esse “eu” que se dirige ao leitor refere-se a Sérgio, personagem principal da narrativa e narrador, que fala de dentro da história. Do universo *diegético*, Sérgio conta as experiências vividas como personagem, o que lhe permite, situado,

agora, no universo extradiegético, produzir uma representação subjetiva e até certo sentido emocional dos acontecimentos vividos no passado. Essa viagem no tempo, esse resgate do passado, é possível por meio das recordações, da consciência desse narrador, que possui um certo conhecimento sobre as demais personagens. Saber esse que se faz concreto em razão da natureza memorialística do discurso do romance.

O advérbio de tempo “Um dia”, segundo Fiorin (1999), estabelece um tempo enuncivo indeterminado. O exemplo acima está permeado por pronomes de primeira pessoa: “meu”, “tomou-me”, “minha”, “beijou-me”, “molhando-me”, “eu”. Para Nilce Sant’Anna Martins, “o tipo fundamental de subjetividade é o da manifestação do falante pelo pronome de 1ª. pessoa (*eu, me, mim, comigo, meu*) ou pelas formas verbais da 1ª. pessoa” (1989, p. 190), como pudemos constatar claramente no trecho analisado, em que o enunciador deposita suas marcas de primeira pessoa no enunciado.

No exemplo abaixo, o pretérito-mais-que-perfeito, que indica uma relação de anterioridade entre o momento da enunciação e o momento de referência pretérito, mostra como o sujeito da enunciação conheceu o Ateneu:

No ano seguinte, o Ateneu revelou-se-me noutro aspecto. Conhecera-o interessante, com as seduções do que é novo, com as projeções obscuras de perspectiva, desafiando curiosidade e receio; conhecera-o insípido e banal como os mistérios resolvidos, caído de tédio; conhecia-o agora intolerável como um cárcere, murado de desejos e privações (p. 108).

O advérbio “agora” refere-se ao “ano seguinte”, um “presente dentro do passado” (acontecimentos) em relação ao presente da enunciação (Sérgio adulto). Os dois casos atualizados de pretéritos mais-que-perfeitos reiterados no mesmo verbo (“conhecera-o”) falam de acontecimentos anteriores ao momento de referência pretérito: “No ano seguinte”. O enunciador informa como era o internato há um ano atrás e explica como o conheceu; com

isso, esclarece os antecedentes da história que narra, ou os elementos necessários para se compreender a ação principal. Temos aí uma *elipse*, que corresponde à supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados pelo discurso. O texto concentra-se em fatos principais em vez de apresentar cada fração de tempo da ação. O narrador começa o capítulo 8 revelando as primeiras impressões que teve ao conhecer o colégio e, ao passar um ano (utilizando a *elipse*), mostra que tudo aquilo que ele considerava “interessante” e sedutor revela-se agora insuportável, “intolerável como um cárcere”. As palavras presentes no texto como “insípido”, “banal”, “caiado de tédio” e a comparação (Ateneu = cárcere) contrastam com as utilizadas para descrever o internato quando nele ingressou. Com esse jogo de palavras alicerçado pelo jogo temporal, o narrador desmascara o Ateneu e revela a “realidade” a que estava submetido.

Além desse tempo verbal, encontramos em abundância o imperfeito, tempo que apresenta os fatos como simultâneos, vinculados ao mesmo momento de referência pretérito, sendo o que melhor atende aos propósitos da descrição. Nota-se o uso desse tempo na passagem seguinte, em que nos é apresentado o colégio, por meio do relato em terceira pessoa, mas com as marcas da ironia da percepção do narrador:

Ateneu era o grande colégio da época. Afamado por um sistema de nutrida reclame, mantido por um diretor que de tempos a tempos reformava o estabelecimento, pintando-o jeitosamente de novidade, como os negociantes que liquidam para recomençar com artigos de última remessa, o Ateneu desde muito tinha consolidado crédito na preferência dos pais; sem levar em conta a simpatia da meninada, a cercar de aclamações o bombo vistoso dos anúncios (p. 19).

Nesse trecho descritivo, o articulador do discurso utiliza as características necessárias a essa categoria discursiva, a estaticidade: “era o grande colégio da época”; “afamado”. Percebe-se que, aparentemente, não aparecem as marcas ou reminiscências pessoais do

narrador, mas a figura simbólica do “Ateneu” é resultante de uma construção discursiva impregnada de sua visão irônica. Por isso, ele se coloca como um sujeito da enunciação julgador. O fragmento está em terceira pessoa, embora saibamos que há por trás do enunciador uma intenção de denúncia, de tirar a máscara do Ateneu. Esse processo de mascaramento e desmascaramento encontra-se presente ao longo do romance. No exemplo acima, torna-se clara essa relação: o Ateneu era reformado “como os negociantes que liquidam para recomeçar com artigos de última remessa”; por meio de seu novo visual, “tinha consolidado crédito na preferência dos pais”; era um conjunto de “anúncios”. Se nos ativermos somente às palavras “negociantes”, “crédito”, “anúncios”, e no verbo “liquidam”, podemos construir, nessa linha isotópica, uma imagem de propaganda que objetiva vender o seu produto.

A comparação é uma figura de linguagem importante para os efeitos de sentido do romance. Ela aparece muitas vezes na história, chegando a ser objeto de estudo de Helena B. Couto Pereira, que, no artigo “As transgressões retóricas n’*O Ateneu*”, promove um rastreamento dessa partícula comparativa. Helena Pereira levantou várias passagens para investigar de que forma se apresenta a figura e chegou à conclusão de que ocorrem com frequência casos em que o “como” introduz inúmeras comparações num único parágrafo, ou até em seqüência, o que ela denominou de “como anafórico” (1988, p. 167). Nosso objetivo não é trazer para o texto todas as passagens que apresentam essa figura, mas ver o efeito que ela está produzindo no trecho em estudo. Nota-se que a comparação revela os desígnios ocultos de Aristarco, que tenta mascarar seu “estabelecimento”, dando-lhe ares novos; no entanto, o leitor recebe a informação que o diretor atua como “os negociantes”. Dessa forma, a partícula comparativa mostra a verdadeira pretensão de Aristarco: reformar o colégio não pensando no bem-estar de seus alunos, mas em chamar a atenção dos pais para que confiem

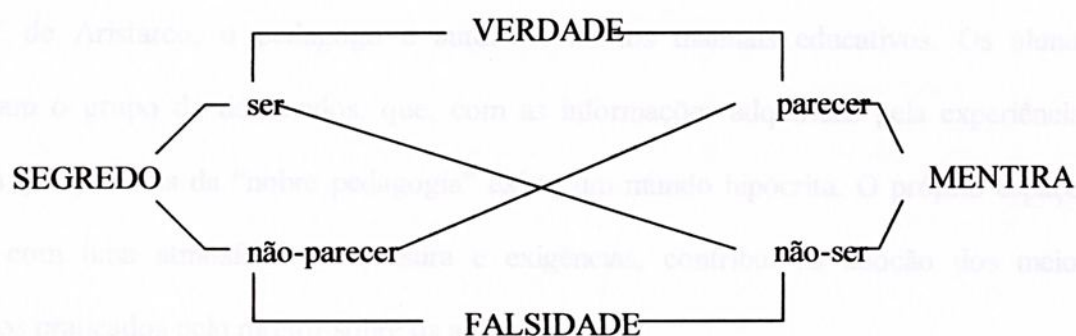
em deixá-los lá. Assim, a figura de linguagem efetiva desmascarar tanto o comércio (escola) quanto o comerciante (diretor).

Há, portanto, na descrição, uma intenção de criar o sentido de comércio sobrepondo-se ao de pedagógico, ou o do lucro sobre o ensino. Esse é o alvo da intenção do fragmento: operacionalizar a oposição entre o ensino e o comércio para efetuar a sobreposição do interesse financeiro ao ato pedagógico. Nessa passagem também estão presentes as relações de personagem (o próprio “Ateneu”, o “diretor”, os “pais”, a “meninada”), de tempo (“era”) e de espaço (“colégio”). Na relação entre as três figurativizações é que se constrói o sentido do jogo de mascaramento e desmascaramento.

O processo narrativo adotado por Raul Pompéia, em que a dimensão das coisas tem pouca importância, e cujo valor estaria na impressão que o observador tem dessas mesmas coisas, chamou-nos atenção para que buscássemos observar como se procede o funcionamento do narrador nesse romance. Para isso, exploramos a categoria narrativa do tempo na obra em função da personagem Aristarco, sua dupla personalidade (o que denominamos de mascaramento e desmascaramento), a dissimulação, sua projeção como símbolo de um universo detestável, enfim, uma espécie de caricaturização da personagem instituída pelo narrador. Procuramos destacar os efeitos produzidos pelo tempo por meio de análises que abordam a personagem Aristarco, pois, ao estudá-la, observamos que há um grande trabalho dedicado ao tempo e ao movimento do narrador na composição dessa figura ambígua.

No percurso narrativo de Aristarco nota-se o mecanismo da inversão ou da ironia que muda a sua figura de “ilustre diretor” a “falso educador”. O “diretor”, personalidade ambígua e multifacetada, é apresentado ora como professor, ora como homem de negócios. No trecho, “como negociantes que liquidam para recomeçar com artigo de última remessa”, podemos extrair as comparações “diretor = negociantes” e “alunos novos = artigos”, reforçando, mais

uma vez, a profissão de negociante, que vê as personagens como produtos a serem comercializados. Na sequência, temos os “pais” e a “meninada”, figuras manipuladas por Aristarco, em relação às quais assume o papel de enganador. Ele é o agressor que, através de suas ações maléficas (jogo do “ser” e do “parecer”), entra em posse do objeto-valor (dinheiro). Esse “jogo de máscara” pode ser ilustrado pelo seguinte quadrado semiótico:



(Greimas & Courtés, s.d., p. 488)

Nesse quadrado semiótico, formado a partir da palavra “ser”, diferenciamos um eixo principal, o dos termos contrários que estabelecem entre si uma relação de oposição: *ser* x *parecer*. Esses dois termos estabelecem, por sua vez, uma relação de contradição, negando-se a si próprios: *ser* x *não ser* (nível de imanência) e *parecer* x *não parecer* (nível de manifestação). O quadrado semiótico, assim formado, pode ampliar-se num octógono, se se procurarem as relações que ligam entre si as quatro pontas do quadrilátero. Assim, a palavra *verdadeiro* é um semema que engloba os dois termos contrários (*ser* + *parecer*), enquanto, paralelamente, *falso* engloba os dois semas contrários (*não-ser* + *não-parecer*). O semema *segredo* engloba os termos que compõem o eixo das implicações: *ser* + *não-parecer*; enquanto, paralelamente, *mentira* equivale a *parecer* + *não-ser*. É na direita do quadrado que se instala a figura do diretor, qualificado como “mentiroso”, pois sua caracterização resulta da conjunção do *parecer* (assume a função de pedagogo) e do *não-ser* (não é educador, mas

empresário). Por outro lado, a figura de Aristarco também se aloja na esquerda do quadrado, na categoria *não-parecer e ser*, pois *não-parece* ser interesseiro, mas o *é*. Ou seja, há um jogo entre simulação (o que parece dizer não diz) e dissimulação (o que não parece dizer diz). Nesse jogo é que transitam o “segredo” ou a “simulação” de um processo pedagógico que, na verdade, é um projeto comercial, a máscara (ou mentira) dissimulada por Aristarco.

Os “pais” simbolizam a classe dos enganados ou manipulados que conhecem apenas o “parecer” de Aristarco, o pedagogo e autor de muitos manuais educativos. Os alunos representam o grupo de dominados, que, com as informações adquiridas pela experiência, percebem que por trás da “nobre pedagogia” existe um mundo hipócrita. O próprio espaço, fechado, com uma atmosfera de clausura e exigências, contribui na adoção dos meios autoritários praticados pelo diretor sobre os alunos.

Nota-se, ainda, na frase, “Ateneu era o grande colégio da época”, que as palavras foram combinadas pelo narrador para produzir determinados efeitos de sentido. Ao decompô-la, temos: “Ateneu”, espaço que atinge uma amplitude de sentidos, pois leva-nos a considerá-lo também como uma personagem. É um espaço com uma grande força, assumindo uma espécie de personificação; “era”, verbo “ser”, que, no contexto, apresenta-se na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito do indicativo. Tempo verbal, como dissemos, utilizado com função descritiva, destacando a qualificação do colégio; “o grande colégio”, predicativo do sujeito que aparentemente elogia, mas apresenta um certo grau de ironia na palavra “grande”, pois, na verdade, não é “um grande colégio”, e, sim, um “grande comércio”, porque tem por objetivo lucrar; “da época”, adjunto adnominal que abrange os demais colégios daquele período.

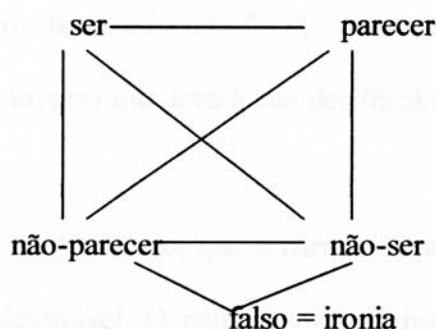
Com essa caracterização, o leitor enxerga, sob a ótica do narrador, não só as características físicas do Ateneu, mas, também, outros sentidos como o de comércio, de lucro, de opressão, que constituem alguns dos temas mais marcantes do romance. Ou seja, aquilo

que se escondia ou mascarava (dissimulação) e que a enunciação, agora, quer revelar ou denunciar (simulação). Tomemos, para exemplificar, outra passagem que evidencia essas isotopias e novamente o uso do imperfeito como a temporalidade desencadeadora de sentido:

Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! Aristarco todo era um anúncio. Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei: o autocrata excelso dos silabários; a pausa hierática do andar deixava sentir o esforço, a cada passo, que ele fazia para levar adiante, de empurrão, o progresso do ensino público; o olhar fulgurante, sob a cristação áspera dos supercílios de monstro japonês, penetrando de luz as almas circunstantes – era a educação da inteligência; o queixo, severamente escanhado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas – era a educação moral. A própria estatura, na imobilidade do gesto, na mudez do vulto, a simples estatura dizia dele: aqui está um grande homem... Não vêem os côvados de Golias?!... Retorça-se sobre tudo isso um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios, fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão belamente impunha como o retraimento fecundo do seu espírito (p. 19-20).

Nesse exemplo, percebemos pela disposição do verbo “ser”, principalmente no pretérito imperfeito (que constitui um tempo que se desenrola no passado, ou seja, uma continuidade do passado) que a expressão “era” fazia parte da constituição da personagem, dando-lhe identidade. A personagem veste máscaras que são percebidas pelo narrador, e estabelece uma relação temporal para marcar a mudança das máscaras: no tempo da personagem predomina a máscara de educador sobre a face de Aristarco; no tempo do narrador prevalece a máscara de empresário. O tempo da experiência ou da formação psicológica da personagem fez com que entendesse parcialmente certos procedimentos adotados pelo diretor, pois no período de internato não era possível enxergá-los e interpretá-los, uma vez que seu olhar estava assentado na esfera da ingenuidade. A visão negativa ou positiva demonstra os valores pelos quais o narrador avalia o diretor, agora, em nosso tempo, por meio de suas impressões, objetivadas em metáforas.

Com a leitura do texto acima fica mais evidente a dupla personalidade de Aristarco. Ora ele põe a máscara de educador (nível do parecer), ora essa máscara é tirada e ele se mostra um empresário (nível do ser). É uma personagem artificialmente bondosa e paternalista, quando o assunto lhe interessa e lhe traz algum lucro. Mas, por trás da aparência, manifesta-se um empresário calculista, que bajula os privilegiados. O narrador focaliza o diretor tanto externamente quanto internamente. Essa “câmera” penetra o interior de Aristarco de uma tal maneira que o desmascara perante o leitor, revelando os seus traços negativos. O narrador também destaca algumas características do diretor, acentuando-lhe certos aspectos caricatos como objeto-propaganda: vaidoso, “olhar fulgurante”, “supercílios semelhantes aos de um monstro japonês”, “bigodes enormes”. Nota-se, também, na descrição, o autoritarismo do diretor, quando o narrador compara-o a um soberano, e o colégio torna-se o retrato do seu império. Com essa descrição grotesca, percebemos que a intenção do narrador é expor o diretor, mostrando e reforçando seu mau caráter de falso educador. Este último adjetivo nos remete, novamente, ao quadrado semiótico, para percebermos como se dá o processo de construção da ironia:



No exemplo, o julgamento veredictório do estado subsequente de seu fazer pode ser falso, pois o diretor *não parece* ser um homem preocupado com o ensino, ou, mais precisamente, com a educação, e realmente *não o é*. No quadrado semiótico, essas relações

entre o “não ser” e o “parecer” ou o “ser” (não educador) ao modo do parecer (educador) ou, ainda, mais precisamente o “parecer” (educador) ao “ser” (não educador) simbolizam dois percursos trilhados pela ironia: a simulação e a dissimulação. “Por ‘ser’ o que ‘não é’, a figura ironia diz o contrário do que diz e, portanto, deve ser lida como aquilo que ‘não-parece’. Nesse sentido a ironia ganha o contorno da ‘falsidade’” (MOTTA, 1988, p. 50).

No primeiro processo de aprendizagem e apresentação do Ateneu, é realçado o caráter eufórico e preocupado de Aristarco com seu local de trabalho e profissão. No segundo processo é focalizada a falsa promoção da educação de seus alunos. Na passagem da mentira para a verdade, ou para a revelação do segredo, é estabelecido o percurso de inversão de valores, quando as mudanças de caráter da personagem tornam-se inteligíveis, revelando-se o seu verdadeiro “ser”: a ironia. Segundo Sérgio Vicente Motta, “a figura da ironia, na sua peculiaridade dialética de dizer contradizendo-se, estabelece um processo de simulação (mentira) para se chegar à sua dissimulação (segredo) (1988, p. 179). É o mesmo trajeto do diretor Aristarco: calcado pelo jogo do “ser e parecer”, o “bom educador” (simulação) é uma “mentira” enquanto que o “projeto comercial” é o seu “segredo” (dissimulação). Assim, vamos encontrá-lo, desmascarado, nível que formaliza a “falsidade” (o que não é e não parecer ser), ou seja, como um “falso educador”. E, “por não parecer o que é, a sua decodificação exige um percurso inverso que leva à sua decifração: “a verdade” (MOTTA, p. 179).

Observamos, também, no trecho citado, que o narrador apresenta o diretor do colégio como símbolo de um universo detestável. O enunciador valoriza não só a descrição física, mas, também, a caracterização psicológica da personagem, que é desenhada com traços bastante singulares: “gestos calmos, soberanos” como “de um rei”; “um par de bigodes, volutas maciças de fios alvos, torneadas a capricho, cobrindo os lábios, fecho de prata sobre o silêncio de ouro, que tão belamente impunha como o retraimento fecundo do seu espírito”. A

descrição subjetiva caracteriza-se pela emissão de juízos de valor fornecidos pelo narrador. Com isso, ele transmite ao leitor uma visão pessoal de Aristarco, ou seja, a descrição revela a impressão que o narrador tem daquilo que descreve. As frases separadas por vírgulas, dois pontos e travessões, dispõem, em ordem alternada, as qualidades físicas e morais de Aristarco e, em concomitância, as relacionam por um processo metafórico: “a pausa hierática do andar” revela o esforço gasto para “levar adiante” o “progresso do ensino público”; “o olhar fulgurante (...) penetrando de luz as almas circunstantes” denota a “inteligência” ilustre do educador; “a própria estatura” mostra o “grande homem”. Esta imagem de “grande homem” é a que o diretor reproduzia enquanto “anúncio” do próprio Ateneu.

Tendo em vista que a descrição não tem por finalidade apresentar todos os detalhes que compõem a personagem, mas objetiva, fundamentalmente, transmitir ao leitor uma determinada impressão da mesma, o narrador selecionou algumas características de Aristarco suficientes para sugerir ao leitor a imagem de um homem moralista, autoritário, cruel e dissimulado. No parágrafo analisado, podemos dizer que, ao descrever a personagem, o narrador coloca apenas as peças fundamentais de um quebra-cabeça, deixando as demais a cargo da criação do próprio leitor, como na pintura impressionista, em que o enunciatório participa da composição das figuras.

No parágrafo seguinte do texto, o narrador sumariza as características da personagem Aristarco, relatando somente aquelas que ele julga serem essenciais, com o objetivo de mostrar a personagem que ele julga do diretor, deplorável e egocêntrica:

Teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, dessa enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua. Como tardasse a estátua, Aristarco interinamente satisfazia-se com a afluência dos estudantes ricos para o seu instituto. De fato, os educandos do Ateneu significavam a fina flor da mocidade brasileira (p. 20).

Nota-se, por meio do discurso, que o narrador objetivou desmascarar Aristarco tanto “moralmente” quanto “materialmente”. Apresenta também uma certa ironia ao proferir ter esboçado o “perfil do ilustre diretor”, quando, na verdade, essa personagem transfigura-se em educador somente quando a situação exige. Portanto, o diretor não apresenta nada de ilustre. Ao contrário, Aristarco demonstra toda sua esperteza ao se passar por um empresário travestido de educador. No tempo da personagem, a imagem de empresário era camuflada, sendo claramente exposta, agora, no tempo da enunciação. O jogo de máscaras, relacionado com os tempos verbais, conduz aos dois lados assumidos pelo diretor, que embora sendo “opostos” (educador vs empresário) encontram-se “justapostos” em um único ser.

Aristarco nos é apresentado como um ser duplo. No início, é descrito como um educador dedicado a seus alunos. Depois, o narrador vai revelando sua face mesquinha, ou seja, um empresário ambicioso e frio, que sente ciúmes de sua própria estátua. Por ser vaidoso, financista, arbitrário e soberbo, é o responsável pelo terrorismo psicológico, e, às vezes, físico, com que se deparam os estudantes do colégio. Nesse sentido, Aristarco é uma personagem singular na literatura brasileira como Mário de Andrade assinala:

Já foi observado que a ficção brasileira não cria tipos sociais e Aristarco é um dos únicos que possuímos com a consubstanciação psicológica de um ser de classe. Este será sempre um dos maiores méritos de Raul Pompéia e a sua invenção genial. Aristarco ficará como o tipo heróico e sarcástico do diretor de colégio de uma unidade e um poder de convicção como não conheço outro congênere na literatura universal. E no entanto não são raros os livros que descrevem a vida dos colégios (s.d., p. 180).

De todas as personagens que compõem o círculo atorial do livro, Aristarco é a personagem por excelência que se mostra com duplo caráter: aos olhos dos pais dos alunos do colégio, é um diretor honesto, interessado apenas na educação dos estudantes, enquanto que, interiormente, é ambicioso e desumano. No percurso da personagem encontramos um desvio,

pois houve a violação da norma da não-contradição. Edward Lopes assinala que, na relação desvio e leitor, “o desvio se interpretaria, como o resultado da violação de uma norma contextualmente definida, violação essa que originaria a manifestação de uma figura (metassemema ou tropo) que se denuncia no efeito de leitura que o leitor sente como um típico estranhamento” (1987, p. 8). Na linha de exemplos utilizados, percebemos que o desvio criado pela expressão “ilustre diretor” entra em choque com o contexto anterior que forma a segunda imagem e é contrária àquela. “O ato de interpretação corretora, que o destinatário efetua instantaneamente, leva-o a procurar a expressão ‘normal’ capaz de substituir a figura e percebe justamente ser o contrário da expressão atualizada, percebendo, conseqüentemente, a ironia (MOTTA, 1988, p. 41-42). Assim, “o desvio irônico dá-se pela substituição de um termo presente no enunciado, que o destinatário percebe ser ‘impróprio’ e que, na relação contextual, leva-o a uma direção inversamente proporcional, o seu contrário, ou termo ‘próprio’” (p. 42). Nesse processo de inversão, que, segundo Sérgio Vicente Motta é o “mecanismo de funcionamento da ironia” (p. 6), instala-se a figura de Aristarco.

A enunciação deixa marcas no discurso segundo as quais podemos nos situar. Essas marcas tendem a auxiliar o leitor na compreensão da história, pois, de acordo com Todorov, “o tempo da história é pluridimensional” (1971, p. 234). Nesse sentido, é imprescindível a adoção desses traços discursivos na localização temporal da *diegese*, pois devido aos artifícios empregados pelo narrador, os acontecimentos transitam entre o ontem, o hoje e o amanhã. No trecho citado do romance, o agente produtor da enunciação deixa marcas no discurso que esclarecem o comportamento do diretor em algumas situações. Na expressão “ao primeiro exame”, informa ao leitor como o falso educador se comportava no primeiro contato com os alunos e seus pais; na palavra “tardasse”, demonstra como ele reagia depois de passar algum tempo.

No romance, o narrador nos apresenta fatos ocorridos em sua infância, mas estes são rememorados por uma visão adulta, por um olhar experiente que já vivenciou certos episódios e que, agora, pode refletir e até mesmo avaliá-los. Veja na passagem abaixo uma interpretação amarga do passado. O narrador apresenta-nos o seu passado não com características agradáveis ou que lhe traga ótimas recordações, mas com traços disfóricos que quer esquecer. Essa amargura encontra-se no decorrer do livro, tecido pela memória do narrador:

Bastante experimentei depois a verdade desse aviso, que me despia, num gesto, das ilusões de criança educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico; diferente do que se encontra fora, tão diferente que parece o poema dos cuidados maternos um artifício sentimental, com a vantagem única de fazer mais sensível a criatura à impressão rude do primeiro ensinamento, têmpera brusca da vitalidade na influência de um novo clima rigoroso. Lembramo-nos, entretanto, com saudade hipócrita, dos felizes tempos; como se a mesma incerteza de hoje, sob outro aspecto, não nos houvesse perseguido outrora, e não viesse de longe a enfiada das decepções que nos ultrajam (p. 17).

Nesse trecho, o narrador, ao comentar o que sentiu depois de ouvir o aviso do pai (“Vais encontrar o mundo” (...) “Coragem para a luta”, fala que abre o romance), já evidencia uma distância entre o seu pensamento de criança e o de jovem, pois há, por um lado, uma criança “educada exoticamente na estufa de carinho que é o regime do amor doméstico”, “o poema dos cuidados maternos”, e, por outro, a consciência das ilusões desta criança, do caráter de “artifício sentimental” do amor doméstico, dos cuidados maternos. Percebemos que o narrador avalia o aviso dado ao personagem, emitindo um juízo de valor, ao dizer que o aviso era verdadeiro. A criança não teria essa visão, pois ela estava envolvida nos fatos que estavam acontecendo. Só o narrador, por estar distante, possui um olhar crítico e pode concluir que a criança educada num ambiente familiar tem uma visão ilusória da vida, diferente daquilo que é realmente o mundo. Quem experimentou o aviso foi a criança, mas

quem pode dizer se ele era verdadeiro ou não foi o narrador, ou seja, a criança vivenciou os fatos e o narrador refletiu sobre eles. Ao utilizar o verbo “lembramo-nos”, o narrador convida-nos a voltar ao passado para referir-se à ilusão dos dias felizes da sua infância: “saude hipócrita”, que acabam sendo nossa.

Depois do parágrafo abordando a natureza efêmera da felicidade, o narrador volta aos anos pré-escolares de Sérgio e recapitula a sua infância. Segundo Henri Bergson “é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde” (1990, p. 125). Para o autor, “é próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre” (p. 113). As marcas da instância de enunciação no enunciado nos remetem a um tipo de discurso subjetivo, como vimos: o chamado discurso pessoal, indicado pela presença dos dêiticos de primeira pessoa no enunciado. Tomemos o exemplo do advérbio “hoje”, tempo lingüístico “que se ordena em relação ao momento da enunciação e de que, portanto, é gerado no discurso” (FIORIN, 1999, p. 144). Com a marca temporal do presente, o narrador resgata seu passado distante. Na última frase unem-se os advérbios “hoje”, relativo ao presente, e “outrota”, referente ao passado. Ao usar essas marcas temporais, ele mostra que no presente, ao reviver um passado presentificado pela memória, sentiu-se decepcionado pela sequência de desilusões sofridas. A sensação de infelicidade não foi dada por algo do presente. Isso fica nítido ao se utilizar o advérbio “outrota”, que revela que as decepções surgem da presentificação do passado. Assim, o tempo de “hoje” (presente) e o tempo de “outrota” (passado) são tempos de sofrimento e de mágoas. Esses dois tempos são figurativizados como tempo de tristezas.

No exemplo a seguir, percebemos também a não identificação psicológica entre narrador e personagem. O “eu” que narra não deve ser confundido com o protagonista das ações, porque é muito grande a diferença entre o tempo da enunciação e o do enunciado:

Durante os primeiros dias do ano, poucos alunos chegados, ficávamos horas inteiras em companhia. Trouxera-me um presente de livros, com dedicatória a cores de bela caligrafia, inscrita em rosas entrelaçadas de cromo. Recordo-me também de um dulcíssimo cofre dourado de pastilhas e outras ridicularias de amabilidade que me oferecia, passado de vergonha pela insignificância do obséquio. Confusamente ocorria-me a lembrança do meu papelzinho de namorada faz-de-conta, e eu levava a seriedade cênica a ponto de galanteá-lo, ocupando-me com o laço da gravata dele, com a mecha de cabelo que lhe fazia cócega aos olhos, soprava-lhe ao ouvido segredos indistintos para vê-lo rir, desesperado de não perceber. Uma das irmãs casara no Rio Grande; ele mostrou-me o retrato do noivo, um par de bigodes negros descaídos, com a noiva, um rosto oval correto e puro, o turbilhão nevoento dos véus. Deu-me um botão de flor de laranjeira que tinham remetido (p. 116).

Nessa passagem, o narrador analisa os fatos dos “primeiros dias do ano”. Temos uma recordação dentro da recordação: há um mergulho na adolescência, nos tempos em que ficava horas em companhia de Bento Alves. Há uma tentativa de buscar essa temporalidade, por meio da recordação (“recordo-me”, “lembrança”). O narrador, ao relembrar, descreve as impressões e sensações que possuía no momento, dando maior importância às emoções que aos acontecimentos, que ficam em segundo plano. Utilizando o pretérito-mais-que-perfeito, o narrador apresenta fatos localizados entre o momento de referência pretérito e o momento da enunciação, reforçando o caráter memorial do texto. O presente (“recordo-me”) refere-se ao tempo do discurso, quando a personagem adulta resolve narrar as lembranças de um episódio de sua vida, que a marcou profundamente; o passado (“oferecia”) diz respeito ao tempo da história, quando o protagonista ainda jovem viveu os fatos. Entre os dois momentos medeia a passagem do tempo existencial, que propicia a reflexão sobre o sentido das ações praticadas na adolescência pela maturidade psicológica da personagem.

Os tempos da fala do narrador estão centrados num marco temporal pretérito (“Durante os primeiros dias do ano”). Trata-se do uso de um dos subsistemas do sistema enuncivo, segundo a semiótica greimasiana, para a qual existem na língua dois sistemas temporais: um relacionado ao momento da enunciação – sistema enunciativo; outro ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado – sistema enuncivo (FIORIN,



1999, p. 145). As formas “ficávamos”, “oferecia”, “ocorria-me”, “levava”, “soprava-lhe” indicam concomitância em relação ao momento de referência pretérito, enquanto a forma “trouxera-me” aponta uma anterioridade em relação a ele. Estamos diante de uma debreagem temporal enunciativa, porque gera tempos do enunciado, e de primeiro grau, porque depende da voz do narrador. Os pretéritos mais-que-perfeitos “casara”, “tinham remetido”, anteriores ao momento de referência pretérito, revelam os antecedentes da história que se narra.

Percebemos, também, em alguns momentos da narrativa, o cruzamento das impressões infantis com as reflexões do adulto. Podemos notar, pelo discurso do narrador, que ora ele deixa impressões de sua infância no texto, ora deixa marcas de sua visão adulta, ou seja, pelo tipo de discurso utilizado podemos averiguar se é o narrador próximo da personagem infantil ou o adulto que está narrando determinados acontecimentos. O narrador adulto, por não estar vivendo os fatos, pois eles já aconteceram, pode opinar e tecer comentários sobre o que ocorreu na sua infância. Mas, às vezes, suas impressões de criança se entrelaçam com as do adulto, como no exemplo abaixo:

Eu me sentia compenetrado daquilo tudo; não tanto por entender bem como pela facilidade da fé cega a que estava disposto. (...) Oh! Que não seria o colégio, tradução concreta da alegoria, ronda angélica de corações à porta de um templo, dulia permanente das almas jovens no ritual austero da virtude! (p. 21-22).

Nesse trecho, em que se relata uma das visitas de Sérgio ao colégio, antes de nele ingressar, percebemos, pela escolha da sintaxe e pela maneira com que o narrador articula as frases, que na infância ele estava cego, pois estava envolvido com os acontecimentos e, agora, no presente da enunciação, está refletindo sobre o que aconteceu. Ao desdobrar a frase “Eu me sentia compenetrado daquilo tudo”, temos um verbo que está produzindo um forte efeito de sentido, pois o narrador está falando agora o que ele sentia naquele tempo. Este verbo

pertence à história, da mesma maneira que a expressão “daquilo tudo”, que ecoa da enunciação para o universo da história. O mesmo ocorre com a expressão “estava disposto”, em que o verbo está no passado.

A segunda frase inicia-se com uma função emotiva. Já a expressão “que não seria” é reflexiva, portanto, não é daquele tempo, mas, sim, da enunciação. O narrador emite um julgamento na seguinte frase: “que não seria o colégio, tradução concreta da alegoria”. Podemos notar que o menino não faria esse julgamento, pois a criança não teria essa visão de alegoria, ou seja, se o discurso fosse da criança, ela não utilizaria esse tipo de vocabulário. Outro trecho em que percebemos que o discurso é pronunciado pelo narrador é na passagem “ronda angélica”, pois o menino está lá, envolvido com os acontecimentos, e, para usar essa expressão é preciso um afastamento dos fatos. Quando o discurso é pronunciado pelo menino, é mais inocente, porque ele está vivendo os acontecimentos e, por isso, está cego. Quando é o adulto, este, por estar distante dos acontecimentos, faz uma leitura do que se passou, gerando uma espécie de discurso avaliativo.

O narrador, em algumas passagens, conta fatos antigos, que se passaram com o menino, porém esses já foram esclarecidos com o passar de acontecimentos posteriores. Isso se evidencia no trecho seguinte, que relata o episódio da natação. Esse episódio aproxima Sérgio à personagem Sanches, pois aquele, ao tomar banho num tanque com os colegas, sofre um ataque de afogamento. Sérgio pensa ter sido Sanches o causador do incidente, mas este salva-lhe a vida:

Procurei o recanto dos menores. Determinava a disciplina a divisão dos banhistas em três turmas, conforme as classes de idade. (...) Mal tinha eu entrado, senti que duas mãos, no fundo, prendiam-me o tornozelo, o joelho. (...) Um grande tomou-me ao ombro e me depôs à borda, estendido, vomitando água. (...) Tive depois motivo para crer que o perverso e a peste fora-o ele próprio, na intenção de fazer valer um bom serviço (p. 40).

Nota-se que é o adulto que conta, que nos fornece as informações, mas quem viveu os acontecimentos foi o menino. No trecho “Procurei o recanto dos menores”, quem fez a escolha foi o menino, porque essa atitude era adequada a ele na hora em que estava perdido.

Logo em seguida, temos: “Determinava a disciplina a divisão dos banhistas em três turmas, conforme as classes de idade (...) Mal tinha eu entrado, senti que duas mãos”. Este trecho refere-se à personagem. É o adulto contando o que ele se lembra, o que a personagem viveu. Nesse momento, temos o adulto relatando as lembranças da criança. O narrador em algumas passagens apaga-se um pouco para dar destaque à personagem, como no último exemplo, mas, em outras, assume integralmente o seu papel de narrador. Na expressão “mal tinha eu entrado, senti”, é impossível separar a personagem do narrador, pois temos um sincretismo, isto é, encontramos duas instâncias: o “eu” do narrador e o “eu” da personagem. Os “eus” não são os mesmos, pois estão em instâncias de temporalidade e espacialidade diferentes. O sincretismo continua ainda no trecho “tive depois motivo”, que pode referir-se tanto à criança, refletindo depois de um tempo de ação, quanto ao narrador, analisando o fato posteriormente.

Com os verbos “senti” e “tive” encontramos uma certa diferença de comportamento. O primeiro tem um conteúdo mais emotivo, enquanto o segundo é mais reflexivo. Pode-se dizer que “senti” refere-se à emoção e “tive” tem um aspecto físico, porque se trata da criança sentindo e do adulto lembrando coisas que são bem externas e físicas como “mãos”, “tornozelo”, “joelho” e “ombro”. Os verbos, no caso, veiculam as oposições interior e exterior, emoção e físico. O narrador avalia o episódio ocorrido e conclui que Sanches foi o “perverso”, a “peste” que o puxou para o fundo da piscina. Esses adjetivos estão revestidos de uma carga subjetiva e veiculam um juízo de valor que o enunciador faz da personagem. Atribuindo valores negativos a Sanches, podemos ver como começa a ser desenhada a galeria de personagens grotescas, deformadas pela agressividade, constituindo o cenário disfórico do

colégio: “O registro *avaliativo* é indubitavelmente um instrumento privilegiado de elaboração da subjetividade” (REIS; LOPES, 1988, p. 288). As palavras “peste” e “perverso” contrastam com os adjetivos “grande” e “bom”, que fora do contexto são termos transmissores de sentidos eufóricos, mas nessa passagem assumem outro valor: “grande” significa o mais forte aproveitando-se do mais fraco; “bom” remete a algum interesse implícito, conseguido por meio de alguma mentira ou serviço sórdido, como realmente aconteceu no caso do banho na piscina, em que o próprio Sanches, para se aproximar de Sérgio, puxa-o, maldosamente, pelas pernas, fazendo-o afundar e quase se afogar para depois salvá-lo. A expressão “bom serviço” significa conseguir realizar ou fazer algo por meio de uma ação incorreta e, por meio dessa atitude, obter um resultado final favorável ao praticante.

No exemplo a seguir temos a impressão do menino no momento em que ocorreu o fato e, logo em seguida, as reflexões do adulto com relação ao mesmo fato:

Esprei um dia, dois dias, três: o castigo não veio. Soube que Bento Alves despedira-se do Ateneu na mesma tarde do extraordinário desvario. Acreditei algum tempo que a minha impunidade era um caso especial do afamado sistema das punições morais e que Aristarco delegara ao abutre da minha consciência o encargo da sua justiça e desafronta. Hoje penso diversamente: não valia a pena perder de uma vez dois pagadores prontos, só pela futilidade de uma ocorrência, desagradável, não se duvida, mas sem testemunhas (p. 117).

Trata-se de uma briga entre Bento Alves e Sérgio em que Aristarco a assiste sem que eles percebam. Quando notam a presença do diretor, Bento Alves foge e Sérgio enfrenta-o, deixando-o atônito. Mas Aristarco não divulga o ocorrido e Sérgio continua no colégio, porém Bento Alves deixa o Ateneu. Na primeira frase do exemplo, “Esprei um dia, dois dias, três: o castigo não veio”, tem-se o adulto contando o que o menino viveu. Nesse momento é o menino que se destaca no discurso, só que o menino é sempre visto pelo ângulo do narrador. Este traduz o que o menino sentiu naquele instante por meio de alguns elementos concretos

como a espera e a marcação temporal: “um dia, dois dias, três”. A expressão, “Acreditei algum tempo que a minha impunidade”, retrata o processo da memória do menino, enquanto que nessa outra, “Hoje penso diversamente”, o advérbio de tempo constitui uma marca da enunciação. Essa marcação do tempo funciona como um retorno à enunciação, caracterizando o fenômeno denominado de embreagem, em que o discurso é deslocado além da visão e da focalização infantil para a visão do adulto. Sobre esse aspecto, Clélia Jubran assinala que a interferência do narrador na narrativa é duplamente expressa: “pelo advérbio de tempo hoje e pelo presente do indicativo penso, que se destaca dentro do contexto de formas verbais empregadas no pretérito; a oposição de visões de Sérgio-criança e Sérgio-adulto vem anunciada pelo advérbio diversamente” (1980, p. 101). Em outras palavras, “se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do presente e poderão inclusive substituí-la” (BERGSON, 1990, p. 49). A percepção que o narrador tem do fato no presente da enunciação difere da que ele possuía no passado. A experiência presente, enriquecida com a experiência adquirida, permite ao enunciador enxergar qual o motivo que fez o diretor não expulsar Sérgio do colégio.

No exemplo, encontra-se, também, a questão da “impunidade”, que constitui um dos temas fundamentais do romance. Outro tema que está presente e relaciona-se ao anterior é o da “justiça”, que é a todo momento criticada e desmascarada. Na verdade, o que temos é uma criança que viveu um sistema amargo, revisto por um narrador adulto que reconta as experiências para analisá-las e desmascarar o Ateneu. O sistema de ensino do colégio, que punia os alunos física e moralmente, é um reflexo do que é a própria sociedade. Nesse sentido, *O Ateneu* pode ser lido como uma alegoria da sociedade da época, em que o sistema injusto, a violência e a corrupção funcionam como uma espécie de amostra da sociedade.

Assim como na sociedade há vencedores e perdedores, no colégio, a vida em sociedade é mostrada como uma luta em que impera a lei do mais forte. O Dr. Cláudio afirma numa palestra que o internato “é a escola da sociedade” (p. 138) e que “não é o internato que faz a sociedade; o internato a reflete” (p. 139). As leis que regem os habitantes do colégio funcionam como reflexos das leis que regem o mundo fora do internato.

No romance, há uma predominância da captação dos aspectos interiores das personagens sobre o exterior. As reações psicológicas e a emoção das personagens são mais descritas pelo narrador do que a aparência das coisas. Isso se deve ao fato de a técnica narrativa utilizada estar a serviço do tempo psicológico:

O professor interrogou-me; não sei se respondi. Apossou-se-me do espírito um pavor estranho. Acovardou-me o terror supremo das exhibições, imaginando em roda a ironia má de todos aqueles rostos desconhecidos. Amparei-me à tábua negra, para não cair; fugia-me o solo aos pés, com a noção do momento; envolveu-me a escuridão dos desmaios, vergonha eterna! (p. 33-34)

As incertezas, as reações vividas no momento são sentimentos da personagem que estavam presentes no instante em que algumas personagens aproximavam-se dela. Os sentimentos estão revividos pelo discurso do narrador, que volta ao tempo e diz quais foram as impressões e sensações do menino naquele momento. Assim, por meio de sua visão subjetiva, o narrador focaliza certos aspectos internos da personagem como seu abalo emocional. E, ao lembrar do triste episódio, ele expõe a perturbação que o envolveu, conduzindo-o a um estado de vertigem. A narrativa gira em torno desse ponto de vista psicológico e subjetivo, dando à própria narração e ao processo construtivo da história essa visão “imprecisa”, de “vertigem”, impulsionada pelo sabor da memória, que caracteriza o impressionismo.

As descrições subjetivas escritas no imperfeito contribuem para a produção do efeito impressionista no texto. Efeitos tonais, visuais, diluídos, instáveis, detectados na passagem abaixo, como em outras, caracterizam a escritura de *O Ateneu*:

Na ocasião em que me ia embora, estavam acendendo luzes variadas de Bengala diante da casa. O Ateneu, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da noite, como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavaleirescos, despertando um momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações. Um jato de luz elétrica, derivado de foco invisível, feria a inscrição dourada

ATHENAEUM

em arco sobre as janelas centrais no alto do prédio. A uma delas, à sacada, Aristarco mostrava-se. Na expressão olímpica do semblante transpirava a beatitude de um gozo superior. Gozava a sensação prévia, no banho luminoso, da imortalidade a que se julgava consagrado. Devia ser assim: luz benigna e fria, sobre bustos eternos, o ambiente glorioso do Panteão. A contemplação da posteridade embaixo (p. 25).

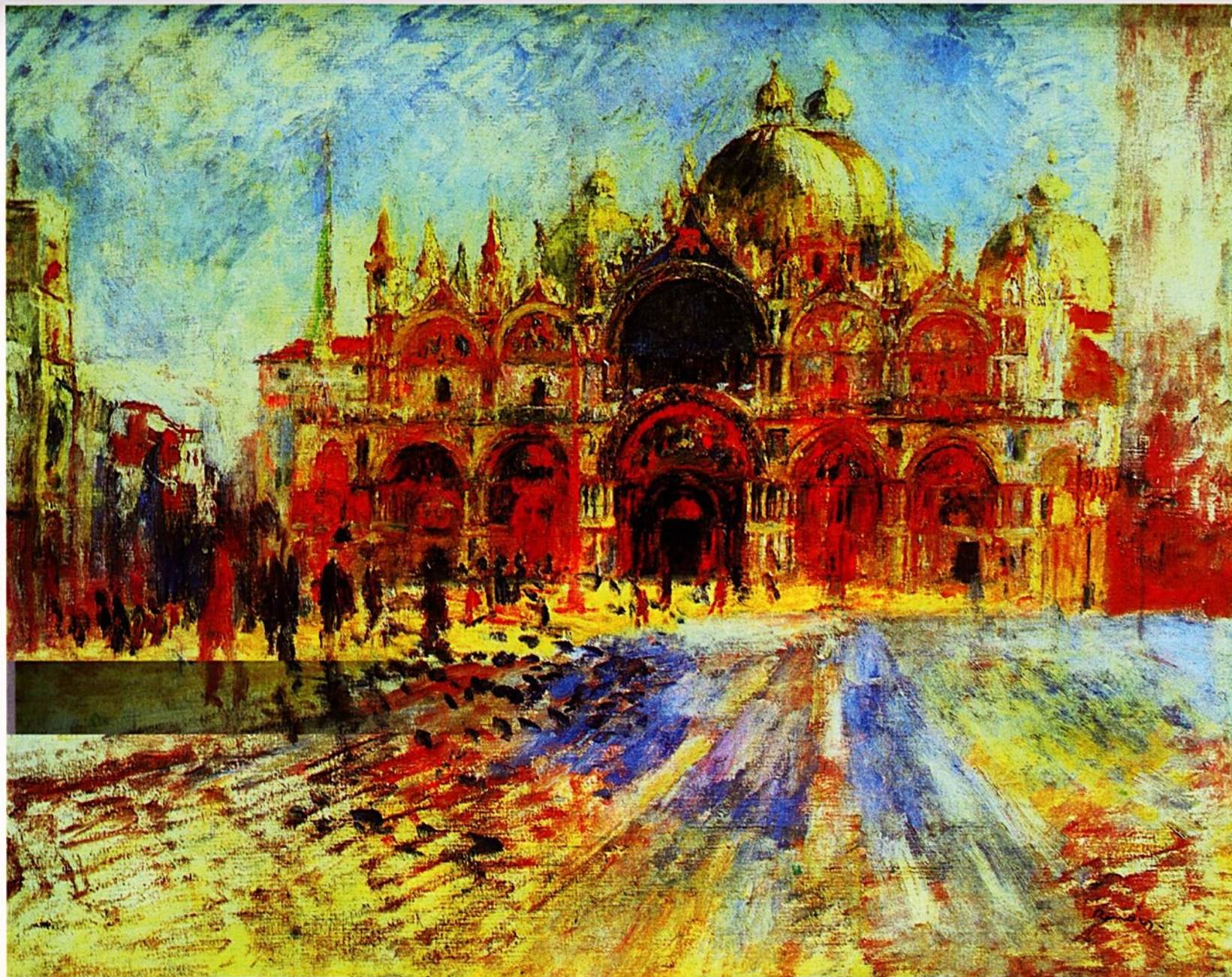
Percebemos no trecho do romance que a memória serve como ponto de ligação entre o passado e o presente. Todo o cenário que desfila naquele momento da história diante dos olhos da personagem parece-lhe de uma tristeza bastante desoladora. Na atualidade, isto é, no tempo da narração, quando deixa claro o que pensa da estrutura do colégio e a respeito de Aristarco, toda aquela matéria da memória torna-se fundamental: a descrição metafórica do colégio, em que a sintaxe normativa não é suficiente para descrever com exatidão certos momentos de uma imagem ou algumas nuances de um sentimento, permite ao narrador-personagem escolher palavras que, mesmo não tendo relação lógica entre si (“luar verde”), quando relacionadas podem gerar no inconsciente do leitor a sensação desejada. Da mesma maneira que duas cores se unem na retina do espectador para formar uma terceira na pintura impressionista.

No trecho citado, o que aparece em destaque são as impressões da personagem. O que nos parece ainda mais importante é que o cenário do passado parece continuar vivo no pensamento daquele que presenciou os acontecimentos. A valorização de cenas passadas presentificadas pela personagem mostra que o narrador ora deixa a personagem infantil pronunciar o discurso, ora avalia os fatos ocorridos na perspectiva de um observador e crítico, acentuando a natureza memorialística do romance. Repare no emprego acentuado do imperfeito do indicativo que proporciona ao leitor a impressão de que está testemunhando o espetáculo visualizado pela personagem.

O tempo passado, recuperado não na sua amplitude, mas de acordo com as imagens que ficaram instaladas no subconsciente do narrador-personagem, faz predominar as impressões sobre as coisas: note a presença de uma lógica diferente, pessoal, em lugar da seqüência objetiva entre causa e efeito. Os objetos ou a paisagem do cenário não são apresentados diretamente, com o objetivismo dos textos naturalistas, ao contrário, são vistos e sentidos por um prisma que se atém à reprodução de uma percepção visual e subjetiva. O enunciador procura captar a atmosfera luminosa que passa pelos objetos: a luz elétrica que ilumina e compõe a estrutura colorida do colégio.

Esse objetivo em captar uma cena banhada de luz é também almejado e atingido na tela *A praça de S. Marcos em Veneza*, de Pierre-Auguste Renoir, onde a luz solar reflete nos objetos, recompondo-os. Podemos notar que tanto o texto verbal quanto o visual representam sensações visuais por meio da cor e da luz, apresentando uma “impressão” da luz sobre os objetos arquitetônicos representados. Assim, os elementos que se avultam em ambos os textos são os jogos das cores e das luzes. Isso ocorre porque o pincel impressionista busca exprimir a transitoriedade do tempo e as sutis variações de luzes e cores.





A praça de S. Marcos em Veneza, Pierre-Auguste Renoir, 1881, 65,4 x 81,3 cm. Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.

Com essa técnica de aprender a fugacidade do momento, o narrador produz o efeito diluído, pois promove a descrição do cenário seguindo suas impressões, preocupando-se em retratar a sensação do instante, caracterizando-o, dessa forma, não de uma maneira objetiva e, sim, interpretada. Daí advém as várias comparações utilizadas, tentando dar ao espectador os passos percorridos por seu olhar, que perfila entre a mistura de cores produzidas em sua retina.

O narrador fixa um determinado instante em que se intercalam várias nuances de luz e cor. Essa técnica acarreta o efeito tonal ou visual. Uma tonalidade dourada e avermelhada se destaca no contexto, obtidas com os reflexos luminosos. O mesmo ocorre na tela, onde há predominância dessas cores. Percebemos que as cores sofrem influências recíprocas, obedecendo à lei das complementares. A complementar de uma cor é outra cor que a torna mais pura, intensa e vibrante, quando justaposta ou aproximada. Nas leituras do trecho do romance e da pintura, nota-se claramente o uso dessas cores: o vermelho ganha tons verdes; o amarelo adquire tonalidades arroxeadas e o laranja, azuis. Na representação pictórica, as cores e as tonalidades não são obtidas pela mistura das tintas na paleta do pintor. Pelo contrário, elas são puras e dissociadas em pequenas pinceladas. É o observador que, ao admirar a pintura, combina as várias cores para obter o resultado final. A mistura deixa de ser técnica para ser óptica. Esse efeito óptico, no texto verbal, é conseguido pela relação entre os termos qualificativos, que vão compondo a pintura do cenário.

Outra técnica impressionista se faz presente na maneira em que as sombras são retratadas. Elas aparecem, tanto na tela quanto no romance, luminosas e coloridas, tal como a impressão visual que causam no espírito do narrador, pois tudo está banhado pela luz. Em *A praça de S. Marcos em Veneza*, essa técnica está explícita: o contraste de luz e sombra é obtido de acordo com a lei das complementares. Assim, o amarelo próximo ao violeta produz

a impressão de luz e de sombra, aproximando-se mais da realidade que o claro-escuro tão valorizado pelos clássicos.

Na composição atmosférica do Ateneu, a câmera procura reter o movimento das luzes sobre as coisas, no mesmo instante em que seus reflexos reluzem sobre os objetos, da maneira como o olho, e não a inteligência, os percebe. O narrador retrata o que sente ao admirar o brilho das luzes e, com isso, proporciona um contato direto com a realidade de fato percebida e não imaginada. Por isso que a primeira leitura do texto nos fornece a sensação de que está faltando algo para preencher o sentido das frases. Mas, ao relê-las, percebemos que esse é o efeito buscado pelo enunciador: o leitor deve acompanhar as palavras colocando-se na posição de um observador ao contemplar o momento luminoso e mágico criado pelo jogo de luzes. As comparações são fortes indícios de que o narrador só descreve as suas impressões. Essa figura de linguagem assume o papel dos borrões na pintura, pois retrata devidamente o processo visual que o narrador possui do objeto focalizado.

A tela *A praça de S. Marcos em Veneza* também retrata uma fachada resplandecente e colorida. Nela percebemos a exploração impressionista dos reflexos das cores, a experiência do narrador com o efeito do trabalho solto do pincel, visando uma construção da impressão visual. O enunciador pictural entrega-se às suas próprias impressões, pintando as formas e as cores que via e não aquelas que eram fruto de seu conhecimento ou sobre as quais tinha aprendido. O enunciador se detém em procurar o efeito da atmosfera sobre o objeto. O fenômeno ensolarado da natureza captado pelo pintor faz com que ele sacrifique a matéria, a consistência, o peso das coisas: a sólida igreja aparece no quadro como um cenário colorido e irradiante de luz. Temos a impressão de ver a construção dos edifícios e casas coados na atmosfera. O peso dos desenhos desapareceu diante da riqueza e da exuberância das cores. O que na realidade é uma mistura de estrutura gótica e romana, transformou-se num modelado

ritmo de amarelos, vermelhos e suas variantes, distribuídos de acordo com a iluminação vertical e horizontal da tela.

Embora o colégio e a igreja nos textos em estudo apresentem uma arquitetura que lembra a romana, com arcos redondos, essa estrutura é diluída por meio de manchas coloridas e intensamente irradiantes. Os desenhos cristãos, tão altamente valorizados nos vitrais da igreja, aparecem na tela impressionista como manchas de tinta que indefinem se são realmente retratos religiosos. Afinal, os elementos presentes no quadro são formados por riscos de cor que impossibilitam contornos nítidos.

Na passagem do Ateneu temos uma *pausa*, que representa uma retenção do tempo da história em proveito ao tempo do discurso. Há uma descrição do espaço: o colégio, apresentado como um lugar iluminado e resplandecente. Está presente nas comparações uma oposição de elementos: logo que são atribuídas características eufóricas ao internato, estas transformam-se em disfóricas ou vice-versa. Se por um lado o Ateneu é uma “muralla de coral flamante”, “um cenário animado de safira”, por outro, este cenário apresenta “horripilações errantes de sombra” e é visto como um “castelo fantasma”.

A atmosfera luminosa do colégio e as expressões “muralla de coral flamante” e “inscrição dourada” são indícios que nos fornecem pistas sobre o final do livro, visto que o “coral” tem a cor avermelhada, que misturada à “dourada” gera o alaranjado, as cores do fogo. Em vez de luz (“inscrição dourada”), o Ateneu termina em chamas. Além dessas cores há a presença do tom azul (“safira”) e do verde, duas das cores primárias, além do laranja, que quando são misturadas produzem todas as outras cores. A imagem da cena seria uma espécie de premunição do destino trágico reservado ao colégio que se consome em chamas ou um prenúncio de que o tempo é efêmero, subordinado à ação destruidora das chamas. Ou ainda uma espécie de reflexo incandescente, luminoso do colégio, uma possível reprodução das chamas pelos tons amarelados e avermelhados da fachada do prédio da praça. Pensamento

esse defendido por José Antonio Pasta Junior, porém somente em relação ao Ateneu: é pela “conjunção intensificadora das luzes vindas de dentro e de fora que o Ateneu transluz, incandesce e se abrasa – como em prenúncio do incêndio final” (1991, p. 83).

Assim como o Ateneu apresenta-se grande, com quarenta janelas, o diretor comporta-se como um ser soberbo, que se considera superior e acredita ser imortal. Percebemos que a descrição do ambiente cede lugar à personagem, e a descrição do cenário funciona como uma espécie de intróito para a apresentação do diretor.

Para finalizar, convém reafirmar que as personagens e os acontecimentos são focalizados do ponto de vista da subjetividade do narrador. Esse efeito encontra-se presente no livro todo e é realçado quando o narrador descreve as cenas e as personagens de uma forma diluída, como o fez a pintura impressionista. Essa diluição da personagem só é possível pelo fato de o romance ser estruturado pela técnica do *flashback*, um dos elementos principais para se criar o efeito impressionista na literatura. Essa busca do tempo passado provoca uma distorção nas lentes de focalização e as relações temporais, afastadas das coordenadas miméticas, aproximam-se dos efeitos que a pintura consagrou como impressionistas.

2. A construção da intriga: o jogo com o tempo

É uma organização imperfeita, aprendizagem de corrupção, ocasião de contato com indivíduos de toda origem? O mestre é a tirania, a injustiça, o terror? O merecimento não tem cotação, cobrem as linhas sinuosas da indignidade, aprova-se a espionagem, a adulação, a humilhação, campeia a intriga, a maledicência, a calúnia, oprimem os prediletos do favoritismo, oprimem os maiores, os mais fortes, abundam as seduções perversas, triunfam as audácias dos nulos? A reclusão exacerba as tendências ingênitais?

Tanto melhor: é a escola da sociedade.

Raul Pompéia, *O Ateneu*, p.138

O enredo do romance *O Ateneu* gira em torno da história do personagem Sérgio, menino que ingressou no colégio Ateneu aos onze anos de idade. A excelência da escola, dirigida pelo severo pedagogo Aristarco Argolo dos Ramos, no Rio de Janeiro, era conhecida nacionalmente. Por isso, tinha em suas classes alunos provenientes de respeitáveis famílias cariocas e também de outros estados.

Os colegas da classe, cerca de vinte tipos divertidos, são descritos na narrativa como seres burlescos. Um exemplo é Franco, menino pobre, agressivo e problemático, era considerado por todos o bode expiatório, sendo por isso, alvo de severas punições.

Sérgio nutre profunda amizade por alguns companheiros, como Egbert, um garoto de origem inglesa. Tudo nele desperta admiração: do coração à correção das formas. Passam a fazer tudo juntos; eram inseparáveis. Graças às boas notas obtidas, os amigos recebem, como prêmio, um convite para jantar na casa do diretor e Sérgio volta totalmente encantado por Ema, a mulher de Aristarco. A amizade fraternal entre os dois começa a esfriar.

A mudança para o dormitório dos maiores o afasta ainda mais de Egbert. A camareira Ângela desperta nele e nos outros meninos muita sensualidade. Logo depois da festa de educação física, Sérgio adoece. Um grito o faz estremecer no leito e abrir a janela; o Ateneu está em chamas.

Essa reconstrução da fábula tem o fim de apresentar o arcabouço ficcional da história do protagonista no romance. O leitor toma conhecimento dos vários episódios da narrativa não na sequência linear, mas por meio das impressões de Sérgio. Pelo recurso estilístico do *flashback*, o narrador-personagem presentifica episódios da vida passada.

O subtítulo e o final do romance funcionam como uma espécie de prólogo e epílogo, apresentando termos bastante importantes para a compreensão da obra:

Crônica de saudades (introdução)

Aqui suspendo a crônica de saudades. Saudades verdadeiramente? (conclusão)

O subtítulo nos faz imaginar tratar-se de uma história contada por alguém que sente saudade de um período de sua vida. Porém, essa imagem de felicidade presente na palavra “saudades” é quebrada quando o narrador interroga se essa saudade é realmente verdadeira. No decorrer do livro, percebemos que Sérgio foi reprimido e sofreu grandes abalos emocionais em sua adolescência, afastando, assim, a possibilidade de estabelecer um sentido eufórico para a palavra em destaque.

A técnica narrativa de Raul Pompéia prende-se ao impressionismo. O termo, emprestado da pintura, designa a técnica pela qual o artista, no lugar de registrar a realidade, prefere enfatizar a impressão que essa realidade desperta nele. O enredo é construído dos fragmentos que o enunciador capta na realidade exterior. Detendo-nos nas *funções nucleares* (BARTHES, 1971, p. 31), faremos um panorama do enredo dando ênfase à intriga, com o

objetivo de observar o trabalho artístico feito pelo narrador para construir a fábula e, dessa maneira, levantar os procedimentos temporais explorados e seus respectivos efeitos de sentido no texto. Para essa reconstrução, utilizaremos como suporte a teoria de Propp sobre as funções e o estudo sobre o tempo proposto por Gérard Genette.

No primeiro capítulo são descritas as duas visitas de Sérgio ao Ateneu, antes da matrícula. A primeira frase do romance (“Vais encontrar o mundo”, disse-me meu pai à porta do Ateneu. “Coragem para a luta”, p. 17) é um *indício* que postula a idéia de que algo difícil irá surgir. Desde já, podemos perceber que o colégio, palavra que transmite um sentido eufórico de aprendizagem, amizade e paz, assume um outro sentido: o da luta, expressa pelo substantivo “mundo”, que no contexto refere-se ao mundo do internato: suas punições, o regime da hipocrisia e do autoritarismo. O pai de Sérgio aconselha-o a ter coragem para enfrentar esse mundo. Uma coisa interessante deve-se notar: normalmente os pais acompanham os filhos em sua primeira visita a uma escola nova com o objetivo de conhecer o lugar, conversar com o diretor e tirar algumas dúvidas. O primeiro parágrafo do texto mostra o abandono do garoto à porta do colégio, seu pai não o acompanha ao interior da instituição. Esse ato do pai é um sinal de que Sérgio deverá aprender a caminhar sozinho, pois não terá a mão protetora dos pais nem o ambiente aconchegante de seu lar. O parágrafo antecipa o mundo em que se vai desenvolver uma ação, a *luta*, que corresponde à décima sexta função estabelecida por Propp. Anterior a esta, temos o *deslocamento espacial*: o herói é levado para o local em que se encontra o objeto de sua busca, o Ateneu, e lá irá defrontar-se com o agressor, que, como veremos posteriormente, é o próprio diretor. A primeira função que aparece no romance corresponde à primeira do inventário de Propp, denominada *afastamento*. No começo da fábula, Sérgio visita as instalações do Ateneu, momento que desenvolve o processo de apresentação do colégio e se prolonga até a entrevista que marca o seu ingresso no internato. O *afastamento* é uma das *funções disjuncionais* pertencente à categoria “ir x vir”

e denota a solidão espiritual do herói, compelido a viver num ambiente estranho. Essa função coincide com a *partida* (décima primeira função) em que o herói deixa sua casa para ir estudar num colégio interno. Essa ação implica a passagem de um espaço tópico ou de segurança (casa) para um espaço atópico ou de insegurança (colégio). O *afastamento* na narrativa é também a função preparatória do dano: os pais afastam-se do filho, deixando-o num ambiente desconhecido. Esse fato possibilita a ação do inimigo, que se aproveita da situação de carência causada pelo afastamento para iniciar a seqüência narrativa, visando a realização do dano. Assim, a *função de afastamento* significa a falta de proteção para quem vai, pois o mesmo é obrigado a enfrentar um ambiente desconhecido.

Ao longo desse primeiro capítulo temos *informações* sobre o colégio e o diretor. Por meio dessas informações é que surgem as primeiras impressões do menino:

Aristarco arrebetava de júbilo. Pusera de parte o comedimento soberano que eu lhe admirara na primeira festa. De ponto em branco, como a rapaziada, e chapéu-do-chile, distribuía-se numa ubiquidade impossível de meio ambiente. Viam-no ao mesmo tempo a festejar os príncipes com o risinho nasal, cabritante, entre lisonjeiro e irônico, desfeito em etiquetas de reverente súdito e cortesão; viam-no bradando ao professor de ginástica, a gesticular com o chapéu seguro pela copa; viam-no formidável, com o perfil leonino rugir sobre um discípulo que fugira aos trabalhos, sobre outro que tinha limo nos joelhos de haver lutado em lugar úmido, gastando tal veemência no rallo, que chegava a ser carinhoso (p. 24).

Com a *descrição* do comportamento de Aristarco, temos *informações* sobre uma das personagens que configura o elenco diegético. Essa personagem representa a figura do agressor, responsável pelos danos físicos e morais dos estudantes. Aristarco é a personagem em que se mostra o múltiplo no uno. Ele tem uma capacidade de multiplicar-se para atender às diferentes solicitações da escola em festa. Ao repetir uma mesma estrutura frásica, o sujeito enunciator registra a simultaneidade de ações praticadas pelo mesmo agente:

Viam-no ao mesmo tempo a festejar os príncipes com o risinho nasal;
 ...viam-no bradando ao professor de ginástica;
 ...viam-no formidável, com o perfil leonino rugir sobre um discípulo que fugira
 aos trabalhos... (p. 24)

O retrato das ações desta personagem contém indícios de sua postura no desenvolvimento da fábula. Aristarco é um ser ambíguo, que assume mil modos diferentes conforme a ocasião. As vítimas (os pais e os alunos) caem na armadilha fraternal confeccionada por ele, porque o inimigo se apresenta mascarado. O agressor oculta sua natureza fingindo ser amigo da futura vítima (o novo estudante). O trapaceiro (agressor) simula intenções pacíficas e amigáveis com o intuito de seduzir os pais e, conseqüentemente, seus filhos. Segundo Bremond (1971, p. 123), a trapaça é uma operação que se desenvolve pela combinação de duas operações, a simulação e a dissimulação. É o mesmo processo utilizado na enunciação para se produzir a ironia. Trapacear consiste em dissimular o que é e simular o que não é. Operação essa que aos olhos da vítima cria um “parecer verdadeiro”, induzindo-a ao erro (por enquanto esse erro consiste em estudar no Ateneu).

Dividindo o romance em partes, podemos dizer que o primeiro capítulo concatena as “visitas” de Sérgio ao colégio. Sua estrutura segue um andamento de vaivém, movimento possível pela distribuição dos verbos: perfeito ou imperfeito e mais-que-perfeito. O narrador-personagem por duas vezes tenta trazer a narração até o momento da sua entrada para o colégio (imperfeito ou perfeito), mas a interrompe, deixando-a para o capítulo seguinte. As frases curtas: “Eu tinha onze anos” (p. 18) e “Um dia meu pai tomou-me pela mão, minha mãe beijou-me a testa, molhando-me de lágrimas os cabelos, e eu parti” (p. 19), que correspondem à tentativa de iniciar a narração e os parágrafos que as seguem, já foram analisadas no capítulo anterior.

O segundo capítulo focaliza a “chegada” de Sérgio ao internato. A primeira frase situa-nos no tempo: “Abriam-se as aulas a quinze de fevereiro” (p. 29). Logo depois são descritos os modos com que o diretor atua perante os estudantes:

Aristarco, que consagrava as manhãs ao governo financeiro do colégio, conferia, analisava os assentamentos do guarda-livros. De momento a momento entravam alunos. Alguns acompanhados.

A cada entrada, o diretor lentamente fechava o livro comercial, marcando a página com um alfinete de marfim; fazia girar a cadeira e soltava interjeições de acolhimento, oferecendo episcopalmente a mão peluda ao beijo contrito e filial dos meninos. Os maiores, em regra, recusavam-se à cerimônia e partiam com um simples aperto de mão (p. 29).

A *freqüência iterativa* (GENETTE, 1979, p. 116), consagrar todas as manhãs ao governo financeiro, mostra o interesse de Aristarco somente com as finanças, não se preocupando em reservar um tempo para o governo educativo. O aspecto durativo iterativo da expressão “de momento a momento” marca a entrada dos alunos no estabelecimento. Para recebê-los, Aristarco fechava o livro comercial e “fazia girar a cadeira”. Pela *freqüência repetitiva* percebemos que o enunciador reproduz mais de uma vez o fato da *diegese*: “fazia girar a cadeira” e “a cadeira girava de novo”, revelando um *índice* (BARTHES, 1971, p. 29) da personalidade do diretor. “De novo”, aspecto durativo iterativo, marca a virada da cadeira à posição primitiva, onde Aristarco assume a feição de empresário. Ao girá-la para os alunos, mascara-se em educador. O vaivém da cadeira ou o vaivém de atitudes não lhe custava nenhum esforço, pois já estava habituado com a manobra ou com a dupla feição. O trecho fornece uma *pista* do culto do poder: o diretor oferece as mãos para os meninos beijarem. Os pequenos obedecem ao ritual da cerimônia, ao contrário dos grandes. Nota-se a ironia no advérbio “episcopalmente”: Aristarco além de figurar como um rei, empresário, pedagogo, figura-se também como um clérigo. Em consonância a essas qualificações, o diretor é visto

como um ser superior que marca a página do livro com um “alfanje de marfim”, que “gira a cadeira” e “solta interjeições de acolhimento”.

Após desfalecer de vergonha por ter de ir à lousa na frente de todos, Sérgio conhece Rabelo, um dos melhores alunos, que lhe conta verdadeiras atrocidades do dia-a-dia. Pinta os colegas como tipos maldosos, perversos e depravados. Recomenda-lhe fazer-se forte, fazer-se homem, não ter protetores, pois

os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo (p. 35).

Devido sua experiência adquirida na convivência com os estudantes, Rabelo informa a Sérgio sobre o ambiente promíscuo do Ateneu. Com essa informação, Sérgio adquire um saber que logo irá pôr em prática. Dotado desse saber, o narrador-personagem realiza a *performance*:

lá por diante Rabelo com os extraordinários avisos quando senti puxarem-me a blusa. Quase caí. Voltei-me; vi a distância uma cara amarela, de gordura balofa, olhos vinhos sem pestanas, virada para mim, esgarçando a boca em careta de riso cínico. Um sujeito evidentemente mais forte do que eu. Não obstante apanhei com raiva um pedaço de telha e arremessei. O tratante livrou-se, injuriando-me com uma gargalhada, e sumiu-se (p. 36).

Nesse exemplo, ocorre uma transformação, ou, segundo a semiótica greimasiana, a mudança de um estado narrativo para outro. O sujeito sai do estado de inércia e começa a agir. Ao jogar um pedaço de telha no adversário, Sérgio mostra que aprendeu a lição rápido. Ao descobrir como funciona o regime interno do colégio, o protagonista inicia o primeiro momento do processo, a fase que Bremond chama de *virtualidade* e promove o primeiro

processo de reação correspondente à segunda etapa da teoria bremondiana denominada de *passagem ao ato*, em que o sujeito abandona seu estado virtual de inércia e assume a autoria das ações.

Bachelard (1993, p. 36) considera o telhado como signo de liberdade e no contexto do exemplo acima, a palavra “telha” também assume essa significação, pois representa um instrumento utilizado pelo personagem para livrar-se das injúrias de seu inimigo e, ao arremessá-la, ele se sente liberto de um dos perversos que compunha a corja do colégio.

Perversos, servís, traidores, adúlteros, brutais, são alguns tipos que povoam o Ateneu. Franco encontrava-se na classe dos penitentes, sempre com notas ruins, era submetido a uma humilhação constante. Filho de gente pobre que atrasava nos pagamentos, Franco era um rapazola de catorze anos com muitos problemas, tomado pelos outros como bode expiatório. Eis um exemplo em que o narrador sumariza o suplício das humilhações vividas por esse personagem:

Três anos havia que o infeliz, num suplício de pequeninas humilhações cruéis, agachado, abatido, esmagado, sob o peso das virtudes alheias mais que das próprias culpas, ali estava – cariátide forçada no edifício de moralização do Ateneu, exemplar perfeito de depravação oferecido ao horror santo dos puros (p. 37).

O *sumário* revela que Franco, por “três anos”, foi tido como “bibelô do ensino” ou alvo de desprezo e zombaria. Ao utilizar essa figura temporal, o narrador marca no discurso as impressões deprimentes que a personagem lhe causava. As palavras “agachado, abatido, esmagado” são características do Franco que ficaram gravadas na memória do narrador-personagem. Sumarizando todas as impressões que a imagem de Franco lhe oferecia, o narrador conclui que esse personagem é um “exemplar perfeito de depravação” usado pelo sistema de ensino para demonstrar o mal a ser evitado.

No parágrafo seguinte, o narrador utiliza o *discurso iterativo* para descrever as ações do endemoninhado caolho que insistia em afrontá-lo, puxando-lhe a roupa, esbarrando-lhe encontrões e fugindo com grandes risadas falsas. Sérgio reage à chacota impertinente de Barbalho e os dois travam uma luta rápida. Aqui temos a *passagem ao ato* ou processo de realização de um propósito até então virtual: Sérgio não suportando mais as ameaças do inimigo, estampa-lhe uma bofetada. A *anisocronia* do parágrafo que se segue (“uma hora mais tarde”) mostra a reflexão do narrador meditando sobre o retrospecto do seu dia.

A partir do capítulo três, Sérgio declara-se adaptado ao colégio: “Estava aclimatado, mas eu me aclimara pelo desalento, como um encarcerado no seu cárcere” (p. 42). Nesse capítulo ocorre o “episódio da natação”: Sérgio toma banho num tanque com os colegas quando um deles tenta afogá-lo. Observe como reaparecem as impressões do menino no momento da ação, recordadas pela visão do adulto:

A um impulso violento caí de costas; a água abafou-me os gritos, cobriu-me a vista. Senti-me arrastado. Num desespero de asfixia, pensei morrer. Sem saber nadar, vi-me abandonado em ponto perigoso; e bracejava à toa, imerso, a desfalecer, quando alguém amparou-me. Um grande tomou-me ao ombro e me depôs à borda, estendido, vomitando água. Levei algum tempo para me inteirar do que ocorrera. Esfreguei por fim os olhos e verifiquei que o Sanches me tinha salvo. “Ia afogar-se!”, disse ele, amparando-me a cabeça enquanto me desempastava os cabelos de cima dos olhos. Meio aturdido ainda, contei-lhe efusivamente o que me haviam feito. “Perversos!”, observou-me o colega com pena, e atribuiu a brutalidade a qualquer peste que fugira no atropelo dos nadadores, desvelando-se em solitudes por tranqüilizar-me (p. 40).

Nesse exemplo temos o sujeito enunciator lembrando um episódio ocorrido em sua infância. Nota-se que o narrador marca as impressões que teve do instante. Os verbos “senti-me” e “pensei” são portadores do conteúdo emotivo sentido pelo personagem e revivificados pelo narrador. Não dá para saber se esses verbos pertencem à história ou ao discurso, porque os “eus” apresentam-se sincretizados. A marcação temporal “levei algum tempo” refere-se ao

tempo da história, quando o personagem tenta decifrar o ocorrido depois de passar alguns segundos do ato.

O elemento água aparece várias vezes no romance e assume diferentes sentidos conforme o contexto. Aqui, por exemplo, ele simboliza perigo e desespero: “a água abafou-me os gritos, cobriu-me a vista”. As palavras “asfixia”, “imerso”, “desfalecer” remetem ao tema da morte, descrita no romance de forma violenta e sempre provocada por um sujeito. Nessa passagem ela não ocorreu porque Sanches estava ali no momento exato para salvar Sérgio. Sanches assume o papel de ajudante e ao mesmo tempo de oponente, pois trama a tentativa de afogamento só para se aproximar do protagonista. Ajudante porque salva-lhe a vida; oponente por ser o próprio executor do incidente. Sanches passa a ser o protetor de Sérgio depois do episódio do banho. Este, mesmo sentindo nojo do vigilante, tira proveito da situação, pois começa a melhorar suas notas em várias matérias, já que Sanches o ajudava. Não suportando mais os gestos afetivos do amigo, Sérgio desobedece as regras estabelecidas pelo preceptor, que exigia em troca das aulas favores sexuais. Assim começa a frieza e o afastamento de Sanches:

Durante os dias que se seguiram, Sanches esteve frio. Tive medo de perdê-lo. Deu-me as lições sem uma só das intragáveis ternuras. Exprimia-se brevemente, entre enfezado e triste. Suspeitei uma revolução de caráter e julguei ter achado o que me convinha: um amigo moderado, que me livrasse dos vexames da vida colegial dos pequenos. O caso era outro. Sanches compreendera que a ingenuidade tinha contaminado os zelos do seu ensino. Manobrava, então, para voltar à carga (p. 47).

Nesse trecho, a técnica de manuseio temporal denominada *anisocronia* (GENETTE, 1979, p. 85) possibilita ao enunciador restringir situações e comportamentos emocionais de vários dias em um único parágrafo, resumindo o que se passou com o protagonista e seu companheiro no decorrer de alguns dias. Em razão da natureza memorialística do discurso, o

narrador fornece características que determinam o aspecto psicológico da personagem, como “frio”, “enfestado”, “triste”. Por meio da memória, o enunciador recupera reações que sentiu quando adolescente como o “medo” e diz que as lições foram dadas sem as “intragáveis ternuras”. Esta expressão mostra o resultado das análises e avaliações do narrador, que, suspeitando haver ocorrido “uma revolução de caráter” em Sanches, julga mal o pensamento deste, pois acha que o “amigo moderado” iria livrá-lo “dos vexames da vida colegial dos pequenos”. Mas essa avaliação é superposta por outra: Sanches, em suas aulas, como na análise de *Os lusíadas*, fica com um ar severo e imperturbável. A mudança de comportamento se dá porque ele “compreendera que a ingenuidade tinha contaminado os zelos do seu ensino”. No mesmo parágrafo, o narrador expõe a sua suspeita e, logo em seguida, fala que ela estava errada. Essa atitude é possível graças a um trabalho de articulação com as figuras temporais dispostas no discurso como o *sumário*, que ajuda na elaboração artística da intriga, já que o sujeito memorialista pode esclarecer e julgar os fatos como corretos ou incorretos por tê-los vivido integralmente. Pode também concentrar-se em fatos principais em vez de apresentar acontecimentos que não sejam relevantes para a construção da fábula, como ficou nítido na passagem acima, em que o narrador, no lugar de contar o que aconteceu em cada dia, suprime os fatos utilizando-se do fator temporal. Nesse caso, não temos um simples contar, mas um contar trabalhado, elucidado por uma visão experiente, que procura exprimir suas impressões, às vezes remotas e outras mais recentes.

Outro tema que ocupa a lembrança do narrador é o “livro de notas”. Aristarco exaltava os mais fortes e teatralizava contra os que tiravam notas baixas:

Todas as manhãs, infalivelmente, perante o colégio em peso, congregado para o primeiro almoço, às oito horas, o diretor aparecia a uma porta com a solenidade tarda das aparições e abria o memorial das partes (p. 51).

O discurso iterativo enfatiza um acontecimento constrangedor para os alunos: a leitura das notas. Essa modalidade econômica do tempo narrativo mostra que os estudantes eram submetidos a uma sessão de tortura “todas as manhãs”. A lembrança que o narrador possui do livro é triste, já que continha sofrimento e castigo. O advérbio “infalivelmente” também demonstra o aspecto rotineiro das ações e a monotonia repetitiva de certos gestos, como no horário pontual das oito horas, em que “o diretor aparecia a uma porta com a solenidade tarda das aparições e abria o memorial das partes”. Na continuidade do texto, a atitude repetitiva insinua implicitamente os efeitos de tortura e exclusão que se contrapõem aos de pomposidade e imponência, mais externos e explícitos. Na expressão que descreve o livro, “rótulo vermelho na capa, ângulos do mesmo sangue”, as palavras “vermelho” e “sangue” já denunciam que o mesmo constitui uma fonte de desmoralização regida com pompa e magnificência pelo diretor. Aristarco encontrava-se no topo, enquanto os alunos com as piores notas, ao contrário, localizavam-se abaixo, no nível dos humilhados. Sérgio também desce ao fundo do descrédito escolar e recebe a sua primeira advertência:

No dia seguinte ao almoço, amargava eu, sem açúcar que me bastasse, o resto do café, quinado da expectativa (porque Mânlio tinha me prevenido), quando ouvi Aristarco, alargando pausas dramáticas de comoção, ler, claro, severo: “O senhor Sérgio tem degenerado...” (p. 52).

A expressão temporal “No dia seguinte ao almoço”, indicativa de posterioridade, pertence ao sistema enuncivo, que se organiza em torno de um momento de referência inscrito no enunciado. Mais uma vez podemos extrair a oposição de classes /ditador/ vs /oprimido/. O diretor, por meio de injúrias e escárnios, descarregava o livro às costas do condenado, que acabrunhado e com vergonha, fugia sob o peso do castigo. As palavras que caracterizam a personalidade de Aristarco, assim como o seu jeito de falar dramático,

comovente e severo, são denominadores de sua tirania, em que todos os poderes se enfeixam em suas mãos.

Ao longo do capítulo quatro, encontramos Sérgio num período de “depressão contemplativa”:

Durante esse período de depressão contemplativa uma coisa apenas magoava-me: não tinha o ar angélico do Ribas, não cantava tão bem como ele. Que faria se morresse, entre os anjos, sem saber cantar? (p. 53)

A *elisão* utilizada no trecho mostra que apenas uma coisa magoava Sérgio: o fato de não ter uma bonita voz para cantar hinos, como acontecia com o Ribas. O texto está revestido de ironia, pois em vez de o herói preocupar-se em recuperar suas notas, desejava ter uma voz bela como a do seu amigo. Numa febre religiosa que o faz admirar o Ribas, que canta como os anjos, Sérgio vivencia um período místico: guardava um retrato de Santa Rosália, que lhe dera uma prima falecida, de quem guardava meigas lembranças. A pequena imagem religiosa aparece por meio de um *flashback*, permitindo Sérgio recordar a priminha invisível. O protagonista transforma em capela seu compartimento na sala de estudo e lá deposita a velha gravura da santa, presente de sua prima morta, que fora carinhosa e maternal com ele. Nesse período, Sérgio também se aproxima de Franco, colega que vivia de joelhos em eterna penitência pelas faltas cometidas. O traço marginal de Franco o atrai e Sérgio acaba participando de uma traquinagem sórdida. Depois que Aristarco descobriu que foi ele quem urinou na água de lavar pratos e novamente o castigou, Franco, para vingar-se da punição recebida, convidou Sérgio para irem aos arredores da escola à noite, onde juntaram algumas garrafas que trouxeram até a piscina. Ali Franco quebrou-as e jogou os cacos no tanque de banho coletivo para que todos se machucassem no dia seguinte:

Com o mesmo modo atarefado de todo aquele singular empreendimento o Franco acerrou-se de mim, tirou-me as garrafas que me dera e desapareceu da minha vista.

Eu ouvi que ele quebrava as garrafas uma por uma. Daí a pouco reaparecia, trazendo as abas da blusa em regaço. E começou a lançar então com o maior sossego ao tanque, para todos os lados, aqui, ali, dispersamente, como semeando as lascas do vidro que partira. Um breve rumor de mergulho borbulhava à flor d'água, abrindo-se em círculos concêntricos os reflexos do céu. Eu vi muitas vezes contra o albor mais claro do muro fronteiro, passando, repassando, a sombra do sinistro semeador (p. 60).

Essa cena é uma das mais comoventes do romance. O narrador fornece cada passo de Franco, descrevendo suas ações uma a uma e colocando as impressões dramáticas que a cena lhe oferecia. No desespero, atormentado pelo remorso e pela cumplicidade, Sérgio perde o sono e se põe a rezar freneticamente para sua padroeira na capela. De manhã, fica sabendo do fracasso da vingança: os meninos se banharam no chuveiro devido à chuva. Ao recusar o castigo estipulado pelo diretor a ele e a Franco pela saída noturna, Sérgio sente em si nova vitalidade. Inicia-se, assim, no capítulo cinco, a sua “fase de independência”. Visita o pai, conta-lhe das notas baixas e, ajudado por ele, recupera-se. Esse capítulo é marcado pelo “episódio do assassinato”. Depois do jantar, no sossego da recreação, surgiu um rumor de algazarra, um barulho estranho. O alarido cresceu, ouviram o estrondo de uma mesa tombando e gritos de socorro:

De repente vimos assomar à porta, que dominava o pátio sobre a escada de cantaria, um homem coberto de sangue. Um grito de horror escapou a todos. O homem precipitou-se em dois pulos para o recreio. Trazia um ferro na mão gotejando vermelho, uma faca de lâmina estreita ou um punhal (p. 70).

O advérbio de aspecto “de repente”, que indica pontualidade, refere-se ao sistema enuncivo. O narrador descreve o que viu no momento da entrada turbulenta de um homem no local em que se encontravam os alunos. O estranho ou o mistério é indicado pelo substantivo

“homem”, que não é identificado neste instante. O narrador instala a personagem na história e só depois explica quem ela é, com o objetivo de criar o efeito de suspense da cena. O motivo que levou esse sujeito nomeado como “homem da faca” a invadir a escola foi a presença de Ângela, a sensual e provocadora camareira de Ema. O assassino, que tentava fugir da perseguição de funcionários e alunos, foi preso por Bento Alves, rapaz hercúleo e misterioso, que se torna conhecido e respeitado por ter cometido essa façanha. Depois de toda a confusão, o narrador transmite a informação que o homem da faca era um dos jardineiros do colégio, que vivia contrariado com um criado de Ângela. O crime foi passionai. O assassinato faz Sérgio lembrar-se de um amigo falecido:

Lembrava-me de ter visto um anjinho, entre velas, no caixão agalado, simples carinha amarelenta, sombreada de azul em nódoas dispersas, as mãos crispadas numa fita, cobrindo-se de flores a imobilidade do último sono (p. 73).

Nessa passagem, podemos perceber que o narrador não descreve o falecido objetivamente, mas somente mostra suas impressões a respeito do morto: “carinha amarelenta, sombreada de azul”. A cor é um elemento que sempre se faz presente nas descrições do narrador, apresentadas de acordo com o registro de suas impressões. Por meio da *analepse*, o enunciador mostra um fato ocorrido, anterior à sua adolescência. Temos o menino lembrando algo que o marcou. Esse grande *flashback*, uma lembrança dentro de outra lembrança, ajuda a produzir o efeito impressionista sobre o naturalista, diluindo-se os rígidos contornos miméticos da personagem: repare que a cara possui uma tonalidade amarela, “sombreada de azul em nódoas dispersas”.

A dispersão de cores lembra um quadro impressionista em que as figuras são reproduzidas por meio de manchas, que, reunidas e relacionadas, constroem os objetos. No texto verbal, são também as cores espalhadas pelo rosto ou pelo corpo que formam a

personagem. A diluição pode ser provocada também pela fumaça das velas que estão colocadas em volta do caixão. O narrador-personagem, ao tentar reproduzir a lembrança que possuía da cena, acaba representando-a de uma forma fluida, pois além de ser uma lembrança em que o enunciador reproduz suas impressões, temos signos como as velas que interferem no cenário e, conseqüentemente, na composição da figura. Assim, a narrativa memorialística está a serviço da representação impressionista. Aquilo que a memória guarda do passado são marcas, aspectos fluidos cuja presença se dá por imagens também fluidas, em traços dispersos, sem contornos nítidos, como a pintura. A cor participa como esse componente simbólico da percepção particular do sujeito, funcionando como um signo que promove a representação do modo particular com que o narrador percebe a cena. Nota-se que a representação vai além da figurativização, do mimético: ela busca o psicológico, o que está por trás das aparências da figura.

O cadáver do criado ficou nas lembranças de Sérgio:

Impressionou-me para sempre o desfalecimento flácido dos membros, quando levantaram o cadáver, a moleza da cabeça, rodando nos ombros, com um movimento próprio dos que padecem intolerável angústia, e um choque súbito para trás que me gelou o sangue, empinando-se o queixo e o nó da garganta, rasgando-se a boca, brusco, como se o ferido vomitasse um resto tenaz da vida (p. 73, grifo nosso).

Por esse trecho, podemos notar que é por meio das impressões, tanto de personagens quanto de lugares, que o leitor passa a conhecer a história de *O Ateneu*. As informações apresentadas no texto são impressões que não passam, que duram na memória do narrador-personagem.

Voltando à história, encontramos as primeiras impressões do narrador sobre a personagem Aristarco:

Teremos esboçado, moralmente, materialmente, o perfil do ilustre diretor. Em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a **impressão** de um enfermo, dessa enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua (p. 20, grifo nosso).

A seguir, vemos suas impressões a respeito dos alunos do colégio:

Momentos depois adiantavam-se por mim os alunos do Ateneu. Cerca de trezentos; produziam-me a **impressão** do inumerável. Todos de branco, apertados em larga cinta vermelha, com alças de ferro sobre os quadris e na cabeça um pequeno gorro cingido por um cadarço de pontas livres (p. 23, grifo nosso).

A percepção da realidade vem sempre demarcada pela lente diluidora ou pelo véu recortador da impressão. É assim que ela se manifesta, novamente, a respeito do diretor:

As **impressões** recentes derrogavam o meu Aristarco; mas a hipérbole essencial do primitivo transmitia-se ao sucessor por mistério de hereditariedade renitente (p. 26, grifo nosso).

Depois, a lente ou a impressão continua captando os objetos, os ambientes, os personagens. É o que vemos na sua ação sobre um folheto:

Essa **impressão** viva de surpresa curou-me da lembrança do meu triste episódio, crescendo-me na imaginação como as visões, absorvendo-me as idéias (p. 34, grifo nosso).

Na continuação de seu movimento, capta, novamente uma personagem. Agora a focalizada é Ângela:

Falavam assim à imaginação, **impressões** de relance, um olhar banhado de lascívia, a tempestade galopante das roupas, em desordem de fuga, calculada para efeitos de irritação, um descuido de alças afrouxadas ao corpinho...(p. 69, grifo nosso).

A impressão é, portanto, um recurso utilizado pelo sujeito enunciador na construção da intriga. É por meio dela que são apresentados os fatos, as personagens, os espaços. Tudo isso visto por meio de um prisma impressionista e memorialista. A focalização de acontecimentos ocorridos no passado só é possível graças à categoria temporal, que permite à câmera ora se deter nas impressões infantis ora nas adultas.

No capítulo seis, funda-se, no internato, o “Grêmio Literário Amor ao Saber” para o exercício da retórica, no qual Nearco da Fonseca, aluno novo e fracassado nos esportes, revela-se excelente orador. Sérgio comparece às reuniões do grêmio, aproximando-se da biblioteca e do bibliotecário, Bento Alves, com quem tem nova amizade efeminada. Veja o que Sérgio pensa sobre o companheiro:

A amizade de Bento Alves por mim e a que nutri por ele me faz pensar que, mesmo sem o caráter de abatimento que tanto indignava ao Rabelo, certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer; porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo (p. 82).

Pela disposição dos verbos, temos um jogo com o presente e com o passado ou, mais precisamente, entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. A passagem do plano de enunciação para o do enunciado dá-se por diferenças temporais. Ao presente (“faz pensar”) opõe-se o passado (“estimei-o”) do sintagma fabular com que começa a segunda frase. Esse jogo com o tempo, típico de um romance memorialístico, permite expor o pensamento do narrador-personagem a respeito da amizade efeminada. Para ele, “certa efeminação pode

existir como um período de constituição moral”, o que contrasta com os conselhos de Rabelo, que defendia a idéia que para se fazer forte era preciso não admitir protetores. Sérgio quebra a regra e aprecia o porte forte do amigo. Temos o ponto de vista de um narrador adulto sobre um tema do colégio, o homossexualismo, encarado por ele como algo normal, inclusive, assumindo sua participação no grupo.

Barbalho, inimigo antigo de Sérgio, estava de olho nas gentilezas e olhares afetuosos entre Bento Alves e o novo amigo. Conta o que vê a Malheiro, para que este, rival de Bento, provoque-o. Após o discurso do Dr. Cláudio, Bento Alves e Malheiro brigam. Malheiro toma uma surra, Bento Alves é preso e Sérgio, sem favores sexuais, aceita melhor o papel de “dama romântica” mergulhada no desespero.

O capítulo sete é dedicado à continuidade da vida no internato e aos momentos de tédio sentidos pelos estudantes, que procuram diminuí-los com conversas, provocações, movimentos nos dormitórios, jogos e transações comerciais. Seguindo a divisão em blocos do romance, podemos dizer que esse capítulo pode ser denominado como o período de “tédio”: “O tédio é a grande enfermidade da escola, o tédio corruptor que tanto se pode gerar da monotonia do trabalho como da ociosidade” (p. 94).

Utilizando a forma verbal no presente, o narrador registra que uma das piores coisas do Ateneu era o tédio, que se precipitava em todos, um pouco antes das férias. As palavras “enfermidade”, “corruptor”, “monotonia”, “ociosidade” são termos condutores de sentidos disfóricos, gerados pelo tédio. Também no presente, o narrador declara que “Quando se aproxima o tempo das férias, o aborrecimento é maior” (p. 94). No parágrafo seguinte continua registrando a monotonia:

Os rapazes, em grande parte dotados de tendências animadoras para a vida prática, forjavam mil meios de combater o enfado da monotonia. A folgança fazia época como as modas, metamorfoseando-se depressa como uma série de ensaios (p. 94).

Esse vaivém de tempos verbais, que ora aparecem no presente ora no passado, estabelece o eixo configurador da intriga, pois é por meio do jogo temporal que o narrador registra as impressões sentidas quando menino e, muitas vezes, já alteradas com as do adulto. Sendo a intriga construída pelas impressões que o narrador apresenta das coisas, é esse trabalho artístico na construção da fábula que queremos realçar, pois a ordem dos acontecimentos é liderada por uma visão impressionista que não se limita a ficar no simples relato objetivo de um ambiente ou de uma personagem, mas aproveita esses elementos para expor seus sentimentos e suas impressões de acordo com o instante que lhe são apresentados.

Depois das provas de fim de ano, nas quais Sérgio se sai bem, ao entrar numa sala, ele se encanta com os quadros que ali se encontram:

Enquanto na sala verde, emparedada de pórfiro polido, esperava, com os colegas, que aparecesse à porta o inspetor que devia ler o resultado do escrutínio, foi me parar a vista aos quadros de alto-relevo, das artes e das indústrias, os risinhos meninos nus, fraternais, em gesso puro e inocência. Senti-me velho. Que longa viagem de desenganos! Alguns meses apenas, desde que vira, à primeira vez, as ideais crianças vivificadas no estuque pelo contágio do entusiasmo ingênuo, ronda feliz do trabalho... Agora, um por um, que os interpretasse, aos pequenos hipócritas mostrando as nádegas brancas como um reverso igual de candura, um por um que os julgasse, e todo aquele gesso das facezinhas rechonchudas coraria de uma sanção geral e esfoladora de palmadas. Não me enganavam mais os pequeninos patifes. Eram infantis, alegres, francos, bons, imaculados, saudade inefável dos primeiros anos, tempos da escola que não voltam mais!... E mentiam todos!... Cada rosto amável daquela infância era a máscara de uma falsidade, o prospecto de uma traição. Vestia-se ali de pureza e malícia corruptora, a ambição grosseira, a intriga, a bajulação, a covardia, a inveja, a sensualidade brejeira das caricaturas eróticas, a desconfiança selvagem da incapacidade, a emulação deprimida do despeito, da impotência, o colégio, barbaria de humanidade incipiente, sob o fetichismo do mestre, confederação de instintos em evidência, paixões, fraquezas, vergonhas, que a sociedade exagera e complica em proporção de escala, respeitando o tipo embrionário, caracterizando a hora presente, tão desagradável para nós, que só vemos azul o passado, porque é ilusão e distância (p. 105).

No exemplo há uma oscilação entre o tempo do personagem e as reflexões do narrador. A marcação temporal “agora” pertence ao tempo do personagem, assim como as frases: “alguns meses apenas, desde que vira, à primeira vez...”; “enquanto na sala verde,

emparedada de pórfiro polido, esperava...”. A partir de “tempos da escola que não voltam mais”, manifesta-se a consciência do adulto, amparada na constatação de que “mentiam todos”. Se por um lado os meninos eram “infantis, alegres, francos, bons, imaculados”, nos primeiros anos de escola, depois “vestia-se ali de pureza a malícia corruptora, a ambição grosseira, a intriga, a bajulação, a covardia, a inveja, a sensualidade brejeira das caricaturas eróticas, a desconfiança selvagem da incapacidade, a emulação deprimida do despeito, da impotência”. Assim, “cada rosto amável daquela infância era a máscara de uma falsidade, o prospecto de uma traição”. O narrador, ao tirar essas conclusões, desmascara o colégio e diz que o passado é “azul”, porque está distante e ilusório. A passagem do tempo proporciona reflexões do narrador a respeito do que vivera no Ateneu. O jogo com o tempo (passado e presente) produz o efeito de desmascarar tudo e todos que compõem o cenário multifacetário do colégio.

O capítulo termina com a descrição das tentativas que os alunos promoviam de fazer o retrato de Aristarco, adulando-lhe o êxtase da vaidade:

O melindroso assunto fora inventado pela gentileza de um antigo mestre. Preparou-se modelo; um aluno copiou com êxito; e, depois, não houve mais desenhista amável que não entendesse zeladamente dever ensaiar-se na respeitável verônica. Santo Deus! Que ventas arranjavam ao pobre Aristarco! Era até um desaforo! Que olhos de blefarite! Que bocas de beijos pretos! Que calúnia de bigodes! Que invenção de expressões aparvalhadas para o digno rosto do nobre educador! (p. 106)

O trecho está revestido de um caráter irônico, pois Aristarco está a milhas de distância da imagem do rosto de Jesus estampada num pano, em que uma mulher de Jerusalém, chamada Verônica, enxugou-lhe o rosto. Além da comparação (imagem de Aristarco = imagem de Jesus), o sentido irônico continua nas frases exclamativas como, “pobre Aristarco”, chegando ao grau máximo na última frase, ao dizer que as expressões

horripilantes foram inventadas e colocadas no “digno rosto de nobre educador”. Palavras como “pobre”, “digno”, “nobre educador” são qualificativos completamente opostos aos assumidos pelo diretor.

O capítulo oito começa com uma *elipse*, “no ano seguinte”, muito importante para a compreensão da história. O narrador coloca três pontos de vista sobre o Ateneu: a primeira impressão, na qual ele se encontrava seduzido pelo novo; a segunda, já desencantada, produzida pelo tédio, e a terceira totalmente desiludida, como se estivesse num cárcere. A *elipse*, além de mostrar as impressões do narrador sobre o colégio em ordem decrescente, também produz o efeito de desmascaramento proporcionado pelo jogo temporal: o sujeito enunciator, ao falar das suas primeiras impressões, utiliza o passado e, ao passar de um plano a outro, muda o tempo verbal para o presente. A mudança de tempo e os efeitos produzidos por ela como o de desmascarar o colégio são recursos usados pelo narrador na construção da intriga, que são fornecidos pelo caráter memorial do texto.

Por meio de um *sumário*, no parágrafo seguinte, o narrador descreve que os dois meses de férias serviram para conhecer melhor o mundo exterior e refletir sobre o trabalho do tempo através das idades. Depois, por meio de uma *analepse*, “no ano anterior”, diz que os passeios deste período foram insignificantes. A *elipse*, o *sumário*, a *analepse* são figuras temporais que possibilitam ao enunciator retroceder ou avançar no tempo para nos dar o registro de suas impressões. Sem as *anacronias* e *anisocronias* o narrador não pode seguir o andamento de suas impressões, que estão depositadas em sua memória e, dessa forma, realizar esse jogo temporal. Portanto, os movimentos narrativos são de grande importância na construção da intriga. São eles que determinam o conhecimento do leitor a respeito da história.

Antes de descrever os novos passeios, o narrador volta ao tempo e fala que em um ano atrás os passeios não foram importantes. O recuo tem efeito explicativo: mostrar que os

passeios deste ano, comparados aos do ano passado, foram mais consideráveis. O capítulo oito é marcado pelos “passeios” coletivos, como o passeio ao Corcovado e o piquenique no Jardim Botânico. Eles surgem como ocasiões de festa e alegria, diminuindo o sentimento de prisão:

Primeiro ao Corcovado, assalto ao gigante, hoje domado pela vulgaridade da linha férrea.

Às duas horas da noite, troaram os tambores como em quartel assaltado. Os rapazes, que mal havíamos dormido, na excitação das vésperas, precipitaram-se dos dormitórios. Às três e pouco estávamos na serra (p. 109).

Na primeira frase temos um momento de referência presente: “hoje”, tempo enunciativo; na segunda, um momento de referência pretérito: “Às duas horas da noite”, tempo enuncivo. É constante no romance o jogo com esses dois tempos, permitindo ao narrador dizer antes um fato que aconteceu depois ou vice-versa. O segundo parágrafo funciona como um *sumário* e relata rapidamente o período da partida, passando ligeiramente das “duas horas” para as “três e pouco”. No primeiro momento de referência, o narrador compara o internato a um quartel, *índice* do militarismo, da ditadura tirânica que oprime os mais fracos. Depois, por meio de uma *elissão*, o narrador começa a descrever o piquenique:

Quando, tempos passados, anunciou-se o grande piquenique ao Jardim Botânico, certo não foi objeção a lembrança desse descabro de fadiga. Tínhamos almoçado na montanha; tratava-se agora de ir ao jardim. Prontos! (p. 111)

A expressão temporal adverbial “tempos passados” indica a decorrência de alguns dias. Essa supressão de lapsos temporais está denunciada de modo transparente. A *elipse* mostra que os passeios não eram tão satisfatórios aos alunos como pareciam. Nas palavras:

“lembança desse descalbro de fadiga”, percebemos que a lembrança do passeio ao Corcovado não é boa e igualmente acontecerá nesse próximo passeio. Ao voltar do piquenique, um pequeno escândalo acontece no colégio: dois garotos estão namorando e, Aristarco, que tinha a carta amorosa de ambos, arma um clima de terror entre os alunos.

A caminho da biblioteca, Sérgio se depara com Bento Alves. O narrador, por meio de um *sumário*, diz que “durante as férias” o amigo foi vê-lo em casa; no “mês de janeiro” eles não se viram e na “abertura das aulas” notou-lhe um calor novo de amizade. O *sumário* sintetiza como foi o relacionamento dos dois rapazes durante um período de dois meses e podemos vê-lo da seguinte forma: aproximação/afastamento/aproximação. A este último estado, depois de passar os primeiros dias do ano, acrescenta-se o estado contrário, o afastamento novamente. Uma curiosa mudança de comportamento de Bento Alves surpreende Sérgio. Bento o ataca e os dois começam a brigar. Pensavam que ninguém tinha presenciado a luta, mas Aristarco fisgou ato contínuo essa briga. Bento foge e Sérgio trava desaforos com o diretor. A última frase de Aristarco, “- Ah! Meu filho, ferir a um mestre é como ferir ao próprio pai, e os parricidas serão malditos”, ficou no pensamento do narrador-personagem:

O tom comovido desse final inesperado **impressionou-me** até o íntimo da alma. Estava vencido. Fiquei por um minuto horrorizado de mim mesmo. De volta do atordoamento, achei-me só no corredor. A saída dramática do diretor aumentou-me ainda os remorsos. Houve uma reação de esforço moral e desatei nervosamente em pranto, chorei a valer, amparando-me ao peitoril de uma janela (p. 117, grifo nosso).

O narrador está lembrando algo que o impressionou ao brigar com o diretor, como o tom comovido da última fala deste, o que o levou a um estado atordoado. Os remorsos e o choro são atitudes do menino depois de sair da perturbação que o envolveu. Atitudes que só ficamos sabendo pelas lentes do narrador, que, por meio da memória, focaliza o abalo sofrido por sua alma. Por essa passagem e também por todas as outras, podemos perceber que o fato

de o romance ser em primeira pessoa possibilita o aprofundamento no íntimo da alma da personagem, expondo seus estados sóbrios ou atormentados. Foram as impressões abaladas do personagem sobre as injúrias de Aristarco que o fizeram ficar horrorizado de si mesmo. Na construção da intriga, parágrafos como esse são de grande importância, pois possibilitam-nos observar até que nível o narrador-personagem se aprofunda em sua memória. Notamos que vai até o último grau e podemos denominar esse processo de introspecção de análise psicológica da personagem. Característica impressionista que mostra os estados interiores da personagem, principalmente se esta se encontra aturdida ou num estado de vertigem. Nesse último estágio, a narrativa reproduz a tontura da personagem, a impressão que esta tem de que tudo gira em torno dela, produzindo um efeito diluído.

O capítulo termina com uma revolta contra a refeição: a revolução da goiabada. Por meio de um *sumário* ficamos sabendo que o protesto dos alunos era porque há três meses estavam comendo goiabada de banana. Aristarco teve que aceitar o protesto, já que a garotada estava com a razão.

No capítulo nove inicia-se uma nova “amizade” de Sérgio, a mais pura e recíproca de todas: Egbert. Juntos estudam, conversam, sonham, lêem e escrevem poemas, tentativas de romances. Liam Robson Crusoe, Paulo e Virgínia. Nota-se que esses últimos personagens, pertencentes ao romance sentimental de Bernardin de Saint-Pierre, são dois adolescentes apaixonados, que vivem como irmãos numa ilha paradisíaca. A relação entre eles é, de certa forma, parecida com a dos personagens Sérgio e Egbert, principalmente pelo fato daquele sentir pelo outro cuidado e ternura de irmão mais velho. Depois, o narrador utiliza um *sumário* (“Desde o mês de julho do ano anterior”) para abranger os estudos elementares da língua. Graças às boas notas que obtêm, os dois recebem como prêmio um convite para jantarem na casa do diretor. Inicialmente de má vontade, Sérgio queria recusar o convite, mas

atraía-lhe certo número de curiosidades. Uma delas era ver como comia a Melica, filha de Aristarco:

Lembro-me, entretanto, que havia flores sobre a mesa, que estava a queimar a sopa; não reparei sequer se esteve presente a filha do diretor.

Uma atenção absorveu-me exclusiva e única. Dona Ema reconheceu-me: era aquele pequeno das madeixas compridas! Conversou muito comigo. Um fiapo branco pousava-me ao ombro do uniforme; a boa senhora tomou-o finalmente entre os dedos, soltou-o e mostrou-me, sorrindo, o fio levíssimo a cair lentamente no ar calmo.... Estava desenvolvido! Que diferença do que era há dois anos! Tinha idéia de haver estado comigo rapidamente, no dia da exposição artística... (p. 126-127).

O narrador-personagem, do presente da enunciação, recorda-se de uma visita que fez quando menino. O presente do verbo lembrar (“Lembro-me”) opõe-se ao passado dos demais verbos do sintagma fabular, mas remete ao passado, semanticamente falando. Esse verbo representa a marca de um distanciamento para com o discurso, introduzindo a memória. Vemos aí as impressões do menino em relação a casa do diretor. Nota-se que o narrador não se preocupa em retratar os objetos, mas a cena e as impressões que o momento lhe oferecia: as flores sobre a mesa, a sopa a queimar. Mais uma vez nota-se que a intriga é construída sob um olhar experiente, que, do presente, traz *flashes* ao passado, possibilitando um diálogo com os tempos verbais. No segundo parágrafo, o texto está revestido de um tom fluido, provocado principalmente pelas palavras “levíssimo”, “lentamente”, “calmo”. Sérgio encontra-se totalmente seduzido por Dona Ema, a mulher de Aristarco. Por meio da *elipse* (“Estava desenvolvido! Que diferença do que era há dois anos!”), percebemos que o pensamento de Ema está englobado ao discurso do narrador. Seduzido pela boa senhora, Sérgio percebe que algo ocorreu em seu íntimo. Passa a notar Egbert como uma recordação distante:

De volta ao Ateneu, senti-me grande. Crescia-me o peito indefinivelmente, como se me estivesse a fazer homem por dilatação. Sentia-me elevado, vinte anos de

estatura, um milagre. Examinei então os sapatos, a ver se haviam crescido os calcanhares. Nenhum dos sintomas estranhos constatei. Mas uma coisa apenas: olhava agora para Egbert como para uma recordação e para o dia de ontem (p. 127).

Uma sensação estranha envolve Sérgio e o faz se sentir homem. Algo confuso e fora do comum lhe abrange os sentidos: ele se sente grande, com vinte anos de estatura. Note que a impressão, fenômeno interno, é mais forte que as medidas concretas externas. Dessa sensação diferente Sérgio tira uma conclusão: romper com Egbert. De “agora” em diante, advérbio temporal que se refere ao dia do jantar, Sérgio olha “para Egbert como para uma recordação e para o dia de ontem”. A amizade e o elo fraternal entre os dois começam a romper. Na última frase do texto podemos extrair três palavras que nos conduzem à categoria temporal. Os advérbios “agora” e “ontem”, que fora do contexto podem significar o presente da enunciação e o pretérito do sistema enuncivo, respectivamente, mas que dentro da fabulação ganham outros sentidos. O “agora” reporta-se ao dia em que Sérgio, ao ver Ema, sente-se tão fascinado que o sentimento amoroso que sentia por Egbert é transferido à bela senhora. “Ontem”, por sua vez, está abrangendo não só um dia que passou, mas também todos os dias em que Sérgio esteve ao lado do amigo, que passa a ser apenas uma “recordação” para o protagonista. A palavra “recordação” assume o mesmo sentido que o advérbio “ontem” dentro do contexto. Ambos expressam algo ocorrido no passado.

O capítulo dez mostra mais um “período de descontentamento” de Sérgio. Por meio de um *sumário*, o narrador-personagem conta que o seu “primeiro exame foi de fazer febre”. O apetite e o sono desapareceram “três dias antes” das provas e, “na manhã do ato”, desapareceram também as “noções mais elementares da matéria”. Ao mudar para o dormitório dos maiores, fica mais afastado de Egbert, descrevendo, solitário, as conversas dos colegas, a sensualidade que lhe desperta a camareira Ângela, o processo de efeminação de

alguns, os passeios noturnos que um grupo faz ao jardim de Aristarco. No que diz respeito à Dona Ema, temos a seguinte cena:

Quando no dia do jantar subi para o dormitório com o Egbert, dançava-me no espírito, reduzida a miniatura, a imagem de Ema (era agradável suprimir o dona), pequenina como uma abelha de ouro, vibrante e incerta.

Sonhei: ela sentada na cama, eu no verniz do chão, de joelhos. Mostrava-me a mão, recortada em puro jaspe, unhas de rosa, como pétalas incrustadas. Eu fazia esforços para colher a mão e beijar; a mão fugia; chegava-se um pouco, escapava para mais alto; baixava de novo, fugia mais longe ainda, para o teto, para o céu, e eu a via inatingível na altura, clara, aberta como um astro (p. 131).

O narrador, por meio da memória, nos fornece as suas impressões a respeito de Ema. Ele não a caracteriza objetivamente, mas, por meio de termos subjetivos ou figuras de linguagem (“pequenina como uma abelha de ouro”, “unhas de rosa, como pétalas incrustadas”, “clara, aberta como um astro”) dando ao texto um forte efeito expressivo. No segundo parágrafo, temos uma cena subjetiva em que o narrador conta o sonho que teve com Dona Ema. A cena reproduz, em alto grau, o prazer das sensações e emoções criadas. As sensações são maiores que os acontecimentos, que são focalizados em segundo plano. Ema é uma das personagens com que o narrador possui uma certa afeição. É interessante observar que este nome é um anagrama de mãe. Ema cuida de Sérgio com um certo amor materno, num clima de doçura em que o erotismo paira sobre eles.

No capítulo onze o presidente do Grêmio, o Dr. Cláudio, faz uma série de preleções, uma das quais sobre educação, colocando o internato como espelho da sociedade. A esse respeito, Stella Teixeira de Barros, em seu artigo intitulado “Além de inútil, imoral”, assinala que “o internato, falsa imagem de instituição educacional exemplar – onde a retórica é o mecanismo moralizante a nível da linguagem, onde grassam todos os vícios, hipocrisias, mediocridades e coações da sociedade que ele miniaturiza -, é um microcosmo que, como

toda a sociedade repressiva, não consegue extirpar de vez a ação corrosiva do infrator” (1988, p. 252). Egoísmo, ambição, injustiça são alguns dos valores a que Sérgio está exposto no período de internato. Assim, o limitado espaço do colégio torna-se uma espécie de microcosmo da sociedade. Como diz o professor Cláudio, quando fala sobre a educação: “Ensaiaados no microcosmo do internato, não há mais surpresas no grande mundo lá fora” (p. 138). Nesse sentido, o Ateneu é uma miniatura da sociedade. O “microcosmo”, simbolicamente, alegoriza a sociedade da época. Assim, o Ateneu é o “microcosmo do mundo em seu tempo”:

No mundo do Ateneu, portanto, a humanidade aparece despojada de todas as suas virtudes. À medida que o romance se vai desenrolando, o Ateneu torna-se o microcosmo de um governo absolutista, com Aristarco, o diretor, à frente. A abominável força policial de Aristarco, muito mais interessada em usar o poder para vantagem pessoal do que em distribuir justiça, e os seus sistemas de complicada espionagem e vigilância contribuem para espalhar o terror entre os estudantes e assim permitir que uma oligarquia bem fortificada governasse com pulso de ferro (HEREDIA, 1979, p. 38).

Podemos analisar a apresentação da realidade escolar como símbolo da realidade social. No capítulo sete as referências às transações mercantis dentro do colégio são uma clara transformação deste em microcosmo representativo do macrocosmo social: assim como nas transações especulativas do mundo real, no mundo do internato há espertos e otários, vencedores e perdedores.

Lembrando-se de Franco, Sérgio vai visitá-lo. Encontra-o doente e febril, pois, após sua última prisão, expusera-se propositalmente ao sereno. Alguns dias depois o menino morre: “No dia seguinte, um domingo alegre, Franco estava morto” (p. 140). A *anisocronia* (“No dia seguinte”) refere-se a um dia após uma das visitas de Sérgio ao penitente. Observe o efeito irônico produzido pela frase: em vez do dia ser descrito como um domingo triste, pois Franco encontra-se morto, é descrito como “um domingo alegre”. Segundo Tomachevski

(1973, p. 186), os motivos podem criar uma situação análoga ou contrastiva aos procedimentos da fábula. O exemplo refere-se ao segundo caso, o do contraste, pois os motivos se apresentam indiferentes à natureza da fábula: um dia feliz para uma cena de morte. Depois, por meio do uso da *elipse*, o narrador anuncia que a escola já se achava em preparação de festa para os prêmios bienais. Nesse período, que coincide com a oferta de um busto de bronze a Aristarco, há várias passagens irônicas como essa:

Na arena central expandia-se um tapete pardo, de flores claras. Em parte da arquibancada, convenientemente disposta, alinhavam-se cadeiras. Os estudantes e os assistentes somenos sentar-se-iam na tábua dura. As abertas de construção que não podiam ficar assim em osso foram empanadas de veludo com frisos de galão. Vermelho e ouro. Acima dos assentos havia uma linha de balaústres espiralados de fitas. Em cada balaústre um escudo com o nome de um pedagogo célebre. Por delicadeza incluíram o nome de Aristarco várias vezes. Aristarco não reparou (p. 142).

Observe que as pessoas menos importantes como os alunos e os assistentes têm tratamento diferente daqueles que constituem a alta sociedade. A ironia está explícita na expressão “pedagogo célebre”, característica atribuída ao diretor. Ironia porque Aristarco é um homem de negócios, inescrupuloso e doentamente egocêntrico e, o narrador, ao atribuir-lhe a qualidade de grande educador, faz-nos rir, pois, no desenrolar da narrativa, ele é apresentado por aspectos duais e contrastantes, assumindo a imagem de grande empresário, para quem o dinheiro fala mais alto.

O capítulo doze finaliza *O Ateneu*, sendo iniciado com um novo período de férias escolares. Sérgio, com sarampo e a família na Europa devido a doença do pai, fica na enfermaria do colégio sob os cuidados de Dona Ema. O narrador não se detém em contar como e porque ficou doente, mas o que lhe restou na mente dos acontecimentos vividos:

Panoramas completos, uma partida, abraços, lágrimas, o *steamer* preto, sobre a água esmeralda, inquieta e sem fundo, a gradezinha de cordas brancas cercando a popa, os salva-vidas como grandes colares achatados, cabos que se perdiam para cima, correntes que se dissolviam na espessura vítrea do mar; a câmara dourada, baixa, sufocante, o torvelinho dos que se acomodam para ficar, dos que se apressam para descer aos escolares... (p. 151).

Nessa passagem, como nas demais que a antecedem ou sucedem, percebemos que o enunciador retrata mais impressões que narra fatos. E, como já foi enfatizado, a narrativa é feita dessas impressões resgatadas da infância. Impressões de acontecimentos, de personagens, de espaços, trazidas à narrativa por meio do elemento temporal que provoca a subjetivização e diluição de cenas que compõem o enredo. A enunciação impressionista é constituída das marcas ou impressões que ficaram na memória do narrador. Muitas vezes, essas impressões são esclarecidas com fatos posteriores ou com a maturidade do sujeito enunciador que, por conhecer os acontecimentos, pode apresentá-los quando pretender e da maneira que quiser. Por isso, figuras temporais como o *sumário* e a *elipse* são tão importantes nesse tipo de narrativa. Aquele permite resumir um período do passado, esta concede um avanço na narrativa. Os efeitos que oferecem dependem do contexto em que se encontram, mas, no livro em estudo, quase sempre produzem o desmascaramento, a ironia e a diluição de certos traços que compõem determinado personagem ou espaço.

A última cena do romance descreve o “incêndio do colégio”, que teria sido provocado por Américo, um menino forçado pela família a ficar na escola. Segundo José Lopez Heredia, o fogo aparece como símbolo da libertação, representando uma força libertadora que destrói os laços de ligação de Sérgio com aquela existência negativa. “O fogo, portanto, é não só uma técnica para dar fim ao romance, mas também uma maneira de sugerir que Sérgio vai viver outra vida, uma fênix que emerge das cinzas do passado” (1979, p. 107). O incêndio representa, dessa forma, o resultado de um ato de revolta e subversão: a destruição do lugar onde reinam os vícios, a hipocrisia e a corrupção.

Ramiro Azevedo, no artigo “O incendiário em *O Ateneu*”, assinala que, na agonia final, a purificação pela água é tentada, procurada. “A água faria uma remissão parcial, o que daria margem à continuação da obra. No máximo o aguaceiro molharia, encharcaria estantes e livros, alagaria tudo... mas secaria. O Ateneu poderia continuar. A água é retardada. Chega tarde. O fogaréu já passava do meio” (1980, p. 65). Assim, a “purificação pelo fogo é mais violenta, é total. A liquidação só deixa cinzas (quando não deixa nada); é deformante, escaldante. Dolorosa” (p. 65). Observe a cena em que são descritos os destroços do colégio:

Lá estava; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, vísceras dispersas das lições de anatomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamosco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro, destronados e incinerados... (p. 160).

Pela enumeração caótica dos restos do incêndio, podemos notar que estamos diante de um universo igualmente caótico, já que foi destruído por um elemento simbolicamente purificador: o fogo. Segundo Eliane Fittipaldi Pereira, “esse fogo destrói o mundo físico (“figuras torradas de geometria”, “aparelhos de cosmografia partidos”), animal (“ilustrações zoológicas”), vegetal (“da vegetação de outro tempo”), o microcosmo do corpo humano (“vísceras dispersas das lições de anatomia”), o mundo da história (“cronologias da história pátria”), da religião (“gravuras quebradas da história santa em quadros”), da moral (“preceitos morais pelo ladrilho”), do universo (“planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro, destronados e incinerados”), em resumo, a vida (“despojos negros da vida”) tal como existia dentro do Ateneu” (1988, p. 157-158).

Para a autora, a destruição desse universo falso remete a vários níveis: o “nível cultural” (a destruição da instituição de ensino tradicional, que se reflete numa retórica artificial, constantemente satirizada pelo narrador); o “psicológico” (“a destruição de Aristarco como o pai castrador, repressivo, tirânico. Ao destruir o Ateneu e a figura prepotente de Aristarco, o narrador passa por um processo de catarse – aliás, a própria arte é um meio de catarse e a escritura de todo o livro pode ser vista como tal”, p. 158); o “religioso” (a desmistificação dos santos e do próprio Deus, representado por Aristarco. “No episódio do incêndio, as imagens dos santos estão fora da capela e nada mais fazem do que ficar ‘entretidas a ver’ o incêndio, a chorar, como é o caso da Virgem da Conceição ou a apresentar, como no caso de Santo Antônio, ‘a amostra de impassibilidade do sorriso palerma, que lhe emprestar ^A um santeiro pulha’ – aliás, a própria linguagem desrespeitosa é um meio de desmistificar a imagem dos santos. Não surge nenhum milagre por parte deles para salvar o colégio do incêndio. Com essa desmistificação, há a destruição de uma religião exterior, falsa, a religião das imagens e dos bronzes, religião punitiva e não redentora” (p. 159)); o “político” (a destruição do internato representa a destruição do regime imperial) e o “nível da própria obra” (“pode-se falar em uma destruição no nível da própria escritura, já que Pompéia ataca a retórica tradicional, sujeita a regras que impedem a criatividade. Ao se desviar dessas regras e ao destruir, assim, a retórica, ele está fundando a liberdade de sua própria escritura” (p. 159)). Passando por esses níveis, percebemos que o incêndio assume indubitavelmente o caráter de liberação: a ação do fogo purifica o Ateneu, destruindo a obra do pedagogo que, desconsolado, presenciava tristemente sua obra sucumbir:

Pelas janelas, sem batentes, sem bandeira, sem vidraça, estaladas, carbonizadas, via-se arder o teto (p. 158).

Ao relatar o episódio do fogaréu, o narrador segue a ordem das impressões que o evento lhe provocou. O uso da oração na ordem indireta demonstra que a frase não acompanha a linearidade dos acontecimentos, mas a ordem das impressões do sujeito enunciator. O tema do incêndio em *O Ateneu* exprime a demolição do lugar em que imperam a falsidade, a ambição, a intriga e a corrupção. O fogo simboliza assim, um elemento de libertação e purificação.

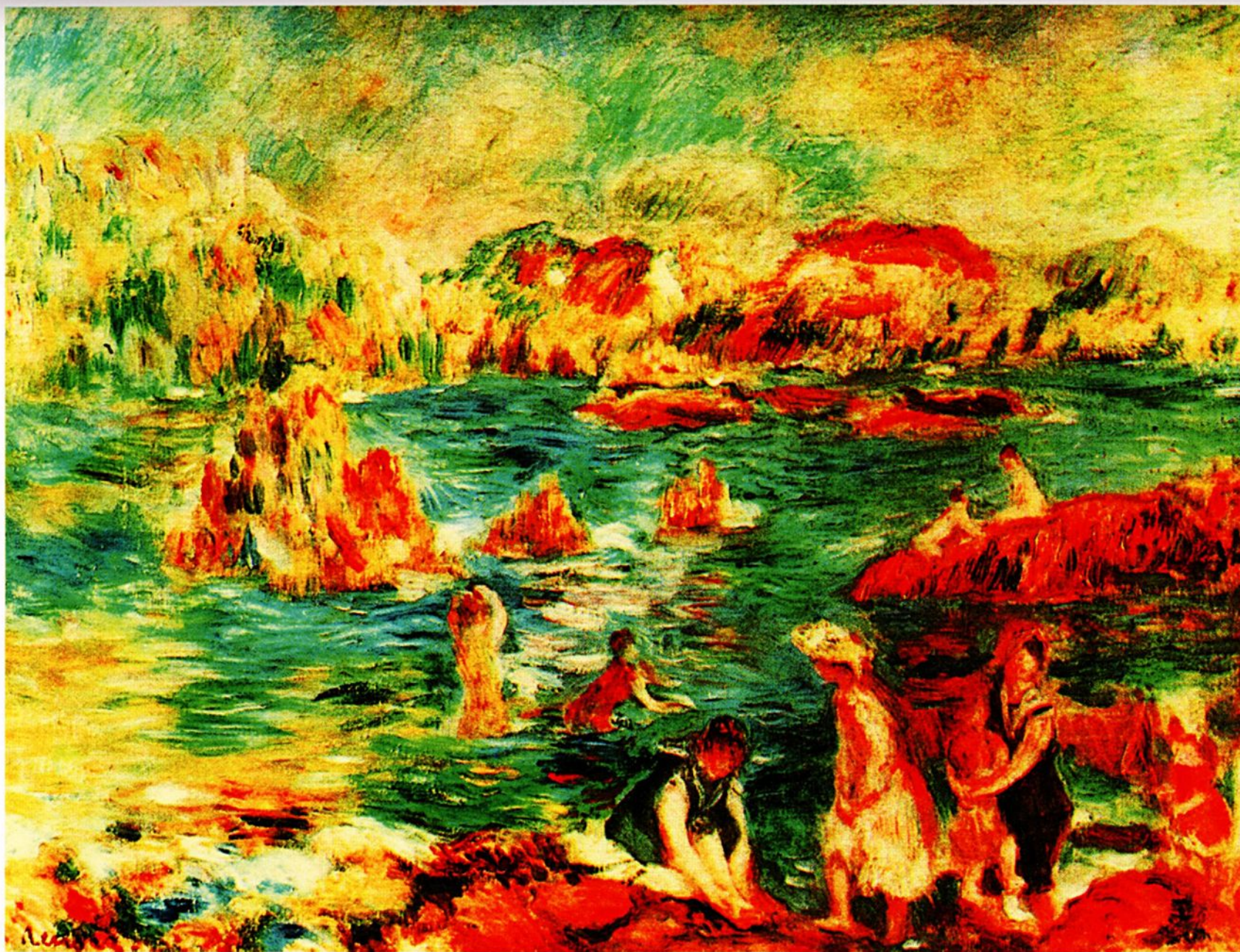
Segundo Antonio Dimas, “quem se propõe uma geografia literária pouco acrescenta ao estudo da literatura” (1985, p. 7). Raul Pompéia parecia estar consciente disso e não procurou fazer um levantamento documental da cidade em que estava situado o colégio. As cenas e descrições do romance são revestidas de plasticidade e há a predominância dos jogos de luz e sombra sobre os contornos e volumes. A cena do incêndio é descrita com pormenores pictóricos, prevalecendo o cromatismo e a luminosidade. Eis algumas passagens:

As chamas elevavam-se por cima do *chalé*, na direção do edificio principal. Imenso globo de fumo convulsionava-se nos ares, tenebroso da parte de cima, que parecia chegar ao céu, iluminado inferiormente por um clarão cor de cobre (p. 156).

O susto de tal maneira me surpreendera que eu não tinha exata consciência do momento. Esquecia-me a ver os dragões dourados revoando sobre o Ateneu, as salamandras imensas de fumaça arrancando para a altura, desdobrando contorções monstruosas, mergulhando na sombra cem metros acima (p. 157).

Nas cimalthas, destacando-se em silhueta, sobre as cores terríveis do incêndio, moviam-se os bombeiros (p. 158).

Promovendo um relacionamento entre as cenas acima descritas e a tela *A praia em Guernesey*, de Renoir, percebemos que embora as cenas sejam opostas, pois uma retrata um incêndio, outra um banho, procuramos compará-las extraindo os efeitos produzidos por



A praia em Guernesey, Pierre-Auguste Renoir, 1882-1883.

ambas. Nossa intenção foi selecionar passagens diferentes para mostrar que as técnicas impressionistas se assemelham nas duas artes. Não optamos por uma tela que retrate um tema similar ao do romance porque já fizemos essa comparação no capítulo precedente. O objetivo é mostrar que mesmo tendo o tema que as difere, as técnicas e efeitos impressionistas prevalecem nos dois meios de expressão: o literário e o pictórico.

Pelos exemplos do romance, observamos o predomínio das cores e das luzes sobre o contorno e o desenho dos objetos, remetendo-nos às técnicas do impressionismo na pintura. Na representação pictórica, nota-se também que o interesse foi dado à captação momentânea da luz na atmosfera e sua influência nas cores.

No texto, as chamas consomem os objetos deixando somente vestígios coloridos. Na tela, a água os encobre, transformando-os em manchas coloridas. Com isso, o narrador funciona como intérprete capaz de captar as coisas tais como aparecem no processo de apreensão visual: não propriamente as coisas, mas as coisas enquanto vistas à luz de determinado momento. Dessa forma, são as cores e as luzes que o enunciador procura captar e registrar: “Esquecia-me a ver os dragões dourados”. Note que chama mais atenção do espectador os desenhos de cor formados pelas labaredas que os próprios objetos sendo corroídos pelo fogo.

Na representação pictórica, o pincel registra as formas que os objetos adquirem ao jorrar a água sobre seus corpos. Ou seja, fixa a forma que o objeto adota com o esplendor da água e do sol. Ao ar livre, obtém a claridade e os tons intensos que proporcionam a luminosidade e o brilho da natureza banhada pelo sol. Esse é um dos motivos dos pintores impressionistas, como Renoir, trabalhar ao ar livre. “Eles observavam como os objetos mudavam de cor, conforme a luz e os reflexos coloridos do ambiente batiam neles. Eles observavam como a vibração do ar tirava aos objetos os seus contornos rígidos, e que nem tudo se podia ver com a mesma nitidez” (FEIST, 1990, p. 17). Na tela em estudo, os reflexos

do sol e da água constroem os objetos, tirando-lhes a precisão dos contornos. Nas cenas retratadas pelo narrador em *O Ateneu*, os contornos se dissolvem e se misturam com as vibrações coloridas e luminosas das chamas.

Observando as cores em ambos os textos, percebemos que as tonalidades predominantes são análogas. As expressões “chamas”, “clarão cor de cobre”, “dourados” e “cores terríveis do incêndio”, reproduzem, principalmente, a cor vermelha e, num segundo plano, a amarela e o laranja, as cores incandescentes do fogo. Na pintura, sobressai um vermelho ofuscado de amarelo e laranja. As “rochas” produzem o mesmo efeito das “chamas”: o cromatismo que aguça o sentido visual. Aliás, nas cenas inteiras esse sentido é explorado: no incêndio não temos objetos definidos, mas uma extasiante sobreposição de cores que retém o leitor; na praia, a supremacia é dada ao jogo de cores, pois as figuras ou desenhos são estampados em cores. A cor, para Renoir, é um elemento capaz de captar a intensidade da vida natural, a luz do sol permeando todos os objetos: as árvores ou a paisagem no último plano, a água cheia de reflexos, as rochas, as roupas e chapéus multicoloridos das personagens. A poucos centímetros da tela, um quadro impressionista é visto como um amontoado de manchas, ao passo que à distância, as cores se organizam opticamente e criam formas e efeitos luminosos.

Pela análise apresentada nesse capítulo, podemos concluir que no romance há um grande trabalho com o tempo, um jogo entre passado e presente ou entre as recordações passadas e as impressões atuais, marcadas na enunciação. A memória serve como passaporte para trazer à narrativa fatos vividos na infância. Na enunciação, as cenas são organizadas por meio de impressões que advém da recordação. Assim, para tecer a intriga, o narrador acompanha as seqüências das impressões que lhe causaram determinados personagens, ambientes ou espaços.



3. A configuração da personagem nas lembranças do narrador

Os impressionistas tinham como objetivo fixar na tela o espírito da vida moderna em todas as suas facetas sem qualquer concessão a convenções ou preconceitos. Recusando os dogmas do academismo, que tinham por modelo a escultura grega e romana, ambicionavam pintar os homens e mulheres da sua época tal como os seus olhos os viam nas imperfeições ou na beleza.

François Fosca, *Renoir*, p. 61

Antes de começarmos a estudar detalhadamente as personagens que compõem o círculo atorial de *O Ateneu*, faremos um pequeno retrospecto abordando a conceituação e o papel desse elemento ficcional. A personagem, no decorrer dos séculos, sofreu alterações em sua função de representar ou atuar no universo imaginário como agente da ação. Confundida algum tempo com o termo *persona* e, também, com a função pertencente a esta, a personagem foi vista e analisada como se fosse uma cópia do ser humano. A crítica acompanhou a evolução deste elemento narrativo e, conseqüentemente, a função atribuída a ele no universo ficcional. Um estudioso que tratou dessa questão foi E. M. Forster. O crítico destinou dois capítulos do livro *Aspectos do romance* para abordar a conceituação em torno dos termos personagem e pessoa real ou, na sua denominação, *homo fictus* e *homo sapiens*. Segundo o autor, a personagem é mais “entendida” e “definida” que o ser humano, pois enquanto este está ligado aos acontecimentos da realidade histórica, aquela, por ser um ente fictício e produto da criação artística, não precisa ocultar sua verdadeira essência, esconder sua autenticidade e seus desejos mais profundos. Assim, podemos conhecer muito mais a respeito da personagem que uma pessoa real, pois

“na vida diária nunca nos compreendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência, nem a confissão completa. Conhecemo-nos aproximadamente, por sinais exteriores, e estes servem o suficiente como base para a vida social e mesmo para a intimidade. Mas as pessoas num romance podem ser completamente entendidas pelo leitor, se o romancista quiser; sua vida interior, assim como a exterior, pode ser exposta. E é por isso que, não raro, parecem mais definidas que as personagens na história, ou mesmo os nossos próprios amigos; foi-nos dito sobre elas tudo o que pode ser dito; mesmo se são imperfeitas ou irrealis, não contêm nenhum segredo, enquanto nossos amigos os têm e devem tê-los, sendo a reserva mútua uma das condições de vida neste globo” (FORSTER, 1969, p. 36).

Ao deter-se na diferença entre as pessoas na vida e as pessoas nos livros, Forster deixa clara a função de cada uma: personagem é um ser de papel, invenção de seu criador, mesmo quando se comprova que determinada personagem é baseada em alguma figura humana; *persona* é um ser vivo de carne e osso. Dessa forma, esta habita o universo real, enquanto aquela vive no universo artístico produzido por seu criador.

Utilizamos os substantivos “ser” e “pessoa” para especificar a função da personagem e, com isso, defrontamo-nos com o paradoxo proposto por Antonio Candido ao definir o termo personagem:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (2000, p. 55).

Portanto, não devemos confundir essas duas instâncias. Entre elas existem afinidades e diferenças. A personagem não precisa ser verídica, mas verossímil, adequando-se ao mundo construído em que é inserida e seguindo uma determinada coerência interna com os demais elementos constitutivos da obra. Em algumas narrativas podemos conhecer todas as

características que delineiam uma personagem e, assim, aproximar-nos do universo elaborado pelo ficcionista. Em outras, as personagens são caracterizadas com mais complexidade, tornando-se inexplicáveis como os próprios seres humanos.

Para Aristóteles, a personagem pode ser apresentada de duas maneiras: como reprodução da realidade (*mimese*) e como construção (inventada), obedecendo as leis internas do texto. Como foi observado na *Poética*, Aristóteles distinguia os gêneros literários pelos caracteres das personagens e, assim, diferenciava as obras de *mimese* superior (tem como protagonistas seres superiores), das de *mimese* inferior (os agentes são seres comuns) apresentando uma grande dicotomia no estatuto da personagem de ficção: o herói épico ou trágico ou é um deus ou um nobre, qualificado com características eufóricas; por outro lado, as personagens da poesia lírica, satírica ou cômica são seres inferiores, descritas com atributos disfóricos. No entanto, não nos esqueçamos de que, no texto aristotélico, a personagem assume papel secundário e apresenta-se submissa à ação: pode haver narrativa sem caracteres, diz Aristóteles, mas não existiriam caracteres sem narrativa.

Muitos teóricos foram influenciados pela visão aristotélica. Um deles foi Horácio, poeta latino que concebe a personagem não como simples reprodução de seres vivos, mas como modelo a ser imitado. Com essa visão, a personagem é confundida com a pessoa real e analisada como reflexo do ser humano. Há, portanto, uma aproximação entre “eu real” e “eu fictício”. O crítico brasileiro Antonio Candido não aceita essa mistura entre os dois “eus”. Veja, por exemplo, a seguinte passagem de *A personagem de ficção*: “...personagem é um ser fictício: logo, quando se fala em cópia do real não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance” (2000, p. 69). Nota-se que a obra de arte só nasce na possibilidade de encarar a personagem de uma forma não real. Se os participantes de uma obra literária fossem réplicas de seres humanos, o romance perderia sua função de representar, modificar ou até mesmo deformar o real.

Antonio Candido, no seu estudo sobre a personagem, ressalta várias vezes a diferença e não identificação entre pessoa e personagem. Para o crítico, o ser humano está preso a certos valores religiosos, morais, político-sociais e tomam determinadas atitudes de acordo com esses valores. Ou seja, as pessoas estão subordinadas a certos preceitos e, por isso, ocultam características íntimas e, com isso, não ficamos sabendo qual é a sua verdadeira identidade interior. Ao contrário, a personagem nos possibilita viver situações que na vida empírica não nos é possível. Assim, a arte possibilita conhecer os autênticos sentimentos de uma personagem, já que ela não faz parte das regras impostas pela sociedade.

O presente capítulo tem como objetivo analisar a relação entre Sérgio e os demais estudantes e a atuação do narrador na configuração das personagens, tendo como linha condutora as impressões que permanecem em suas lembranças. Para isso, vamos acompanhar a trajetória do narrador, dando ênfase aos aspectos que caracterizam e revelam o ser da personagem.

A *função de actante-sujeito* da história em estudo é realizada por Sérgio, narrador-personagem que conta o que se passa com ele durante o período em que viveu no internato e, com um olhar retrospectivo, na função de narrador, busca seu passado desde a infância. No plano da enunciação, portanto, acrescenta suas idéias, sentimentos e impressões ao relatar a história. Assim, há um ser que narra (narrador) e outro que vive ou atua (personagem) sincretizados num “eu”. Com a distância considerável que se instala entre narrador e personagem, o mais velho e experiente promove uma crítica ao mais novo e esse julgamento se situa no nível da narração. É, portanto, o narrador quem critica o personagem. Podemos perceber a dissociação entre eu-narrador e o eu-personagem pelo nível da sintaxe utilizada. Ou seja, quando é apresentado um estilo irônico, adulto, mais próximo da eloquência a ênfase recai no narrador. A separação entre os “eus” ocorre também quando o narrador acrescenta ao

romance suas elaborações atuais da imaginação e seu espírito crítico, isto é, seu saber atual, como as três conferências do Dr. Cláudio:

Cruel, obscena, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana – acima dos preceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige; embriaga como a orgia e como o êxtase.

E desdenha dos séculos efêmeros (p. 91).

Esse trecho é o final da segunda conferência, em que é abordado o tema da arte. Nela percebemos o acentuado intelectualismo de *O Ateneu*, distribuído em seis páginas que discorrem sobre o problema da arte. Eis o início da conferência:

Arte, estética, estesia é a educação do instinto sexual.

A manutenção da existência individual tem a razão de ser no instinto de vitalidade da espécie. O momento presente das gerações nada mais é que a ligação prolífica do passado com a posteridade. E a razão de ser das espécies? A indagação não perscruta.

Para que o indivíduo perdure, momento genésico da existência específica no tempo, é indispensável adaptar-se às imposições do meio universal. O rio a correr não despreza o detalhe do mais insignificante remanso nem pode sofismar o obstáculo do menor rochedo no álveo. O critério inconsciente do instinto é o guia da adaptação (p. 86).

Em todo o romance nota-se um rebuscamento do vocabulário, fazendo-nos lembrar, às vezes, uma estrofe parnasianista ou barroca. Encontram-se com frequência expressões em francês, alemão, inglês, latim e grego. São citados pintores famosos, autores clássicos e filósofos. Maria Luiza Ramos, no que concerne à característica impressionista denominada “intelectualismo”, diz que até “os próprios eufemismos são pitorescamente eruditos” (1959, p. 154).

Segundo Merquior, o refinamento da prosa impressionista, as explorações psicológicas, o experimentalismo técnico dos narradores fazem com que as obras se revistam de um caráter hermético, exigindo leitores intelectualmente sofisticados (1996, p. 209). Ao contrário da vocação “democrática” do Realismo com tendência naturalista, mais acessível ao leitor comum (Balzac, Dickens, Zola), o impressionismo cultivou o “aristocrático prazer de desagradar” as massas mentalmente condicionadas da sociedade urbano-industrial. Sem concessões ao “gosto popular”, recusando-se a sacrificar a complexidade da visão artística e a soberania da língua literária à mentalidade dominante, os impressionistas legaram à arte moderna essa combinação única de esteticismo e oposição cultural, dentro da qual floresceu grandes criações literárias. *O Ateneu* é um romance freqüentemente vinculado à “escrita artística” e, conseqüentemente, ao estilo dos Goncourt, a quem Erich Auerbach chama de “realistas estéticos” (1998, p. 455). Auerbach destaca, no estilo dos Goncourt, o “fascínio pelo sensorial, repulsivo e doentio” (p. 448), o sensorialismo, ou “o gozo sensorial da expressão”, ou ainda a linguagem das sensações, procedimentos preciosos para os impressionistas. Esse sensorialismo dos Goncourt, que Auerbach considera distorcido e contraditório, em razão de apreender menos o “social” que o “estético”, não se apresentava por meio de um “estilo baixo”; ao contrário, manifestava-se sempre num “estilo alto”, refinado, depurado obsessivamente. Esse esteticismo, característica impressionista, reencontramos no texto de Pompéia.

Depois de esclarecer novamente o papel assumido pela personagem, que não habita o mesmo espaço que um ser real, pois é fruto da imaginação, vimos que devemos nos atentar também, principalmente por ser um livro de memória, ao papel assumido pelo narrador-personagem. Vejamos o desdobramento entre os “eus” na seguinte passagem:

Conseguira no lusco-fusco escapar à sala onde o haviam encerrado para a tarefa das páginas. E juntos eu e ele, porque eu lhe aceitara o convite com uma facilidade que ainda hoje não compreendo, galgamos um canto de muro que havia no pátio e saltamos para o jardim florestal (p. 59-60).

Observamos que as ações de “galgar um canto de muro que havia no pátio e saltar para o jardim florestal” são da personagem, já a incompreensão é do narrador. O advérbio de tempo “hoje” mostra que é do presente da narração que o narrador nos fornece esses dados, a partir dos quais podemos fazer a dissociação entre o contar e o agir. Pelo fato de estar contando a sua própria história, o narrador pode omitir algo que fez ou fugir à responsabilidade de um ato, como podemos notar nesse trecho referente ao episódio dos cacos de vidro. Sérgio seguia Franco “irresistivelmente, como sonhando, num sonho de curiosidade e de espanto”. Mas o amigo o livra da participação do crime, reduzindo-o a apenas ao *papel de testemunha*, quando lhe diz: “Trouxe-te aqui para que alguém soubesse que eu me vingo!” (p. 60). O “eu”, sujeito de “compreendo”, e o “eu”, sujeito de “consequira”, identificam a mesma personagem Sérgio, *protagonista* do romance. Só que o primeiro “eu”, sendo sujeito do discurso, está relacionado ao plano da enunciação, enquanto o segundo “eu” pertence ao plano do enunciado, pois se refere à sua participação na vingança de Franco. Entre os dois “eus” existe uma profunda diferença. O Sérgio narrador é a personagem quando, adulto, relembra um episódio marcante em sua vida passada. O Sérgio jovem, diferentemente, é a personagem colhida no ato de viver a aventura da vingança com Franco. Ao longo do romance, portanto, os dois protagonistas são apresentados como elementos integrantes ora do plano do enunciado ora do plano da enunciação. Da diferença temporal entre o presente da narração e o passado da história decorre a fragmentação do “eu” da personagem: psicologicamente, o “eu” que narra não é o mesmo “eu” que viveu os fatos no passado. Marcel Proust, assim como Raul Pompéia, nos ensina que o tempo é “perdido”, porque o passado não é mais recuperado em sua integridade. No momento da lembrança, os fatos

passados são revisados pela mente do narrador à luz das experiências posteriores aos acontecimentos.

Nas primeiras páginas do romance, ao se ver desligado do conforto e aconchego do lar, da vida protegida, Sérgio procura suplantar o sentimento de tristeza por uma atitude entusiástica, de verdadeira entrega a um ideal, que lhe traria a definição de sua individualidade. Enquanto a melancolia vai aos poucos desaparecendo (“olhei triste os meus brinquedos, antigos já!”), o entusiasmo se eleva nos primeiros contatos com o Ateneu, em festas (a do encerramento e a da ginástica), com os mínimos detalhes da decoração interna, como aqueles dois quadros em alto-relevo que mostram uma alegoria das artes-e-estudo e das indústrias humanas, possibilitando que a imaginação da criança fertilize o futuro ambicionado: “um movimento animou-me, primeiro estímulo sério da vaidade: distanciava-me da comunhão da família, como um homem! [...] a notícia veio achar-me em armas para a conquista audaciosa do desconhecido” (p. 18). Entretanto, entre os sentimentos da personagem são inseridas impressões irônicas do narrador, como o retrato que esboça de Aristarco e também as críticas mais ou menos veladas que faz ao personagem.

De acordo com uma das funções actanciais que exerce, o ator é investido de um papel temático, isto é, tem uma missão a executar. Em *O Ateneu*, o *herói* sabe desde o início que terá que enfrentar um mundo, um meio diferente do que estava acostumado a conviver e vai recebendo as qualificações necessárias para isso, gradativamente. Em um ímpeto de curiosidade, ele *quer* fazer parte daquele ambiente desconhecido e *sabe* que sofrerá modificações físicas e psicológicas para aderir aos costumes do lugar. Aceitando inicialmente o que lhe é proposto, *pode* posteriormente possuir meios adequados para se defender. O sujeito vai se desenvolvendo e recebe a sua formação moral, ética e psicológica com os eventos dos quais participa ou assiste no desenrolar da trama. Raul Pompéia nos legou,

portanto, um romance de formação, em que nos é apresentado o desenvolvimento cognitivo, espiritual e sentimental do protagonista.

Na festa de educação física, Sérgio, com seu olhar ingênuo, deslumbra-se com aquele ambiente cuidadosamente preparado para receber os convidados. O menino se deixa levar pelo aspecto festivo do programa. É colocada sobre o colégio uma espécie de máscara para esconder o aspecto rotineiro predominante no internato. Era necessário fazer algo para impressionar pais e filhos e, com isso, garantir a confiança principalmente dos pais. Esse objetivo é atingido. Observe, nas frases a seguir, as reações da personagem sobre o evento: “O coração pulava-me no peito com um alvoroço novo, que me arrastava para o meio dos alunos, numa leva ardente de fraternidade. Eu batia palmas; gritos escapavam-me” (p. 24). A euforia da personagem mostra que foi seduzida pela decoração artificial do colégio. A situação inicial está representada, assim, com uma paisagem pitoresca e colorida, indicando um estado de felicidade, que servirá de contraste à infelicidade que vai se seguir. No exemplo, vimos as sensações da criança no momento da festa. No trecho abaixo, veremos as impressões do narrador a respeito da mesma festa:

É fácil conceber a atração que me chamava para aquele mundo tão altamente interessante, no conceito das minhas impressões. Avaliem o prazer que tive, quando me disse meu pai que eu ia ser apresentado ao diretor do Ateneu e à matrícula. O movimento não era mais a vaidade, antes o legítimo instinto da responsabilidade ativa, era uma conseqüência apaixonada da sedução do espetáculo, o arroubo de solidariedade que me parecia prender à comunhão fraternal da escola. Honrado engano, esse ardor franco por uma empresa ideal de energia e de dedicação premeditada confusamente, no cálculo pobre de uma experiência de dez anos (p. 26).

O narrador expõe as impressões inocentes da criança acrescentando a elas o seu parecer de adulto. No conceito das impressões infantis, a escola era vista como um “mundo altamente interessante”, em que o menino acredita adquirir uma “responsabilidade ativa”.

Sentimento fornecido pela aparência “fraternal da escola” que, em “dias de pompa”, metamorfoseava-se em outro ambiente para fascinar os convidados, que se apaixonavam pelo lugar, seduzidos pelo espetáculo montado. Nota-se que essas impressões são substituídas por outras e a expressão “honrado engano” se encarrega de mostrar que tudo aquilo não passava de uma encenação para manipular a todos e, como percebemos nos dois exemplos, o resultado era favorável ao *manipulador*. O “arroubo de solidariedade” gerado pela instituição não passava de um “cálculo pobre de uma experiência de dez anos”. O narrador pede para o leitor avaliar o prazer que teve com a sua apresentação ao diretor e em relação à matrícula. Ao fazer isso, promove um diálogo com o leitor e, desde a primeira frase, percebemos essa aproximação nas palavras “é fácil conceber” e no verbo “avaliem” da segunda frase.

O encantamento de Sérgio pelo colégio vai se degradando aos poucos. Nos primeiros contatos diretos com o Ateneu de todos os dias, os alunos com caras medonhas, defeitos, as informações dadas por Rabelo sobre o ambiente estudantil, as constantes chacotas de Barbalho, que terminam em briga, trazem-lhe pavorosamente a “realidade crua”, o avesso da “gloriosa parada”, o “prosaismo elementar da faxina” (p. 42), culminando tudo com uma grande decepção diante da vida no internato, que vai se expressar sob a forma de terror, idéia fixa de perseguição. A infelicidade envolve o protagonista, acarretada por um “período de vadiação profunda e amolecimento hipnótico” (p. 64) com que lhe pesou a atmosfera do Ateneu.

A mudança de comportamento ocorre porque Sérgio passa a ter “consciência do real”. O seu olhar não é mais ingênuo como era quando ingressou no internato. Ao contrário, agora, depois de se deparar com a realidade crua e escondida do colégio, pode ver e concluir que todo aquele cenário metamorfoseado num ambiente extasiante e alegre, nada mais era do que uma reprodução dissimulada de um lugar. O ambiente externo serve para o narrador reproduzir a imagem da realidade que o cerca. Dessa forma, o movimento realiza-se do

exterior para o interior ou de fora para dentro. Esse movimento marca a estética impressionista, sendo a impressão, na concepção de Giulio Carlo Argan, “um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito)” (1998, p. 227). A técnica de representação adotada em *O Ateneu* decorre, portanto, do mundo exterior para o interior, do objeto para o sujeito.

Em *O Ateneu*, o narrador quase não faz descrições físicas de Sérgio. Só apresenta algumas de suas características no primeiro capítulo:

Houve as apresentações de cerimônia, e a senhora com um nadinha de excessivo desembaraço sentou-se ao divã perto de mim.

- Quantos anos tem? – perguntou-me.

- Onze anos...

- Parece ter seis, com estes lindos cabelos.

Eu não era realmente desenvolvido. A senhora colhia-me o cabelo nos dedos:

- Corte e ofereça à mamãe – aconselhou com uma carícia. – É a infância que aí fica, nos cabelos louros... (p. 27).

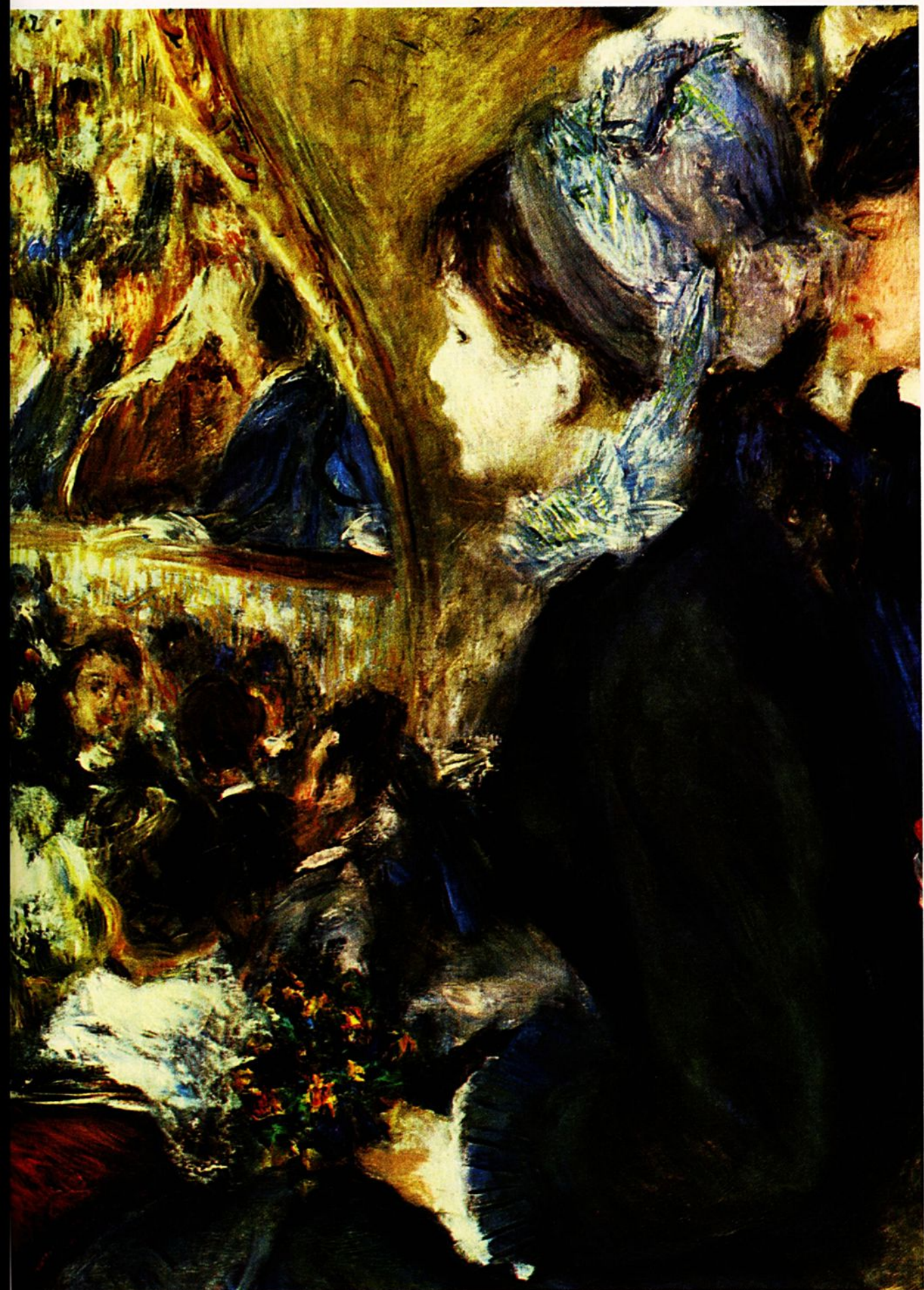
No trecho há uma espécie de simulacro: o narrador “finge” passar a voz às personagens. Simulacro de uma conversa de que participam Sérgio, responsável pela segunda fala precedida de travessão e D. Ema, pela primeira, terceira e quarta. O narrador, responsável pelas linhas anteriores ao travessão, pelo verbo introdutor “perguntou-me”, efetua uma debreagem delegando voz a um actante, nesse caso, Ema. Os tempos verbais organizam-se em torno do “eu narrador” e do “eu Ema”. Os tempos da fala do narrador estão centrados num marco temporal pretérito (“as apresentações de cerimônia”), uso do sistema enuncivo. As formas “sentou-se”, “perguntou-me”, “colhia”, “aconselhou” indicam concomitância pontual ou durativa em relação ao momento de referência pretérito. Temos uma debreagem temporal enunciva porque a mesma gera tempos do enunciado e de primeiro grau, e porque depende da voz do narrador. Os tempos da fala de Ema estão relacionados a um momento de referência

presente idêntico ao momento da enunciação, caracterizando o uso do sistema enunciativo. A locução verbal “parece ter” e o verbo “é” indicam concomitância ao momento da enunciação. Temos, também, uma debreagem temporal enunciativa, pois projeta os tempos do sistema enunciativo no enunciado, de segundo grau, centrada num “eu” instaurado pelo narrador.

Na passagem, somos informados que Sérgio tem “onze anos” e que tem “lindos cabelos louros”. Não temos uma personagem solidamente bem definida. Segundo Robbe-Grillet, uma personagem deve ter um nome e sobrenome, parentes, hereditariedade, isto é, deve ter um caráter ou uma fisionomia que a reflita, pois o caráter ou conjunto de traços morais imprime a conduta da personagem e permite ao leitor se aproximar ou distanciar dela (s.d., p. 31-32). Mas, no final do século XIX e início do XX, a personagem perde alguns traços que lhe conferia solidez. Até o nome, elemento importante na caracterização do ser, sofre mudanças. A personagem, enquanto “ator” de uma obra, às vezes, passa a se identificar somente pelas iniciais dos nomes como nos textos de Kafka. Eis o que assinala Vitor Manuel de Aguiar e Silva: “O próprio nome, elemento fundamental, sob o ponto de vista sociólogo e jurídico, para a identificação e particularização do indivíduo, é destruído ou desfigurado...” (1999, p. 707). Assim como o nome, as demais características que compunham a personagem foram diluindo-se e a figura quase que humana desse elemento artístico se deforma cada vez mais. Sabemos somente o primeiro nome do protagonista e que possui família, mas não é mencionado a que família pertence e não são apresentados parágrafos descritivos a seu respeito. O texto de Pompéia apresenta, assim, características do romance moderno, em que no lugar de uma figura bem contornada, com detalhes claros, aparece um ser desfigurado (pintura) ou não caracterizado totalmente (romance). Esta arte não pode extingui-lo completamente, por isso “deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros”, assinala Rosenfeld (1969, p. 83).

Na pintura, a perspectiva, que criava a ilusão do espaço tridimensional ou do absoluto, é abolida. Como na arte pictórica, vimos que o romance também sofre transformações. Todavia, na pintura, mais que na literatura, é possível perceber a desfiguração da personagem e, conseqüentemente, dos outros elementos que formam uma obra de arte, seja qual for sua natureza ou espécie. Observe as personagens retratadas na tela *A primeira saída*, de Renoir. Em primeiro plano, num camarote, encontram-se duas mulheres jovens e, como fundo, o rumorejar dos espectadores na sala. Parece que a jovem em destaque frequenta pela primeira vez a ópera. A admiração ansiosa é apanhada maravilhosamente por meio da postura e da expressão facial, embora nós só vejamos o perfil quase oculto. É o espetáculo teatral, algo externo, que se infiltra no prisma da personagem, provocando-lhe reações interiores, como o espanto. Ou seja, ocorre o movimento do exterior para o interior: o objeto (“espetáculo”) infunde no psicológico do sujeito, absorvendo-lhe seus sentimentos. Perante os seus olhos tremeluz a multidão de espectadores, cujo inquieto ajuntamento enche os camarotes vizinhos. No aglomerado de personagens, percebemos que a forma não é definida por contorno: ela é formada, subjetivamente, por manchas pictoricamente destacadas, principalmente pelos tons azul, rosa e amarelo, que, justapostos, dão a impressão de personagens. Assim, tanto no romance quanto na tela, nota-se a não descrição detalhada ou ausência de traços físicos. As personagens são representadas sem contornos, não delineadas cuidadosamente, apresentando-se com falta de descrição física ou de acabamento.

Para Merquior uma característica do romance impressionista é ser contado em primeira pessoa (*O Ateneu*) ou em várias vozes (*Crônica da casa assassinada*). Vitor Hugo Fernandes Martins, analisando o “impressionismo literário” nessa última obra, diz que a “impressão do real cardosiana deriva essencialmente de sua ‘consciência do real’, isto é, da pressão a que o autor (antes mesmo que os narradores e personagens) está sujeito, ao optar por



Aprimeira saída, Pierre-Auguste Renoir, por volta de 1875/76, 63,5 x 50 cm. Londres, National Gallery.

T. 1330/05



uma técnica de representação que decorre do exterior para o interior; e não o contrário, da expressão do real, o que configuraria o Expressionismo” (2003, p. 65).

O Ateneu, vinculado também à estética expressionista, conforme salienta Alfredo Bosi, é sem dúvida um romance mais impressionista que expressionista, por duas razões, ambas apontadas por Bosi: por seu autor ser um “memorialista”, isto é, que se (pre)ocupa com o tempo e em recuperá-lo, e por causa da plasticidade de seu texto (1999, p. 183), como vimos nas análises comparativas dos capítulos anteriores, quando estudamos o uso da cor e da luminosidade na arte literária e na pictórica. Os traços expressionistas estão nos retratos deformantes, caricaturescos e grotescos das pessoas que convivem no colégio, traçados pelo aluno e narrador Sérgio. Na realidade, o que deforma é o irônico, o risível e o grotesco.

Outro livro que perfila entre os dois movimentos é *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Só que aqui, diferente do que ocorre em *O Ateneu*, o processo que avulta e ganha espaço é o expressionista. Sérgio Vicente Motta, analisando o construtivismo desse romance, vê que o processo discursivo oscila entre os dois movimentos: de fora para dentro e de dentro para fora. “Assim, a narrativa permuta uma forma de apreensão do real por uma outra maneira de expressão do real. Troca-se uma técnica inicial impressionista por uma outra forma de tragicidade expressionista” (1998, p. 591). “Neste sentido, o romance também é uma obra que trabalha o processo de afloramento da consciência do real” (p. 582).

Pelo olhar do narrador-personagem, percebemos que ele vai adquirindo a “consciência do real”. Um exemplo claro está na trajetória do personagem Aristarco, que possui um temperamento camaleônico, constantemente mostrado no livro. Seus modos mudam conforme a ocasião, tendo um tipo de roupa para cada situação: a “grande *tenue*” para a festa do encerramento, a roupa esporte, o chapéu-do-chile para festa da ginástica. Mas não é só nessa troca de roupas que se estampa a versatilidade de Aristarco. Gestos e comportamentos também o traem: na primeira cerimônia, “sentava-se elevado no seu orgulho como em um

trono” (p. 20). E na segunda, “viam-no ao mesmo tempo a festejar os príncipes com o risinho nasal, cabritante, entre lisonjeiro e irônico” (p. 24). E é Sérgio quem conclui: “Conheci-o solene na primeira festa, jovial na segunda; conheci-o mais tarde em mil situações, de mil modos” (p. 26). Neste último parágrafo ficam claras as “mil” personalidades assumidas pelo diretor. Aristarco enquadra-se na tipologia das *personagens redondas* (FORSTER, 1969, p. 53). Figura de destaque no universo diegético, ele é, ao mesmo tempo, submetido a uma caracterização relativamente elaborada e não-definitiva. A condição de imprevisibilidade, a revelação gradual de seus costumes, pensamentos e obsessões constituem os principais fatores determinantes da sua configuração.

Aristarco que, num primeiro momento, se apresenta aos olhos dos pais como uma figura paternal do educador entregue ao livro de escrituração, logo tem essa imagem burlada quando o narrador-personagem acrescenta que “o especulador e o levita ficavam-lhe dentro em camaradagem íntima, *bras dessus, bras dessous* [...], duas almas inconhas num só corpo” (p. 30). E no parágrafo abaixo conclui: “Soldavam-se nele o educador e o empresário com uma perfeição rigorosa de acordo, dois lados da mesma medalha; opostos, mas justapostos” (p. 30). Nesta última frase estão explícitas as duas imagens usadas pelo diretor: inicialmente a de “educador”, que depois de passar as badalações do começo do ano desaparece dando lugar a de “empresário” e só reaparece novamente quando algum pai resolve acompanhar o desenvolvimento de seu filho, fazendo visitas ao educandário. Veja na passagem a seguir um exemplo dessa metamorfose de caráter:

Quando meu pai entrou comigo havia no semblante de Aristarco uma pontinha de aborrecimento. Decepção talvez de estatística, o número dos estudantes novos não compensando o número dos perdidos, as novas entradas não contrabalançando as despesas do fim do ano... Mas a sombra de despeito apagou-se logo, como o resto de túnica que apenas tarda a sumir-se numa mutação à vista; e foi como uma explosão de contentamento que o diretor nos acolheu (p. 30).

Percebemos que no momento da entrada no gabinete do diretor, Sérgio podia vislumbrar no “semblante de Aristarco uma pontinha de aborrecimento”, que logo se desfaz cedendo lugar a uma “explosão de contentamento”. É desse jogo duplo de caráter que o narrador configura Aristarco, mostrado conforme as impressões que ele desperta no sujeito enunciador, que promove a caracterização da personagem por meio das suas lembranças. Nota-se, pelo exemplo, a preocupação do diretor com a situação financeira: “o número dos estudantes novos não compensando o número dos perdidos”. Informação fornecida pelo narrador, que lembrando como o diretor se achava quando entraram em sua sala, percebe que houve uma “mutação à vista”, a “sombra de despeito” apaga-se e Aristarco os acolhe irradiando de felicidade. Pela descrição dos modos de Aristarco fica nítido, no jogo de palavras, que o problema não está nas notas escolares, mas nos pagamentos atrasados:

Sua diplomacia dividia-se por escaninhos numerados, segundo a categoria de recepção que queria dispensar. Ele tinha maneiras de todos os graus, segundo a condição social da pessoa. As simpatias verdadeiras eram raras. No âmagô de cada sorriso morava-lhe um segredo de frieza que se percebia bem. E duramente se marcavam distinções políticas, distinções financeiras, distinções baseadas na crônica escolar do discípulo, baseadas na razão discreta das notas do guarda-livros. Às vezes, uma criança sentia a alfinetada no jeito da mão a beijar. Saía indagando consigo o motivo daquilo, que não achava em suas contas escolares... O pai estava dois trimestres atrasado (p. 30).

Aristarco usa a máscara constantemente, assumindo “maneiras de todos os graus, segundo a condição social da pessoa”. Exercendo o *papel de oponente*, o diretor tem um *objeto* a ser alcançado: conseguir alunos novos para poder extrair seu lucro. Para atingir seu tão almejado *objeto* usa diferentes maneiras para *seduzir* os pais que lá depositam o ganho do diretor. O sorriso forçado deixa transpassar uma ponta de “frieza”, característica recoberta por Aristarco para dar a aparência de homem sensível. Ele fica tanto no nível do parecer, tentando forjar uma outra personalidade, pois as suas “simpatias verdadeiras eram raras”. Assim, o

diretor desempenha no enredo o *papel de antagonista* e, por suas ações e qualificações, é apresentado como figura contrastiva. Ele é o personagem que constantemente se opõe ao protagonista e aos demais personagens, seja por sua ação que atrapalha tanto os objetivos quanto os planos dos alunos, seja por suas características, diametralmente opostas às dos estudantes.

Na exposição dos desenhos, Aristarco sentia-se lisonjeado por ser o escolhido para os meninos representarem. Passada a festa, o diretor recolhia os desenhos e levava-os para casa. Ao olhá-los novamente vinha-lhe um êxtase de vaidade: “Quantas gerações de discípulos lhe haviam passado pela casa! Quantos afagos de bajulações à efígie de um homem eminente! Cada papel daqueles era um pedaço de ovação, um naco de apoteose” (p. 107). Num ato de bajulação, Aristarco era aclamado em público, endeusado, glorificado. Para ele não importava se os retratos eram bons ou maus, o que importava era ser ele o objeto representado. Na expressão “efígie de um homem eminente” perpassa a ironia, pois o bajulado se encontra muito distante de ser uma pessoa célebre, para que possa ser feita a sua efígie. A ironia continua no parágrafo abaixo:

E todas aquelas coisas malfeitas animavam-se brilhantemente. “Vê, Aristarco”, diziam em coro, “vê; nós aqui estamos, nós somos tu, e nós te aplaudimos!” E Aristarco, como ninguém na Terra, gozava a delícia inaudita, ele incomparável, único capaz de bem se compreender e de bem se admirar, de ver-se aplaudindo em chusma por alter-egos, glorificado por uma multidão de si-mesmos. *Primus, inter pares* (p. 107).

Perceba o efeito irônico ao colocar as cópias “malfeitas” aclamando e glorificando o diretor. Os retratos no papel adquirem vida e aplaudem Aristarco que, “como ninguém na Terra, gozava a delícia inaudita”. Ele se acha “incomparável, único”, aplaudido por uma leva de “alter-egos”. O exemplo mostra que Aristarco se sente tão superior, um Deus entre os mortais, que esse revestimento exterior de divindade com que ele se apresentava

habitualmente chega a levá-lo à condição de louco, sentindo prazer ao ser “glorificado por uma multidão de si-mesmos”. Era nos instantes de ira, de exaltações eloqüentes, que a “realeza impalpável” sabia fazer-se em verdade divina. No capítulo quatro o vemos primeiro sob a forma de um Júpiter vingativo, “aniquilando a natureza sob a bombarda onipotente” dos seus raios, para em seguida sermos informados de que o mesmo “Júpiter guardava para a oportunidade a carícia de edredom, o gesto flexuoso do soberano cisne”, expandindo-se “em rompimento de amor paterno” (p. 57). Percebemos que Aristarco tem uma personalidade dividida, dual, que mostra ou esconde de acordo com as necessidades do momento. Segundo Silvano Santiago:

Sérgio não podia perdoar a Aristarco por essas metamorfoses constantes de caráter, de atitude, essa mobilidade interna e externa que o faz saltar de galho em galho para sempre se apresentar da maneira mais convincente e conveniente, adaptando-se com a agilidade de ator ao meio ambiente, às novas situações: “... em mil situações, de mil modos” (1978, p. 83).

O comportamento do diretor não muda no segundo ano. Apesar de menor atenção ser-lhe prestada, pois durante o escândalo de Cândida e a revolta da goiabada, o narrador-personagem nota que “à mesma porta em que aparecera formidável de manhã, surgia-nos transformado, manso, liso como a própria cordura e a lealdade; altivo, contudo, quanto comportava a submissão” (p. 120). Quando Aristarco não é caracterizado com a técnica do contraste é focalizado com grande ironia pelo narrador, qualificando-o com aspectos nobres e colocando-o numa posição de “majestade”, de “comandante”, enfatizando as nuances da imagem da personagem:

Os alunos entravam fardados, subiam, abancavam-se à esquerda, fazendo tremer o edifício todo de carpintaria. Aristarco veio ficar à porta. Imenso reposteiro,

rubro, de grandes borlas, desviava-se acima dele como para mostrá-lo. Calças pretas, casaca, peito blindado de condecorações, uma fita de dignitário ao pescoço, que o enforcava de nobreza. Mirando! A suprema correção, a envergadura imponente do talhe, a majestade dominadora da presença fundia-se tudo numa mesma umbigada de empáfia. Os rapazes olhavam com o prazer do soldado que se orgulha do comandante. O mestre invejável, desempenado, brilhante para a festa, como se houvesse engolido um armador (p. 144).

O diretor do colégio é configurado conforme as impressões do narrador-personagem, que substitui as primeiras impressões por outras fornecidas posteriormente. Ou seja, a imagem positiva do pedagogo é quebrada e emerge a imagem negativa do diretor, cujas únicas preocupações são a própria fama e fortuna. A sobreposição de imagens só é possível porque o narrador resgata em suas lembranças a impressão que esta personagem lhe oferece, por isso que ela ora aparece mascarada ora desmascarada, seguindo as impressões e sensações do enunciador.

Seguindo o círculo de personagens que compõe o romance encontramos Franco, o bode expiatório do colégio. Sua descrição é uma combinação de piedade e impiedade, humilhação e penitência. No primeiro dia de aula já o vemos de joelhos em posição de penitência, antecipando ao leitor o seu destino de pecador:

- Ali está um de joelhos...?

- De joelhos... Não há perguntar; é o Franco. Uma alma penada. Hoje é o primeiro dia, ali está de joelhos o Franco. Assim atravessa as semanas, os meses, assim o conheço nesta casa, desde que entrei. De joelhos como um penitente expiando a culpa de uma raça. O diretor chama-lhe cão, diz que tem calos na cara. Se não tivesse calos ao joelho, não haveria canto do Ateneu que ele não marcasse com o sangue de uma penitência (p. 35).

Nessa troca de palavras entre Rabelo e Sérgio temos a informação que a vida de Franco é viver de joelhos, passando semanas, meses, anos em eterna contrição. As palavras que o qualificam são portadoras de semas disfóricos como “alma penada”, “penitente”, “cão”.

Na realidade, ele não comete tantos pecados, foi tomado pelo diretor para punir todas as irregularidades praticadas pelos alunos. Só não marca o chão com sangue, porque já tem “calos ao joelho”. De tanto ficar numa posição inferior, rebaixada, sem ter direito de participar ativamente dos comentários e resoluções em sala de aula, os calos de seus joelhos são também transferidos à sua alma, que está habituada a ser enrijecida pela sociedade do colégio. Depois de termos essa imagem de seu comportamento, somos comunicados de seus antecedentes: veio de Mato Grosso e fora enviado para o colégio com uma carta escrita por seu pai pedindo disciplina severa. Sabe-se também que, de tempos a tempos, ele recebe a visita de um contador, que faz os pagamentos e lhe deixa lembranças. Sérgio sentia pena desse aluno, pois era a “timidez baixa das maneiras”, a “concentração muda de ódios”, os “movimentos incompletos de revolta”, a “submissão final de escorraçado que resigna” (p. 139).

Em outra passagem, vendo o penitente novamente de castigo, Sérgio pela primeira vez repara na conduta cruel do colega. Franco, com a cara contra a parede diverte-se a pegar moscas para arrancar a cabeça e vê-las morrer na palma da mão. Há em seu rosto uma expressão de ódio e ressentimento, que reflete claramente sua revolta interior. Ele vivia isolado no círculo de excomunhão, suas notas lidas perante os seus companheiros pelo diretor, que o fulminava todas as manhãs. A natureza sádica de Franco é incessantemente destacada por meio de diversos episódios, como a humilhação constante a que era sujeito:

Os professores já sabiam. À nota de Franco, sempre má, devia seguir-se especial comentário deprimente, que a opinião esperava e ouvia com delícia, fartando-se de desprezar. Nenhum de nós como ele! E o zelo do mestre cada dia retemperava o velho anátema. Não convinha expulsar. Uma coisa dessas aproveita-se como um bibelô do ensino intuitivo, explora-se como a miséria do ilota, para a lição fecunda do asco. A própria indiferença repugnante da vítima é útil (p. 37).

O exemplo mostra a imagem de Franco que ficou gravada na lembrança do narrador: um ser espezinhado por todos que o rodeiam, sentindo prazer com o sofrimento, deliciando com o “comentário deprimente” feito a ele todos os dias. O diretor procurava a cada dia retemperar o seu discurso, incluindo em seu vocabulário palavras que o rebaixassem cada vez mais. A última frase do texto revela que Franco só não era expulso porque servia como amostra, como *vítima* dos maus-tratos, usado pelo colégio como “bibelô do ensino”. Por essas razões sua presença fazia-se “útil” àquele lugar. O excomungado era empurrado, beliscado, injuriado pelos seus colegas. É essa impressão que o narrador-personagem guarda: um ser exposto no meio do enorme quadrado de alunos, com todos os olhares caindo-lhe em cima, “como os projéteis de um fuzilamento” (p. 58). E assim constrói a figura de Franco: “Franco era silencioso, como arreçado de todos, tristonho, de uma melancolia parente da imbecilidade; tinha acessos refreados de raiva, queixas que não sabia formular” (p. 59). Ao configurar esta personagem, a impressão que lhe avulta é de um ser deprimente, condenado a ficar de joelhos e escrever por castigo: escrevia tanto que adquiriu uma facilidade em encher de garranchos páginas e páginas. Pelos trechos selecionados acima, percebemos que Franco sempre esteve em estado de carência afetiva, quer na vida familiar, quer na amorosa. Doente de corpo e de espírito, sua personalidade se caracteriza por um dilema: aceitar todas as injúrias e, com isso, permanecer na função de humilhado; lutar por seus direitos, opondo-se às regras estabelecidas por Aristarco. Ele tenta sair da *função de paciente*, que aceita tudo o que lhe é imposto, mas acaba permanecendo como *vítima*, assumindo a imagem de um indivíduo rebaixado pela sociedade.

Até esse momento, vimos que a impressão que o narrador-personagem possui de Aristarco é de um empresário mascarado de educador. A respeito de Franco, um condenado a viver em suplício, a pagar pelos erros dos outros. Veremos agora como é formada a figura de Sanches.

O seu primeiro arrimo será o “supinamente antipático” Sanches, que depois de salvá-lo do afogamento, faz o protagonista superar a repugnância que lhe causava e iniciar uma amizade que o levará mais tarde a conhecer ainda melhor o “mundo” do Ateneu. Mantido numa satisfatória média, sabia que o risco de decadência era constante, pois não estudava. Precisava do auxílio de alguém e Sanches o ajudaria:

Sanches havia sem dúvida de valer-me com a sua capacidade de grande estudante, sobretudo com a boa vontade insinuativa que desinteressadamente manifestava. Sem falar no proveito que rendia essa afeição, empunhando por meu favor o terrível sabre de vigilante, com guardas de couro! (p. 42)

Sanches era o primeiro da aula, tachado como “grande estudante”. Note que o narrador descreve o personagem com características que fogem daquelas que realmente compõem o seu porte moral. As palavras “boa vontade” e “desinteressadamente”, que qualificam o aproximamento de Sanches por Sérgio, são usadas pelo narrador ocultando o que na verdade o faz se aproximar do herói, pois nesse parágrafo dá-se a entender que o estudante não tem nenhum interesse ao ajudar o amigo e, como veremos mais adiante, essa idéia não passa de um engano. Ele se vale da confiança depositada para tentar atraí-lo eroticamente mais tarde. A afeição de Sanches rendia-lhe duplo proveito: primeiro porque o ajuda a recuperar seu amor pelos estudos, segundo porque passa a ter alguém que o vigie, que o proteja dos “brutos”.

Depois de passar pelas matérias do curso, que são a geografia, a gramática, a história, a tabuada, o desenho linear, a cosmografia, Sérgio começa a suspeitar da verdadeira intenção escondida por trás do discurso de Sanches. Ele já não acreditava inteiramente nas palavras do estudante e “achava que metade daquilo era invenção malvada do Sanches” (p. 45). Assim, as aulas de reforço que ministra ao companheiro, sua didática e retórica exemplares possuem um objetivo que nada tem a ver com a “boa vontade desinteressada”. A esse respeito, Laura

Hosiasson, em seu artigo “Disciplinas e indisciplinas no Ateneu”, assinala que o “Sanches-tutor se perfila então como a fachada de um outro Sanches, cujas intenções são as de utilizar seus conhecimentos e seu domínio retórico em função de seus planos de conquista do Sérgio” (1988, p. 74). O *ajudante* está interessado em trocar carícias, ter um companheiro com quem possa envolver-se afetuosamente. Mas Sérgio não suporta mais a convivência:

Só a voz, o simples som covarde da voz, rastejante, colante, como se fosse cada sílaba uma lesma, horripilou-me, feito o contato de um suplício imundo. Fingi não ter ouvido; mas houve intimamente a explosão de todo o meu asco por semelhante indivíduo, e muito calmo, desviando apenas a vista, preteixi a falta de um lenço, que me endefluxara a friagem, e fui buscá-lo (p. 48).

Por essa descrição da personagem caracterizando a sua voz, percebemos que a impressão que o narrador deposita em suas lembranças é de um ser pegajoso, que lhe causa “asco”. Sanches é uma personagem que não nos surpreende ao longo da narrativa. De acordo com Forster, as *personagens planas* “são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade” (1969, p. 54). Quanto à caracterização, Sanches pertence a essa classe, pois é descrito com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor. Resumindo-o numa frase, podemos dizer que Sanches é o “repulsivo insinuante”.

Mais adiante, no capítulo nove, o próprio narrador analisa essa primeira experiência do adolescente: “A convivência do Sanches fora apenas como o afeiçoamento aglutinante de um sinapismo, intolerável e colado, espécie de escravidão preguiçosa da inexperiência e do temor” (p. 122). Assim, o herói tem um relacionamento passivo com Sanches, pois não possui vontade de estar ao seu lado, o faz somente porque é levado por uma fraqueza moral e por influências exteriores, representadas pelos ensinamentos do companheiro. No entanto, a acomodação de Sérgio é vencida pela repugnância, como pudemos constatar no trecho acima. E é essa imagem asquerosa de Sanches que o narrador registra em suas lembranças.

Na história sentimental de Sérgio destaca-se a figura de Bento Alves:

Bento Alves era misterioso. Misteriosos são no colégio os que não andam a atravancar o espaço com as gatimanhas das suas expansões. Frequentava as aulas superiores; sem que fosse um estudante de rumoroso mérito, fazia-se respeitar dos mestres e condiscípulos. Sisudo como certos rapazes de inteligência menor que se arreceiam do ridículo, não somente pela sisudez impunha-se ao respeito. Consideravam-no principalmente pela nomeada de hercúleo (p. 75).

Nota-se nessa passagem que o narrador configura a imagem do personagem atribuindo-lhe características eufóricas. Dotado de um semblante misterioso, Bento Alves, apesar de não ser “um estudante de rumoroso mérito”, era respeitado entre os “mestres e condiscípulos”. Os adjetivos “misterioso”, “sisudo” e “hercúleo” são termos que carregam o sentido de grandeza, de um ser austero e forte. No entanto, Alves não alardeava de forte e evitava disputas. Tinha uma estatura robusta, mas sua personalidade era a de um homem tímido. Respeitavam-no exatamente por ter um porte extraordinariamente robusto, visto que “os fortes constituem realmente uma fidalguia de privilégios no internato” (p. 75). Bento Alves, o tímido companheiro, surge na afeição de Sérgio na fase da evolução do seu caráter em que ele decidira usar de altivez: “Aquela timidez, em vez de alertar, enternecia-me, a mim que aliás devia estar prevenido contra escaldos de água fria” (p. 82). “Eu, que desde muito assumira entre os colegas um belo ar de impávida altania, modificava-me com o amigo, e me sentia bem na submissão voluntária” (p. 82). De vez em quando, a placa de gelo, com que queria isolar-se dos outros, derretia-se “como se fosse artificial a bravura” e, como por um desdobramento de sua personalidade, surgia como um ser frágil que se limitava a ser sincero. Bento Alves pode ser denominado como uma *personagem de costume* porque é “apresentado por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados; por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e

cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles” (CANDIDO, 2000, p. 61). Bento Alves, portanto, é uma personagem que possui a mesma caracterização no romance inteiro, daí denominá-la como *plana*.

Bibliotecário do internato, Bento Alves encarregava-se de escolher as obras, imaginando as que podiam interessar a Sérgio e propunha a compra. Às vezes, as comprava e oferecia ao Grêmio para não se expor diretamente. No recreio não andavam juntos, mas Sérgio via de longe o amigo atento, seguindo-lhe o seu olhar “como um cão de guarda”. O jogo do olhar é uma arma utilizada por Sérgio para cativar o novo amigo. No início ele aparece amedrontado, cativando, para depois partir para o ataque. A conquista se sucedeu facilmente, porque dessa vez já não tinha vergonha nem necessidade de esconder seus sentimentos: “Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer” (p. 82). Na biblioteca, enquanto Sérgio lia, Bento Alves olhava-o com a mão à testa e os dedos mergulhados nos cabelos. Satisfazia-se em admirá-lo e só lhe fitava quando Sérgio tirava dele os seus olhos. Diferente do outro envolvimento que teve com Sanches, neste não há toques, pedidos de carícias, há somente olhares correspondidos de forma implícita: “Olhava-me e eu o sentia sem levantar a vista” (p. 82). E da contemplação, do grande sentimento de respeito para aquele que julgava digno de amor e veneração, sobressai o material para o acabamento da personagem:

No movimento geral da existência do internato, desvelava-se caprichosamente; sabia ser de modo inexprimível fraternal, paternal, quase digo amante, tanta era a minudência dos seus cuidados. Não havia regalo, dessas mesquinhas coisas de preço enorme na carestia perpétua da prisão escolar, de que se não privasse o Alves, em meu proveito, desesperando-se, a fazer pena, se eu tentava recusar (p. 82-83).

Percebemos que a impressão deixada por Bento Alves é de um ser “fraternal, paternal”, que zela pelos cuidados do amigo. Ao configurar a imagem de Alves, o narrador se

vale dessas impressões e constrói a figura do companheiro. As impressões são depositadas na memória afetiva do narrador-personagem e é daí que o enunciador extrai os elementos que caracterizam e formam determinado personagem.

O terceiro relacionamento de Sérgio foi com Egbert. Na passagem de uma amizade a outra há uma mudança na relação sujeito passivo e ativo, que reflete a evolução da sexualidade de Sérgio:

A amizade de Bento Alves fora verdadeira, mas do meu lado havia apenas gratidão, preito à força, comodidade da sujeição voluntária, vaidade feminina de dominar pela fraqueza, todos os elementos de uma forma passiva de afeto, em que o dispêndio de energia é nulo, e o sentimento vive de descanso e de sono. Do Egbert fui amigo. Sem mais razões, que a simpatia não se argumenta. Fazíamos os temas de colaboração; permutávamos significados, ninguém ficava a dever. Entretanto eu experimentava a necessidade deleitosa da dedicação. Achava-me forte para querer bem e mostrar. Queimava-me o ardor inexplicável do desinteresse (p. 122).

Notamos que a atitude muda de passiva, no caso de Bento Alves, para ativa, no caso de Egbert. Deixa de lado a “vaidade feminina de dominar pela fraqueza” e em lugar de ser atraído pela força, sente-se fascinado pela beleza do novo companheiro. Como se nota no exemplo, Sérgio estava já sob a ação afetiva de uma nova amizade. Sanches tinha sido uma companhia forçada. Em relação a Bento Alves, a amizade fora “gratidão” e admiração. Mas por Egbert, Sérgio tinha amizade de fato. Egbert tinha rosto singular, parecia formoso, era de origem inglesa, tinha uma afetação de sotaque na pronúncia. Sérgio se encanta com a beleza do amigo:

Vizinhos ao dormitório, eu deitado, esperava que ele dormisse para vê-lo dormir e acordava mais cedo para vê-lo acordar. Tudo o que nos pertencia era comum. Eu por mim positivamente adorava-o e o julgava perfeito. Era elegante, destro, trabalhador, generoso. Eu admirava-o, desde o coração até a cor da pele e a correção das formas. Nadava como as toninhas. A água azul fugia-lhe diante em marulho, ou subia-lhe aos ombros banhando de lustre de marfim polido a brancura do corpo (p. 122).

O narrador-personagem descreve Egbert com qualidades positivas: “elegante”, “destro”, “trabalhador”, “generoso”, compondo a figura do personagem com exaltações eufóricas, que o louva e o faz ficar sublime, admirando-o “desde o coração até a cor da pele e a correção das formas”. O sujeito ativo passa agora a praticar a ação e, quando não ocorria algo terrível que pudesse ameaçar o companheiro, lamentava-se, pois queria a qualquer custo “fazer valer a coragem do sacrifício” e trocar-se pelo amigo no perigo. Ele não é mais o admirado, mas o admirador: “esperava que ele dormisse para vê-lo dormir e acordava mais cedo para vê-lo acordar”. Egbert foi o colega com quem mais se identificou, sobretudo pelos “acessos doentios da angústia”. Desejou morrer com ele, como uma só vida. A identificação era tão forte, que se ele “fosse o mais torpe dos réus, era o meu amigo: tudo que sofresse, muito culpado embora, era, no meu conceito, uma provação da fatalidade” (p. 124).

O narrador configura o personagem Egbert trazendo boas lembranças: uma criatura amável, complacente, feita de sensibilidade e brandura, que ele prezaria com todos os defeitos e máculas. Esse personagem deixou-lhe ótimas recordações, impressões de um tempo em que consegue sair da *função de protegido* e assumir a *função de protetor*. Nesse sentido, Egbert desempenha o *papel de ajudante*, visto ser ele o protegido que precisa de cuidados, de alguém que olhe por ele e com isso ajuda ou estimula Sérgio a desempenhar esse papel. Egbert é também uma *personagem plana*, “facilmente reconhecível sempre que surge e, com isso, facilmente lembrada pelo leitor. Permanece inalterável no espírito porque não muda com as circunstâncias” (FORSTER, 1969, p. 55). Franco, Sanches e Bento Alves são no romance *personagens planas* revestidas pela ironia, porque o narrador quer denunciar os erros do indivíduo e da sociedade e, para isso, satiriza esses seres, atribuindo-lhes efeitos cômicos e tornando-os símbolos de um vício ou de uma virtude. Egbert não é tão atacado pelo narrador, que possui por ele uma certa afeição. Os três citados acima e outros que assumem papel menos importante na história como Barreto, “o fanático religioso”, Malheiro, “o tirano da

escola”, Rômulo, “o mestre *cook*” (por causa de sua paixão por comida), são reconhecidos por esses papéis que desempenham e dificilmente se desviam da quadra estreita que o narrador lhes destinou.

Outra figura que impressionou muito a Sérgio foi Ema, fechando o círculo sentimental do Ateneu. Ema, durante as férias e a solenidade do colégio, submerge lentamente, ocupando os devaneios e a atenção de Sérgio. A frase: “Minha senhora é a enfermeira” (p. 27), dita por Aristarco no momento em que discorria sobre o caráter caseiro do internato, justifica a doença do protagonista no final do romance. O complexo de Édipo é evidente na relação Sérgio/Ema. A esse respeito, Marilene Weinhardt e Rosse Marye Bernardi, no artigo “Uma leitura freudiana do feminino em O Ateneu”, promovem uma trajetória percorrida por Sérgio no período da puberdade, que coincide com o período do internato. Para elas, a “última curva da trajetória sentimental de Sérgio volta-se para Ema, a esposa de Aristarco” (1979, p. 130). Na cena do jantar comemorativo, Sérgio, que até então mantinha laços amorosos com Egbert, desloca seu interesse masculino para o feminino. Ele fixa e admira a figura de Ema. Esta que era algo distante e motivo de boatos entre os alunos, surge nos seus sonhos como uma imagem ambígua, misto de mãe e mulher:

Tão boa, tão boa no seu carinho de enfermeira, de mãe (p. 152).

Absorvendo-me na contemplação da manhã, penetrado de ternura, inclinei a cabeça para o ombro de Ema, como um filho, entrecerrando os cílios (p. 154).

Desde essa ocasião, fez-se-me desesperada necessidade a companhia de boa senhora. Não! Eu não amara nunca assim a minha mãe (p. 154).

“Sérgio, meu filhinho” (p. 156).

Eu quis inventar uma boa réplica sem grosseria, mas a senhora me prendia a mão nas dela, maternalmente, suavemente, de tal modo que me prendia a vivacidade também, prendia-me todo, como se eu existisse apenas naquela mão retida (p. 127).

Percebemos que o vocabulário utilizado projeta ambigüidade e permite observar os elos do complexo de Édipo. Sérgio adoece, está com sarampo. Devido a isso e à enfermidade do pai, que viajara com toda a família para a Europa, tem de ficar na enfermaria da escola no período de férias. Sob os cuidados de D. Ema, um clima de amor maternal, filial e erótico se intensifica entre eles. Weinhardt e Bernardi, utilizando a teoria freudiana assinalam que:

A teorização de Freud sobre o assunto estabelece um ciclo: assim, o menino dá provas, inicialmente de interesse pelo pai e faz dele seu ideal. Esta atitude se concilia muito bem com o complexo de Édipo e ajuda a elaborá-lo. Paralelamente a essa identificação com o pai, ou pouco depois, o menino faz recair seus desejos libidinosos sobre a mãe. Estes dois tipos de ligação, um com o pai, ao qual se identifica, e outro com a mãe, como objeto sexual, coexistem nele, sem incomodar um ao outro. Mas quando a vida psíquica tende a se unificar, as duas tendências acabam por se aproximar e é de seu encontro que nasce o complexo de Édipo (1979, p. 131).

A mãe verdadeira de Sérgio é marcada pela ausência no discurso. Quem ocupa o lugar de pai é Aristarco, homem forte e opressor, que possui todos os direitos sobre a mãe-Ema e, por isso, é odiado e desprezado. Nos encontros de Sérgio e Ema, o olhar desta revela o aspecto avassalador e sedutor que absorve Sérgio: “Escureceu-me as recordações aquele olhar negro, belo, poderoso” (p. 154); “ao partir, depois da última visita à noite, em que ficava como a esperar que eu dormisse, apoiando o rosto nas mãos, os braços na cama, impondo-me a letargia magnética do vasto olhar” (p. 154). Olhar negro, belo, poderoso, magnético e vasto. Os olhares se encontram: “Ema entregava-se, como eu, ao prazer dos olhos. Sustinha-me em leve enlace; tocava-me com o quadril em descanso” (p. 154). Em outra passagem, diz: “tomava-me a fronte nas mãos, colava-me à dela; arredava-se um pouco e olhava-me de perto,

bem dentro dos olhos, num encontro inebriante de olhares” (p. 156). A primeira atitude é de contemplação: o olhar de Ema é filtrado pelo de Sérgio; depois procede-se ao toque: “uma vez beijou-me na têmpora” (p. 153); “Sustinha-me em leve enlace; tocava-me com o quadril em descanso” (p. 154); “Tomava-me a fronte nas mãos, colava à dela” (p. 156).

Ema, que a princípio é apresentada com toda a sua graciosidade feminina, com “quadris amplos, fortes como a maternidade” (p. 27), aos poucos vai insinuando o seu lado sedutor. Essa personagem representa o calor maternal, o abrigo do “recém-nascido” (p. 156), a quem não chegam os sofrimentos do mundo exterior e, de índole edipiana, mescla-se à atração erótica. A primeira imagem de Ema é a da maternidade e dedicação; depois a imagem altera-se e adquire uma natureza provocante, tornando-a um símbolo sexual.

A impressão que perdura nas lembranças do narrador-personagem é de uma mulher que sabe zelar, animar e acariciar. Sendo assim, o narrador configura a imagem de Ema com características que denotam todo o seu encantamento por ela, fundindo qualidades maternas com sensuais. Estudando a simbologia de seu nome, percebemos que existe a oscilação entre as duas imagens: da palavra Ema podemos extrair o substantivo mãe (refúgio de carinho que dá proteção e segurança) e o verbo ame (atração erótica e sedutora).

Ema, ao longo da narrativa, caracteriza-se como uma *personagem redonda*. Ela apresenta-se com uma variedade maior de características, distribuídas no texto de forma a tornar seu comportamento mais complexo e pouco previsível. A personagem classificada como *redonda*, para Antonio Candido, é aquela que apresenta várias qualidades e, por essa razão, é multiforme, complexa, eliminando qualquer possibilidade de simplificação (2000, p. 62). A esposa do diretor assume dois papéis em relação a Sérgio: às vezes demonstra sua preocupação de mãe, outras, seu lado atraente de mulher, como ficou explícito nos trechos selecionados acima.

Ao fazer a trajetória desses personagens pudemos perceber que são seres dilacerados ou afetivos, configurados conforme as impressões do narrador, que constrói a imagem das personagens com um olhar experiente de quem possui “consciência do real”. Às vezes focaliza determinada qualidade de uma personagem por meio da visão do menino, que imediatamente é superposta pela visão do adulto. Faz isso com o objetivo de mostrar que, por ser um romance de memória, pode oscilar entre o ponto de vista infantil e o adulto, isto é, o olhar ingênuo sendo superposto pelo olhar experiente. A lembrança é a matéria de que se serve para configurar as personagens. Pelo olhar, descrição e impressão do narrador são formadas as imagens daqueles que figuram na narrativa.

4. A impressão do espaço

Também a paisagem é útil para um pintor de figuras. Ao ar livre é-se levado a aplicar tons nas telas que não se poderiam imaginar na luz atenuada do estúdio. Mas que profissão é a do paisagista! Perde-se metade do dia para se trabalhar uma hora. Em dez quadros acaba-se um, pois o tempo mudou-se.

Pierre-Auguste Renoir

Além da categoria temporal presente no subtítulo do romance (“Crônica de saudades”), o título, *O Ateneu*, condensa também uma determinação espacial de grande relevância para a compreensão da obra. É desse lugar que Sérgio, já adulto, reconstitui as lembranças de sua vivência escolar: um internato, onde ingressa aos seus onze anos. O colégio aparece como o local em que se perde a ingenuidade e surgem as experiências que vão conduzir à maturidade.

O romance inicia-se com as palavras do pai de Sérgio: “Vais encontrar o mundo” (...) “Coragem para a luta” (p. 18), delimitando um espaço que a personagem deverá conhecer: o mundo, “tão diferente”, cujo emblema é a “luta” e cuja exigência é a “coragem”. Quando o pai vai embora, deixando-o só, ele chora. Criança até então, que vivera no aconchego e sob o amparo familiar, Sérgio logo vivenciará o verdadeiro significado da premonição paterna, notando que, por trás da nobre pedagogia e da pompa dos dias de festa, existia um mundo agressivo e egoísta. Saindo do aconchego do lar, de sua vida “fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa” (BACHELARD, 1993, p. 26), Sérgio sente-se deslocado no novo ambiente agressivo e sensual do colégio. A casa ou o “nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24) é o espaço simbólico que representa a “estufa de carinho”, “o regime do amor doméstico”. A adolescência de Sérgio ficou marcada pela entrada no colégio e, por

consequente, pelo abandono daquele “conchego placentário” do lar. As lembranças da personagem estão depositadas na ternura do ambiente familiar, símbolo de proteção, já que “é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas” (BACHELARD, 1993, p. 27). Em sua nova casa (o internato), “não havia mais a mão querida” para acalentar-lhe o primeiro sono, nem a oração que lhe “protegia à noite como um dossel de amor”. Sérgio sente-se desiludido longe de sua “casa natal”, afastado “de todos os valores positivos de proteção” (BACHELARD, 1993, p. 35). Decepcionado pela distância entre o que sonhara e o que passou a viver, sente-se fraco, desprotegido e saudoso da família.

A narrativa tem seu início marcado por um deslocamento espacial: do ambiente familiar para o internato “desconhecido”, caracterizado como “Império” ou, nas palavras de Aristarco: “o meu colégio é apenas maior que o lar doméstico” (p. 27). Aristarco pinta a escola com cores austeras, tentando demonstrar ao pai de Sérgio a impressão que zela pela educação das crianças e, sobretudo, pela formação moral. Fala como agente e mantenedor da ordem e da disciplina mais rígida que possa haver, descrevendo a escola como uma continuação do lar. Mas a realidade vai sendo mostrada constantemente e, de abrigo familiar, o ambiente é revelado como “hostil e desconhecido”. Eis como o narrador descreve o Ateneu depois de alguns dias:

Durante a primeira quinzena de colégio, o pensamento de um feriado e regresso à família inebriou-me como a ansiedade de um ideal fabuloso. Quando tornei a ver os meus, foi como se os houvesse adquirido de uma ressurreição milagrosa. Entrei em casa desfeito em pranto, dominado pela exuberância de uma alegria mortal. Surpreendia-me a ventura incrível de mirar-me ainda nos olhos queridos, depois da eternidade cruel de duas semanas. Não! A magnanimidade do cataclismo temido favorecera o meu teto. Deus permitira, na largueza pródiga da suma bondade, que eu revisse a nossa casa sobre os alicerces, o nosso tão lembrado teto e a chaminé tranqüila a fumar o *spleen* infinito das coisas imóveis e elevadas (p. 67).

Observemos a diferença de espaço em duas expressões contraditórias: “alegria mortal” e “eternidade cruel”. A primeira refere-se à casa, quando o narrador-personagem entra nela “desfeito em pranto”. Essa atitude de entrar em seu lar chorando mostra a saudade que a personagem tem de mirar-se “nos olhos queridos”, as lembranças afetuosas das pessoas ausentes. A segunda expressão refere-se ao colégio, meio pernicioso e desumano. Dessas expressões podemos extrair a oposição /alegria/ vs /crueldade/, claramente simbolizadas pelas figuras “casa vs colégio”. Sérgio fica ansioso quando pensa em um “regresso à família”, pois o sistema injusto do internato oprime os indivíduos, matando-lhes a inocência e chegando mesmo a suprimir aqueles que não se enquadram em seus modelos. O colégio de estrutura cruel (a tirania do diretor, as frustrações que essa sociedade fechada provoca) opõe-se à figura da casa: “corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1993, p. 36). Os termos que se referem à casa estão revestidos de valores positivos como “exuberância”, “alegria”, “queridos”, fornecendo a esse espaço uma atmosfera agradável, própria do ambiente familiar. Note que os dois espaços estão caracterizados com palavras que nos remetem à figura da morte: “ressurreição milagrosa”, “alegria mortal” (casa), “eternidade cruel” (colégio). Na frase: “Quando tornei a ver os meus, foi como se os houvesse adquirido de uma ressurreição milagrosa”, as imagens paterna e materna ressurgem em forma de milagre, pois no colégio o pai (nível do parecer) de todos os alunos é Aristarco, homem que abusa de sua autoridade. Ao ver os verdadeiros pais com seus “olhos queridos”, era como se tivesse acontecendo um milagre, visto que esse olhar foi substituído pelo olhar opressor do diretor (nível do ser). A alegria que sente ao chegar em casa é passageira, enquanto a crueldade vivida no colégio é eterna. Temos, assim, a oposição /mortal/ vs /eterno/ ou o sentido de que tudo o que é bom é efêmero, enquanto as coisas ruins duram para sempre.

Segundo Bachelard, ao teto ou telhado estão ligados os temas da liberdade, claridade, abertura (1993, p. 36). A casa ou o “tão lembrado teto” é signo dessa liberdade. Após passar



duas semanas vivendo num edifício fechado e triste, o “regresso à família” é uma forma de livrar-se do tédio que envolve o colégio. “A magnanimidade do cataclismo temido favorecera o meu teto”, ou seja, a tão temida transformação, tanto de um espaço para o outro quanto de um estado de inexperiência para um estágio de experiência, fez Sérgio valorizar mais o seu lar familiar, contrapondo-o com o “mundo de brutalidade” do internato. O telhado, como símbolo de libertação, encontra-se presente também nessa passagem: “a um canto, esgalgado cipreste subia até as goteiras, tentando fugir pelos telhados” (p. 36). Num romance como *O Ateneu*, os espaços escondidos e pequenos, às vezes, ganham ares de proteção ou de domínio:

Foi à noite, pouco antes da ceia. Estávamos a um canto mal-iluminado do pátio, quase sós. O biltre reconheceu-me e arreganhou uma inexprimível interjeição de mofa. Não esperei por mais. Estampeí-lhe uma bofetada. Meio segundo depois, rolávamos na poeira, engalfinhados como feras. Uma luta rápida. Avisaram-nos que vinha o Silvino. Barbalho evadiu-se. Eu verifiquei que tinha o peito da blusa coberto de sangue que me corria do nariz (p. 37).

Trata-se de uma briga entre Sérgio e Barbalho, personagem de cara amarela, olhos vesgos e gordura balofa, que se sentava no fundo da sala e, sempre que possível, com um riso cínico, fazia chacota de Sérgio. Este, não suportando mais, enfrenta-o em uma briga rápida. O espaço pouco iluminado é propício para atitudes como essa, possibilitando cenas violentas e também afetivas entre os garotos. Os verbos utilizados sintetizam os movimentos dos lutadores: “reconheceu-me e arreganhou”, “estampeí-lhe”, “rolávamos”. Tais verbos conduzem-nos a participar da briga, como se estivéssemos ao redor deles, assistindo. Alguns termos como “biltre”, “mofa”, “engalfinhados como feras”, permitem-nos imaginar o ambiente habitado por Sérgio, que, vivendo entre pessoas infames, começa a reagir e praticar atos de violência, participando, assim, da agressividade oferecida pelo colégio. A violência está nitidamente exposta também no substantivo “sangue”, realçando mais uma vez o uso de

força bruta. O canto, “o mais sórdido dos refúgios” (BACHELARD, 1993, p. 146), é um espaço obscuro, que no contexto permite praticar atos violentos. Iluminado com pouca luz, ele se opõe à claridade de fora, onde “um jato de luz elétrica” ilumina a “inscrição dourada ATHENAEUM”. Trata-se da “dialética do oculto e do manifesto” (BACHELARD, 1993, p. 123) que movimenta a oposição /dentro (oculto)/ vs /fora (manifesto)/. Os “ares de encantamento com a iluminação de fora” davam aos pais dos alunos a sensação de tranquilidade, pois acreditavam estar deixando os filhos num lugar seguro. Os aspectos externos do internato apresentavam-se de forma clara aos visitantes e, com as luzes variadas diante do edifício, chamavam-lhes as atenções. Mas por trás do “manifesto”, do que os olhos dos pais podiam ver, existia o lado “oculto”, o mundo de malícia e perversão. O que *parecia* ser não *era*, caindo no “âmbito da simulação (/parecer/ e /não ser/)” (FIORIN, 2001, p. 62).

A oposição /dentro/ vs /fora/ é destacada muitas vezes no romance com o objetivo de denunciar o ambiente agressivo e cruel do colégio. No excerto abaixo, ao passear pelo campo, Sérgio se sente à vontade para fazer um retrospecto e meditar sobre sua jornada no internato:

Reconheci o belo campo das manobras quando lá fui pela primeira vez depois da matrícula, tive saudade das flâmulas sobre o gramal verde. Mesmo, porém, desmontada a alegria de encomenda das festas, era um sítio ameníssimo o campo. Descoberto a todo o céu, parecia mais abundante de ar; eu lá vingava os pulmões da compressão cerrada do regime interno (p. 46).

O espaço é o mesmo da festa de educação física: um “gramal vastíssimo”, que no contexto, por meio das categorias /interioridade/ vs /exterioridade/, simboliza o “espaço livre”, contrastando com o espaço enclausurado do Ateneu. Sérgio, revisitando-o, sente “saudade das flâmulas sobre o gramal verde”. A “ala de galhardetes, contentes no espaço” é o aspecto da festa que Sérgio guarda consigo, podendo representar as próprias pessoas que vivem na clausura e que, ao se libertarem, sentem-se felizes no espaço aberto. O “sítio

ameníssimo” permite à personagem refletir sobre o que se passava no ambiente fechado do colégio interno. A oposição /livre/ vs /fechado/ é a que mais caracteriza os espaços do Ateneu, retratando-o como um lugar agradável e “abundante de ar” (campo) ou como um ambiente que comprime os indivíduos, sufocando-os (internato).

Os espaços apresentam uma força expressiva tão grande que nos levam a concluir, muitas vezes, serem os responsáveis pelo sofrimento e descontrole emocional das personagens. O ambiente do internato é um espaço propício à angústia, à humilhação e à tirania exercida sobre os adolescentes:

A neblina de melancolia, baixada sobre o colégio da altura da cordilheira, repercussão da tristeza verde das matas, pesava-me aos ombros como a loba de um seminarista, como o voto de um frade: eu passeava na circunscrição do recreio como num claustro, olhando as paredes, brancas como túmulos caiados, limitando as preocupações do espírito à minha humilhação diante de Deus, sem olhar para cima, na modéstia curvada dos brutos – anulando-me a mim mesmo na angústia do pensamento religioso, como no saco de pano bicudo, preto, do farricoco (p. 55).

Alguns fenômenos e fatores da natureza são utilizados com o intuito de ressaltar a atmosfera confusa e pesada do colégio. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, o espaço psicológico “constitui-se em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (1988, p. 205). A neblina que envolve o Ateneu é de melancolia, o verde das matas repercute em tristeza. A atmosfera espessa e aborrecedora influi no interior da personagem e pesa-lhe “aos ombros como a loba de um seminarista, como o voto de um frade”. Os vários elementos religiosos citados no texto mostram a aflição de seu pensamento: o passeio pela circunscrição do recreio assemelha-se a um claustro; as paredes são túmulos caiados; as preocupações do espírito se restringem à sua “humilhação diante de Deus, sem olhar para cima, na modéstia curvada dos brutos”. As palavras “seminarista”, “frade”,

“claustro” e “Deus” poderiam levar-nos a pensar em um convento, onde as pessoas seguem um regime religioso. No Ateneu, porém, a estrutura fechada como a de um claustro, ajuda no aniquilamento daqueles que lá habitam. O regime interno adotado, de humilhação e opressão, causa atordoamento e tristeza nas personagens.

Observe outro exemplo em que o espaço externo funciona como resquício de imagens armazenadas na memória do narrador-personagem:

No fundo do silêncio comum do refeitório, cavou-se um silêncio mais fundo, como um poço depois de um abismo. Senti-me devorado por esse silêncio hiante. A congregação justiceira dos colegas voltou-se para mim, contra mim. Os vizinhos de lugar à mesa afastaram-se dos dois lados, para que eu melhor fosse visto. De longe, da copa, chegava um ruído argentino, horrível, de colheres à lavagem; os tamarineiros no parque ciciavam ao vento (p. 52).

Percebemos que o silêncio do refeitório (espaço externo) penetra no personagem, consumindo-o. As impressões que Sérgio possui do lugar são tão constrangedoras a ponto de fazê-lo esquecer ou não notar os móveis e as decorações que caracterizam o espaço, transferindo para o espaço interno (memória) somente as sensações de prostração e solidão conduzidas pelo momento. O narrador não se preocupa em descrever o lugar com dados objetivos, mas as impressões do instante. Isso fica evidente na última frase, ao descrever o som que vinha de longe, um “ruído argentino, horrível”. Até o ruído das colheres e o barulho do vento, elementos do ambiente externo, que contribuem para o enfraquecimento psicológico de Sérgio, ficam guardados na memória do sujeito enunciator. O narrador se vê num estado de profundo abalo psicológico, com todos os olhares dirigidos a ele. Palavras como “fundo”, “cavou-se”, “poço”, “abismo”, qualificativas do lugar, fornecem o sentido de algo profundo, interior. A sensação de sentir-se devorado pelo silêncio é um forte indício de que o narrador já não se encontra no espaço exterior das coisas concretas, mas no espaço interior, aquele que

guarda o silêncio, o sentimento intenso de solidão. A atitude dos companheiros de Sérgio demonstra mais um tema abordado no romance: a traição. No lugar de ficarem ao seu lado, para que não fosse exposto diretamente ao olhar sombrio do diretor, os colegas afastam-se, deixando-o só.

Deve-se atentar, no momento, para a diferença entre espaço e ambiente. Osman Lins, em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*, aborda o assunto. Segundo ele, ambientação é “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (1976, p. 77).

Antonio Dimas, explicando esses conceitos, ressalta:

O espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (1985, p. 20).

Em *O Ateneu*, dado o caráter memorialista e subjetivo do texto, o espaço físico está a serviço da ambientação e da atmosfera que ajudam a desenhar o estado psicológico da personagem.

Os espaços são focalizados de acordo com as sensações sentidas pelo personagem e que são rememoradas pelo narrador. Daí advém a figura que consiste num amálgama de sensações, a sinestesia. Por essa figura, o enunciador seleciona alguns elementos caracterizadores dos ambientes que o impressionaram. É por esse motivo que a maioria das cenas e descrições são apresentadas em um tom fluido, uma vez que o narrador relata as impressões do momento. No exemplo a seguir temos a presença conjunta dos sentidos:

Por uma tarde de aguaceiro errávamos pelo saguão das bacias, escuro, úmido, recendendo ao cheiro das toalhas mofadas e dos ingredientes dentifícios (p. 48).

Nota-se que o “saguão das bacias” é descrito como “escuro” (visão), “úmido” (tato) e exala o “cheiro das toalhas mofadas e dos ingredientes dentifícios” (olfato). O uso abundante dos sentidos e da figura da sinestesia permite ao leitor captar melhor a apreensão que o romancista tem da realidade. O texto é permeado pelas impressões visuais (primaciais) e olfativas:

Embaixo da casa. Fazia-se entrada pelo saguão cimentado dos lavatórios; sentia-se uma impressão de escuro absoluto; para os lados, a distância, brilhavam vivamente, como olhos brancos, alguns respiradouros gradeados daquela espécie de imensa adega. O chão era de terra batida, mal enxuta. Impressionava logo um cheiro úmido de cogumelos pisados. Com a meia claridade dos respiradouros, habituando-se a vista, distinguia-se no meio uma espécie de gaiola ou capoeira de travessões fortes de pinho. Dentro da gaiola um banco e uma tábua pregada, por mesa. Sobre a mesa um tinteiro de barro. Era a cafua (p. 139-140).

Esses ambientes disfóricos mostram que as impressões do narrador sobre determinados lugares não são agradáveis. A palavra impressão aparece duas vezes no texto (“sentia-se uma impressão de escuro absoluto”, “Impressionava logo um cheiro úmido de cogumelos pisados”), fornecendo ao leitor o recurso utilizado na disposição dos eventos narrativos: a impressão. O objetivo do enunciador no texto impressionista é marcar as impressões que fatos, personagens e espaços deixam nele. Nesse exemplo, o “escuro” e o “cheiro dos cogumelos” são qualidades do lugar que ficaram marcadas nas lembranças do narrador. Além desses dois sentidos, outros também se encontram nas páginas do romance, mas o predominante é o visual. Confira mais um trecho que se refere às impressões visuais do narrador sobre um passeio realizado por ele e por outros alunos:

Passeio noturno de alegria sem nome. As árvores beiravam a estrada de muros de sombra num e noutro ponto rendada de frestas para o céu límpido. No caminho, trevas de túnel e a agitação confusa das roupas, malhada a esmo de placas de luar brando, reptil imenso de cinza e leite em vagarosa subida. Que sonho de cócegas experimentaria o colosso, na dormência de pedra que o prostrava ainda, espezinhado pela invasão! Subíamos. Pelas abertas do arvoredado devassávamos abismos; ao fundo, a iluminação pública por enfiadas, como rosários de ouro sobre veludo negro (p. 109).

As palavras “noturna”, “sombra”, “trevas” são portadoras da cor negra, notadamente encontrada na última palavra que fecha o parágrafo. Contrastando a esse tom, temos as palavras “leite” e “brando”, que sugerem uma tonalidade clara. Fora esse jogo claro vs escuro, há também outros elementos, que ao vê-los ou imaginá-los, imediatamente associamos a algumas cores, como por exemplo, “árvores”, ao tom esverdeado, e “céu”, à cor azulada. As cores “cinza” e “ouro” contribuem para o acentuado cromatismo das frases. Assim, podemos notar que as impressões que se referem ao sentido da visão são abundantes e significativas no processo de apreensão da realidade pelo narrador.

Outro exemplo de técnica impressionista é a descrição de um passeio ocorrido após o jantar. O visualismo do discurso do narrador faz com que o leitor siga a frase do mesmo modo que seu olhar acompanha o verde da floresta, o pôr-do-sol e as casas mergulhadas na névoa cinzenta. Assim como a pintura devia registrar as tonalidades que os objetos adquiriam ao refletir a luz solar num determinado momento, pois as cores da natureza se modificam constantemente dependendo da incidência da luz do sol, a arte literária precisava seguir as impressões do sujeito enunciator, já que na prosa impressionista a ordem das palavras segue exatamente a ordem das impressões. A cor é, portanto, de fundamental importância para o artista impressionista plástico ou literário. Vejamos o jogo que o narrador faz com o uso das cores:

“Eu me sentia pequeno debaixo daquele círculo de condego como em um ninho” (p. 133), o narrador usa a imagem do “ninho” com o sentido de um espaço que simboliza proteção e segurança.

Os passeios eram depois do jantar. À noitinha voltávamos, dando balanço às notas de sensações, um deslumbramento verde de floresta, um retalho de afogeuado crepúsculo, um canto de cidade ao longe diluído em fumaça cor de pérola, ou o olhar de uma dama e o sorriso de outra, projéteis inofensivos de namoro que na hipótese de andar a gente em forma têm o defeito da incerteza, se vêm expressamente a nós, se ao vizinho, e a nós apenas por uma casualidade de ricochete – o ciúme eterno dos cerra-filas que a Praia Vermelha conhece (p. 109).

No trecho percebemos que Sérgio vê primeiro o verde da floresta, em contraste com o vermelho ardente do céu e a névoa cinzenta da cidade. É o pincel impressionista que ordena o olhar do observador - num primeiro momento detém-se nas cores e só depois passa a ver os objetos, sendo estes constituídos por meio da mistura de matizes que pousam sobre eles. Nessa passagem, o espectador é impressionado pelo contraste de cores: a mancha da floresta verde-escura na linha horizontal conduz o olhar do personagem para as casas amontoadas que formam a área residencial. Nota-se que a ordem das palavras segue a ordem da percepção, isto é, primeiro o narrador vê ou focaliza as cores e as formas e só depois vê o objeto já definido.

Alguns espaços como um “canto”, uma “concha” e um “ninho” representam termos condutores de sentido na narrativa. O “canto”, como já vimos em análise anterior, é um espaço de refúgio e reflexão, lugar de reconhecer-nos em nós mesmos (BACHELARD, 1993, p. 145). A “concha”, segundo esse mesmo autor, é o “espaço do repouso” (p. 134), que possibilita a “segurança da vida fechada” (p. 126). Em *O Ateneu*, na frase: “o zeloso estudante fazia concha com as mãos às têmporas, para impedir o contrabando evasivo de algum olhar escapado ao monopólio do vidro” (p. 32), percebe-se que o desenho da “concha” funciona como um esconderijo para o discípulo Rabelo. O “ninho”, por sua vez, também remete a uma “imagem de repouso, de tranqüilidade” (p. 110) conforme salienta Gaston Bachelard. No parágrafo: “Eu me sentia pequeno deliciosamente naquele círculo de conchego como em um ninho” (p. 153), o narrador usa a imagem do “ninho” com o sentido de um espaço que simboliza proteção e sossego.

Outros espaços, tais como as “gavetas” funcionam como “órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses objetos [armário, gaveta, cofre], nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade” (BACHELARD, 1993, p. 91). No romance em estudo, a imagem da “gaveta” é um espaço em que Sérgio deposita suas coisas particulares, como a gravura de Santa Rosália:

Tive de acomodar a gravura na gaveta do móvel que possuímos ao dormitório perto da cama, para as escovas e os pentes.

E todos os dias, sobre o papel, testemunho de assídua veneração, depositava uma flor, mantendo na gaveta o clima tépido dos meus fervores, simbolizados num tributo de perfume (p. 54).

É também o espaço que Franco utiliza para guardar seus pertences:

Eu nada vi; quando subi ao salão verde novamente, estava tudo acabado. Alguns rapazes revolviam curiosos na gaveta do Franco o espólio da morte: uma escova de dentes esfiapada, tingida de carmim de um pó chinês, uma velha correia sem fivela, uma fotografia gorda de mulher despindo os seios, cartas à toa e um maço considerável de “boas notas”, arranjadas ninguém sabe como, com assinaturas falsas de professores, e o nome de Franco, fraude de sucesso com que o pobre pretendia maravilhar o magistrado de Cuiabá (p. 141).

Com a morte de Franco alguns estudantes invadem sua vida privada ao abrirem sua gaveta. Lá encontram coisas insignificantes para eles, como “uma escova de dentes esfiapada”, “uma velha correia sem fivela”, “cartas à toa”, e significativas para o “pária”. Ali Franco guardava coisas falsificadas como “um maço considerável de ‘boas notas’, arranjadas ninguém sabe como, com assinaturas falsas de professores”. A “gaveta”, como ficou explícito nesse exemplo, é um dos “esconderijos em que o homem encerra ou dissimula seus segredos” (BACHELARD, 1993, p. 87).

No episódio da vingança de Franco, o ambiente é descrito como “escuro” e “difuso”, propício à cena sórdida da desforra. Quando ocorre uma relação de analogia ou contraste entre os objetos ou as ações das personagens e o ambiente narrativo, temos, segundo Tomachevski (1973, p. 186), um caso de motivação composicional. Na cena da armadilha sanguinária encontramos uma relação análoga, pois os motivos criam um ambiente propício ao desenrolar da história. Ao chegar ao portão de entrada do terreno da natação, havia um depósito de lixo. Dali Franco apanhou garrafas e semeou as lascas de vidro ao tanque. Os cacos de vidro que se encontravam no espaço externo, depois da ação realizada, são transferidos para o espaço interno do narrador-personagem: “tinha cacos de vidro na consciência”. As lascas cortantes permanecem de tal forma em seu pensamento que o tormento o conduz a uma febre. Essa só desaparecia quando imaginava que o amigo, arrependido, fosse apresentar, logo cedo, aos inspetores, a delação do próprio feito. Mas a febre voltava com a perspectiva do sangue, com muitos “rapazes, à borda, gemendo, extraíndo dificilmente da carne as lascas encravadas” (p. 61). O remorso aumentava cada vez mais, pois além de ter os cacos de vidro na consciência, martelava a sensação de cúmplice e maior culpado, já que nada fez para impedir o delito. Elementos do espaço externo, como os cacos, penetram no espaço interno da personagem, provocando-lhe um mal-estar. Do mesmo modo que vimos nos capítulos precedentes, quando mostramos que o tempo interior ou psicológico é predominante num livro impressionista como *O Ateneu*, o espaço interior também assume proporções significativas e grandiosas. Observe o exemplo abaixo:

Íamos à missa nos domingos. Todos abriam os livrinhos para que o diretor os visse atentos. Eu não abria o meu. Deixava apenas fugir-me o espírito para o alto e aderir à abóbada como as decorações sagradas, ajustar-se estreitamente aos detalhes da arquitetura do templo como o ouro sutil dos douradores, conservar-se lá em cima, ávido ainda de ascensão, ambicioso de céu como a baforada dos turíbulos (p. 64).

O trecho começa com uma demarcação temporal (“nos domingos”) e espacial (“missa”/igreja) concreta. Mas, conforme o discurso do narrador vai avançando, percebemos que os elementos que compõem ou decoram o ambiente da igreja adentram o espírito da personagem, que, diferente dos demais colegas, não se preocupa em abrir os livrinhos para satisfazer o gosto do diretor. Ele se atém somente aos “detalhes da arquitetura”. As “decorações sagradas” absorvem-lhe o pensamento e, com isso, seu espírito foge para o alto, oferecendo-lhe um momento cobiçoso de ascensão. A igreja é um espaço completamente adverso ao espaço do colégio:

Com que tristeza, ao entrar a procissão, quando o diretor mandava-nos seguir para o colégio, com que tristeza não espiava de longe, pela porta, o interior flamejante do templo! Lá ficava a festa de Deus... E nós para o Ateneu soturno, em marcha inexorável! Eu sacudia a cabeça com desespero; não podia sofrer a privação daquela alegria, gozar na alma a orgia de fogo dos altares, subir, com o pensamento, degraus, degraus, ao trono cintilante, arrojando-se para cima na escalada da Glória (p. 65).

O templo sagrado é um ambiente alegre, o Ateneu, ao contrário, é um lugar triste. O “interior flamejante do templo” penetra na alma de Sérgio e, desse espaço externo, que já está fundido em sua consciência, o personagem voa com seu pensamento, aderindo à composição dos desenhos, gozando “na alma a orgia de fogo dos altares”, “arrojando-se para cima na escalada da Glória”. Assim, o espaço externo serve de apoio para a inserção do espaço interno, onde o enunciador transporta e armazena algo que o impressionou.

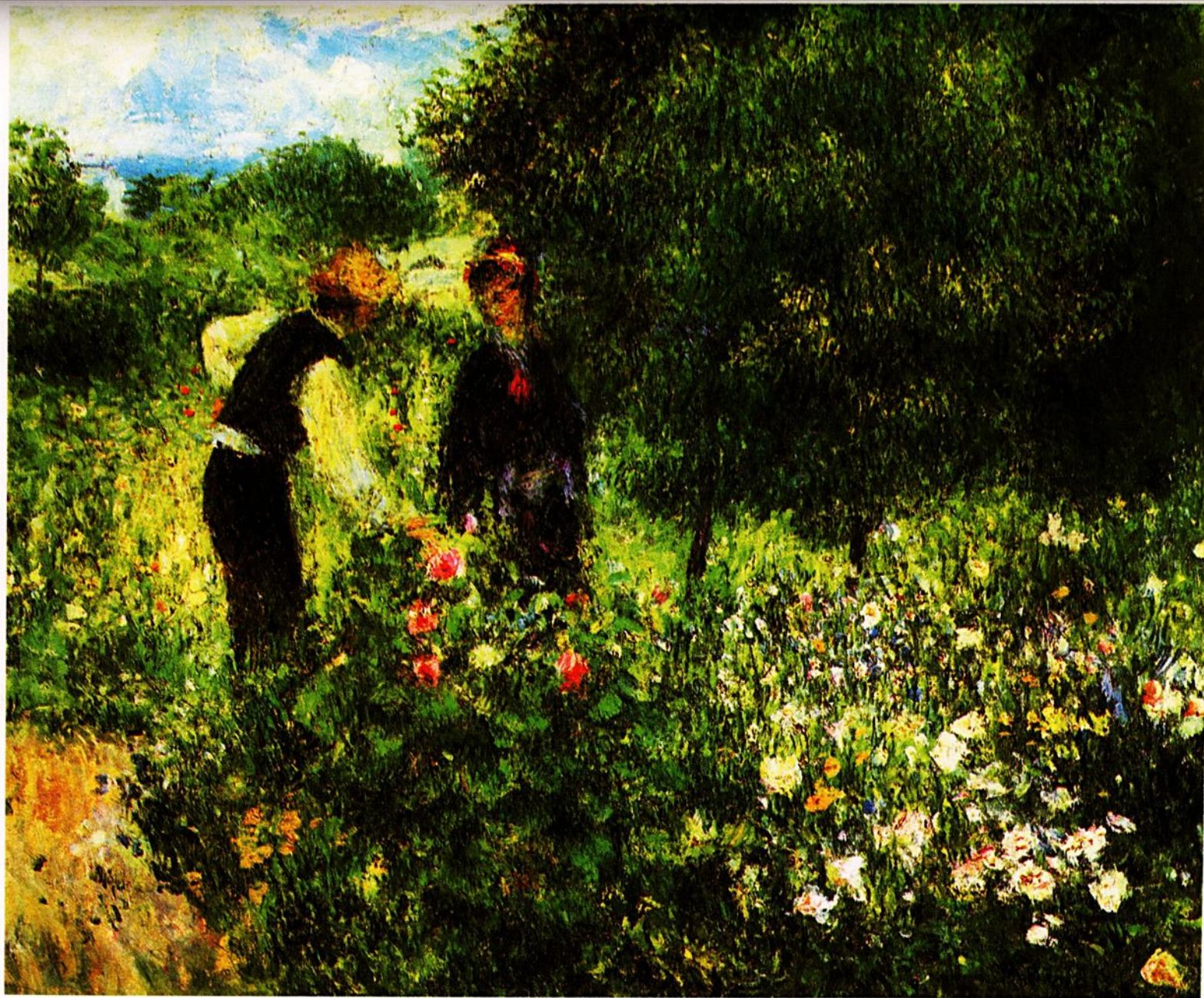
Em um passeio realizado por Sérgio e Egbert, valoriza-se a mudança de cores refletidas pelos fenômenos da natureza: o sol e o crepúsculo. Veja o exemplo:

Entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele ou ele aos meus. Calados, arrancávamos espiquilhas à grama. O prado era imenso,

imenso, os extremos escapavam já na primeira solução de crepúsculo. Olhávamos para cima, para o céu. Que céus de transparência e de luz! Ao alto, ao alto, demorava-se ainda, em cauda de ouro, uma lembrança de sol. A cúpula funda descortinava-se para as montanhas, diluição vasta, tenuíssima de arco-íris. Brancos reflexos de chama; depois, o belo azul de pano; depois, a degeneração dos matizes para a melancolia noturna, prenunciada pela última zona de roxo doloroso. Quem nos dera ser aquelas aves, duas, que avistávamos na altura, amigas, declinando o vôo para o ocaso, destino feliz da luz, em pleno dia ainda, quando na Terra iam por tudo as sombras! (p. 123)

Acreditamos ser pertinente a relação do fragmento acima transcrito com a tela *Na conversa com o jardineiro*, de Renoir. Percebemos que em ambos há uma primordial atenção à impressão colorida e ao jogo de luzes. O enunciador impressionista fixa, através de suas impressões, as modificações que a luz do sol produz nas cores da natureza. No texto verbal, há um jogo de cores entre os tons “ouro”, “branco”, “azul”, “roxo” que passa pelas palavras como “transparência”, “sol”, “arco-íris”, “noturna” e todos são conduzidos pela antítese “dia vs sombras”. No visual, o que se destaca também é o jogo de cores: amarelo, branco, azul, verde, vermelho, roxo. As cores não aparecem em sua forma pura, mas justapostas ou colocadas sobre outra, como por exemplo, na camisa do jovem, onde há várias tonalidades: o amarelo, o azul, o branco. Esse é um dos objetivos dos artistas impressionistas: renunciar à mistura de pigmentos na paleta, passando a aplicá-los, separadamente, na tela, em pequenas pinceladas que reproduzem os reflexos oscilantes de uma cena ao ar livre. Observe que até o preto possui um tom colorido com tintas azuis.

Em *O Ateneu*, o ambiente é envolvido pelo crepúsculo e pela luz solar, impregnando a atmosfera com um tom fluido e luminoso. O matiz diluído presente no texto é causado também pelo “burburinho” dos estudantes. Na tela, o sol também proporciona ao cenário um aspecto luminoso. Um índice dessa luminosidade é a cor amarela que se adentra em todos os elementos que compõem a pintura. Ele se integra às flores, às árvores, à grama, às roupas do casal, em seus rostos, nos chapéus, no canto inferior esquerdo (que suponhamos ser o solo), na brecha de nuvens no canto superior esquerdo, enfim, em todos os objetos. Quanto a esse



Na conversa com o jardineiro, Pierre-Auguste Renoir, por volta de 1875, 54 x 65 cm. Washington, National Gallery of Art.

último elemento, o céu, percebemos que, na tela, possui uma aparência transparente, marcado por tons claros, como o branco, um azul fraco e reflexos de luz determinados pela cor amarela. Igualmente o encontramos representado no texto verbal: “Que céus de transparência e de luz!”. Assim, podemos ver como predomina nesses textos uma atmosfera banhada de sol e, portanto, de luz e transparência.

O que tem relevância nos textos em estudo são as impressões que o narrador apresenta das coisas. Por isso que a cor é mais importante do que o desenho, a imaginação mais do que o saber, já que o artista (pintor e escritor) prefere enfatizar em suas obras a impressão visual, retratando somente o que pode ver ou o que ficou retido das sensações. Com esse modo de pintar ou escrever, os objetos não possuem clareza nos contornos e nem são modelados com a perfeição dos moldes clássicos. Por exemplo, os órgãos que compõem o rosto da jovem, como olhos, nariz, boca, sobrancelhas, não aparecem definidos e delineados. O mesmo acontece com a mão do moço, que mergulha entre o verde das folhas e o vermelho-rosa das flores, obstruindo a precisão dos contornos dos dedos. No trecho do romance, a atmosfera resplandecente e a passagem do tempo são tão encantadoras que o narrador não se preocupa em descrever as personagens em cena, deixando todo o espaço para pintar o cenário extasiante da natureza. O que o pintor e o escritor fizeram foi permitir-nos compartilhar de um momento intensamente luminoso e colorido, já que a interpretação realista da luminosidade atmosférica é a essência do impressionismo pictórico.

Nos dois textos, a cena transcorre num lugar aberto, a *plein-air*, com o objetivo de retratar sensações visuais concomitantes e imediatas ao momento retratado. Em *O Ateneu*, a câmera se detém exatamente no que consegue ver e retratar, fazendo com que o texto apresente um tom diluído, pois o bulício dos estudantes e o pôr-do-sol interferem no cenário e nas personagens em cena, fornecendo a esses elementos características um tanto difusas e imprecisas. O mesmo ocorre *Na conversa com o jardineiro*, em que o pintor retrata a moça

com traços indefinidos. A sua roupa mistura-se com os elementos da natureza: a grama e as flores. A atmosfera solar intervém na composição dos objetos, dando-lhes aspectos diluídos e não rigorosos em seus detalhes.

Em sua *poética da casa*, Bachelard, ao levantar as noções gerais associadas à moradia como proteção, sossego, concentração, estabilidade, faz uma observação ao espaço que conduz um andar a outro, as escadas, que, para ele, são “todas diferentes” (1993, p. 43). Em *O Ateneu*, a escada do pátio simboliza a descida. O narrador-personagem fica indeciso em descer ou não, pois hesitava em misturar-se aos outros estudantes, que conversavam “amigavelmente”. A indecisão do menino é quebrada com a insistência do inspetor, que pede para ele descer, juntar-se aos demais. A descida é um indício do que virá mais adiante nos demais recreios: as cenas de aproximação objetivando uma recompensa em troca, na maioria das vezes, a favores sexuais. A escada do andar superior é ampla e possui uma majestosa porta que a franqueia. Ela é símbolo da ascensão do poder dos mais fortes sobre os ingênuos ou mais fracos, sendo esses últimos conduzidos ao banco dos fundos da sala. Nesse espaço ficam os que são desprezados e não se destacam no colégio, os denominados “restos” ou “cambadinha indistinta”. Esses adjetivos abrangem todos aqueles “esquecidos nos bancos dos fundos”, que não diferem um do outro. Todos são abandonados ou isolados, “confundidos na sombra preguiçosa do fundo da sala”.

Comparando o espaço da “igreja” com o do “pátio”, percebemos que há uma contradição de valores entre esses espaços. A “igreja”, com sua estrutura alta, representa o sagrado. O “pátio”, por sua vez, baixo, refere-se ao profano. Nessa topologia do sagrado e do profano, Sérgio caminha para os dois lados: primeiro, sente-se eufórico com o aspecto interno do espaço religioso, depois hesita em “descer” ao espaço profano, que, logo após, será habitado por ele. A “igreja”, lugar procurado por pessoas que buscam a paz e a tranquilidade,

transmite a imagem de um espaço brando, claro, onde se pode refletir sobre a vida. O “pátio”, ao contrário, é o lugar obscuro, símbolo de negatividade e irreverência entre os alunos.

Apesar de o colégio ser reformado todo ano para mascarar a aparência de prisão, quando está perto das férias, poucos alunos abrem os livros. Esses alargam os cotovelos sobre a carteira, fincam o queixo nas costas da mão e abstraem-se com o olhar imóvel. Nessa época, o aborrecimento impera e os estudantes, impacientes para saírem logo dali, tornam insuportáveis a reclusão dos últimos dias. Veja como o narrador descreve o colégio depois de passar o ano letivo, nos últimos dias de aula:

Nas horas longuíssimas do recreio, os rapazes passeavam calados, destruindo a comunhão usual dos brincos, como se temessem estragar mais alegria naquele cativoiro, certos de melhor emprego breve. Pelas paredes a carvão, pelas tábuas negras a traços brancos, arranhada na calça, escrita a lápis ou a tinta, por todos os cantos via-se essa proclamação: “Viva às férias!” determinando a ansiedade geral, como um pedido, uma intimativa ao tempo que fosse menos tardo, opondo, cruel, a resistência impalpável, invencível dos minutos, dos segundos, à chegada festiva da boa data (p. 98).

A aparência de excelência em educação propagada pelo diretor, que contratava pintores para reformar o aspecto do edifício, com o intuito de conseguir alunos novos, é substituída por outra: a imagem do cativoiro, que prevalece no romance. A descrição desse espaço, que contrasta com a apresentada no início do ano, produz o efeito de desnudamento, que, segundo Tomachevski procura, no lugar de dissimular, tornar mais evidente o procedimento (1973, p. 198). As horas parecem não passar, as provocações aumentam, oriundas do enfado. Note que é o espaço, sua estrutura de cativoiro que aprisiona os sentimentos das personagens, o desejo de se comunicarem e de se divertirem. Esses desejos serão vivenciados novamente quando saírem dali, quando se sentirem libertos.

Quando Sérgio se acha só, sem nenhum protetor, sente-se possuído de certa necessidade de amparo, volúpia de fraqueza imprópria ao caráter masculino, o que, no

contexto, demonstra que já estava contaminado pela efeminação do colégio. No desespero de arrumar uma companhia, abandona a lição de Rabelo: prescindir de protetores. Ele sente um vazio de ânimo e um vácuo habita-lhe a alma:

Com essa crise do sentimento casava-se o receio que me infundia o microcosmo do Ateneu. Tudo ameaça os indefesos. O desembaraço tumultuoso dos companheiros à recreação, a maneira fácil de conduzir o trabalho pareciam-me traços de esmagadora superioridade; espantava-me a viveza dos pequenos, tão pequenos alguns! O braço do Sanches vinha assim salvar-me, segunda vez, de submersão, acudindo na vertigem do momento (p. 42).

Nota-se que a “crise do sentimento” é causada pelo “microcosmo do Ateneu”. Mais uma vez temos o espaço penetrando o estado psicológico da personagem, causando sensações que lhe embaraçam os sentidos, como o estado de vertigem. Sérgio precisa de alguém, porque vai descobrindo como o internato é realmente: um lugar que permite o “desembaraço tumultuoso dos companheiros”. Sanches assume o papel de protetor. No desenrolar da narrativa, percebemos que há um pacto, uma espécie de negociação entre os dois. Bremond assinala que a negociação consiste em uma aliança entre personagens e resulta numa troca de serviços de interesse a ambas as partes (1971, p. 121). A iniciativa do processo é tomada por Sanches, que se vale da *sedução*, expondo a Sérgio as vantagens da união e despertando-lhe o desejo de trabalho em conjunto. A negociação consiste num acordo homossexual: Sanches ajuda Sérgio nos estudos em troca de carícias.

No trecho: “A capela em trevas, de um negrume absoluto de merinó preto. A escuridão dava-lhe uma amplitude de subterrâneo, misteriosamente sentida no espaço” (p. 62), a referência espacial contribui com os sentimentos da personagem, criando uma situação análoga aos procedimentos da fábula (TOMACHEVSKI, 1973, p. 186). Percebemos que a situação é análoga ao estado psicológico de Sérgio.

Além dos espaços apresentados, temos um a partir do qual se originam todos os outros, o Ateneu. À sua fachada maravilhosa contrapõe-se uma convivência corrupta, imoral e hipócrita. O colégio é uma espécie de projeção de Aristarco, que, aos olhos dos pais, é um diretor honesto, preocupado apenas com a educação dos alunos, enquanto que, na verdade, é vaidoso e interesseiro. Podemos explorar o espaço narrativo por meio da ação do tempo: os dados da construção escolar em que vive o garoto Sérgio vão assumindo significados diferentes, à medida que o olhar do personagem abandona a inocência inicial e incorpora o desalento e o cinismo que a vida do internato lhe oferece. Além dessa função atribuída ao internato como espaço, ele ocupa também outro papel: o de personagem. Às vezes ele é descrito com características humanas, como nas frases a seguir, em que observamos como lhe são atribuídos verbos que se aplicam aos seres humanos: “O Ateneu olhava” (p. 76); “O colégio compareceu fardado” (p. 86); “Ao meio-dia, apeava o Ateneu dos bondes especiais à porta do grande parque” (p. 111).

Ao analisar os espaços por onde a narrativa transita, percebemos que eles são marcados pelas impressões do narrador, às vezes agradáveis, constituindo ambientes eufóricos, às vezes desagradáveis, compondo lugares disfóricos. Elementos do espaço externo são tão profundamente infiltrados na consciência do narrador-personagem que lhe provocam reações que abalam seus sentidos, como desmaio, perda passageira da consciência, vertigem, mal-estar. Reações essas ocorridas em razão de elementos que são transferidos para o espaço interior e lá ficam remoendo a consciência do personagem.

5. O impressionismo em *O Ateneu*

O impressionismo surgiu como um simples processo de escrita, um método para projetar sobre a tela plástica de duas dimensões signos extraídos de uma natureza provedora de formas a descobrir.

Pierre Francastel, *A realidade figurativa*, p. 204

O Impressionismo, termo usado nas artes plásticas (notadamente na pintura), foi atribuído também à arte literária. Um dos autores que cultivou o estilo impressionista, como vimos, foi Raul Pompéia em seu romance *O Ateneu*, livro em que a matéria narrativa constitui-se de uma seqüência de impressões e recordações do narrador, com um aprofundamento psicológico que despreza a objetividade perseguida pela literatura da época.

Escrito no final do século XIX, *O Ateneu* apresenta características da nova concepção do romance que se preocupa com a “complexidade do eu” ou com a “exploração do labiríntico espaço interior da alma humana” (SILVA, 1974, p. 71-72). Esse livro de Pompéia se enquadra na tipologia dos romances de introspecção psicológica. Estamos diante de uma nova maneira de ver, escrever e analisar as obras, pois a visão defendida por Aristóteles, de que a ação é o elemento mais importante de uma obra literária, cede seu lugar à personagem, uma vez que os realistas com tendências impressionistas se preocupam em analisar o mundo interior da personagem, com seus segredos, suas angústias, seus enigmas.

Para mostrar essa mudança de visão, retomaremos algumas idéias fornecidas por filósofos que nos ajudaram a compreender as transformações a que foram submetidos os elementos formadores de uma narrativa (como enredo, personagem e narrador). Um deles é Aristóteles, que, na sua *Poética*, examinou minuciosamente a estrutura da tragédia e da comédia, caracterizando os gêneros e suas diferenças, explicando suas origens e analisando

seus elementos. A teoria aristotélica repousa sobre a intriga (ação), menciona a categoria temporal e não desenvolve a de espaço.

Na teoria de Aristóteles, a ação constitui o fator principal da tragédia, sendo a composição dos atos (intriga) mais importante que os caracteres, pois esses são subordinados à ação. Assim, o elemento que se destaca é a trama dos fatos, “pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade” (1966, p. 75). Com essa citação percebemos a superioridade da ação (mito) sobre o estado (caráter). Reforça-se, com isso, a primazia das ações, uma vez que a personagem se mostra submissa a elas. Para o filósofo, o centro da narrativa é o enredo (*mythos*). Ao valorizar a configuração da intriga e não a personagem, Aristóteles estabelece o “estatuto mimético da ação”. A prioridade recai sobre a construção da trama e a organização dos fatos, pois os caracteres que qualificam as personagens estão sujeitos à ação. A primazia das ações sobre o caráter vem confirmar a equivalência entre a “representação de ação” e a “disposição dos fatos”, reforçando a idéia de que a imitação deve ser de ações, e não de homens.

Paul Ricoeur, no primeiro volume de sua obra intitulada *Tempo e narrativa*, retoma a *Poética* e mostra que, na obra aristotélica, a personagem fica submissa à ação. Trabalhando o par *mimese-muthos*, demonstra que a equivalência entre os dois termos se dá pelo “que” (objeto) da representação. Isso se deve ao fato de a trama dos acontecimentos ou as ações constituírem a finalidade da tragédia. *Mimese* (imitação, representação) e *muthos* (disposição dos fatos) são, na verdade, conceitos indissociáveis da configuração da intriga, visto que o sentido da representação (imitação) da ação é construído por meio do agenciamento (organização) dos fatos, pois, para Ricoeur, “a imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (1994, p. 60).

Em suma, notamos que Ricoeur retoma Aristóteles para dar importância à intriga (*mythos*). Com a *Poética* e, conseqüentemente, com o estudo realizado por Ricoeur desse texto, percebemos que a trama era o elemento fundamental na construção da narrativa. Com isso, a personagem apresentava-se submissa à ação, já que a tragédia era imitação de ação e não de personagem. Portanto, a intriga, definida como *mimese* de uma ação, foi o processo condutor da análise aristotélica, delegando à personagem uma importância complementar em relação ao *mythos*.

No entanto, com o Realismo do século XIX, essa visão aristotélica sofre alterações. Em lugar do enredo, a personagem se transforma na categoria narrativa com maior destaque. Isso ocorre em virtude do caráter psicológico do personagem, que passa a ser explorado na nova configuração ficcional. Em seguida, o lugar de destaque concedido à personagem é transferido para outro componente, o narrador. Isso aconteceu porque se passou a dar crédito à primordial importância do narrador, que possui a maestria de articular e manipular os acontecimentos narrativos. Detentor do poder de revelar ou ocultar os fatos, a intriga e as personagens são determinadas pela visão que o narrador possui deles. Assim, embora não fosse destacado como o elemento essencial de uma narrativa, ele também era contemplado nas teorias que defendiam a idéia de que ora a intriga, ora a personagem eram os condutores nas análises e interpretações de uma obra narrativa. Depois, deu-se um crédito maior ao narrador, reconhecendo-se que ele é o responsável pela organização dos eventos, apresentação e caracterização das personagens.

Assim, no desenvolvimento da prosa de ficção nota-se uma transformação: dos romances dotados de uma ação complexa e personagens simples passa-se àqueles em que a ação é simples e as personagens complexas. “A desvalorização da diegese, acompanhada de um singular aprofundamento da análise psicológica da personagem, caracteriza particularmente o chamado *romance impressionista* de James Joyce e Virginia Woolf”,

assinala Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1974, p. 72). O texto de Raul Pompéia também se enquadra na tipologia dos romances de introspecção psicológica. Eric Auerbach (1998), ao analisar um fragmento de um romance de Virginia Woolf, levantou alguns meios empregados para reproduzirem o conteúdo da consciência da personagem. Um deles é o monólogo interior, em que o enunciador descreve, analisa e comenta o que se passa no pensamento da personagem, sendo confundido com as próprias reflexões desta. Veja-se o fragmento em que Aristarco soube que lhe iam oferecer um busto:

Preparava-se a solenidade da distribuição bienal dos prêmios. As benemerências andavam famintas de coroas. Suspenderam-se as aulas. Era preciso começar o preparativo com grande anterioridade, porque se projetava coisa nunca vista. Alguns discípulos tinham prevenido o diretor, guardavam-lhe uma surpresa: a oferta de um busto de bronze! Aristarco predispunha-se para a surpresa com todas as veras da alma. Um busto! Era a remuneração que chegava dos impagáveis esforços, a sonhada estátua. Vinha-lhe aos pedaços. Começavam pela cabeça; mais tarde, oferecer-lhe-iam o abdômen, bela pança metálica e magnífico umbigo de bonzo gordo, saliente como um murro; depois, o prolongamento do corpo, aos roletes, gradualmente... Ah! Quando lhe oferecessem as botas!... Depois, não seria preciso mais: o pedestal, ele mesmo oferecer-se-ia para adiantar. E parafusaria, acumuladas, as peças do seu orgulho, a pilha dos seus anelos, a estátua, surgida aos poucos da sinceridade vagarosa das oblações, como dificilmente a glória, do escrutínio demorado dos tempos (p. 141).

Observamos no texto dois atos enunciativos, duas vozes: a do narrador e a de uma personagem. Só que a voz da personagem, ao contrário do que ocorre no discurso direto, não enuncia em primeira pessoa. Diferentemente do que acontece no discurso indireto, não há subordinação a um *verbum dicendi* e há exclamações e torneiros expressivos. O pequeno trecho descreve Aristarco sonhando acordado com a estátua desejada, proporcionando uma viagem do eu ao reino da imortalidade, representado na imagem do busto de bronze. Nota-se que ele pensa em termos anatômicos (“cabeça”, “abdômen”, “pança”, “umbigo”) muito mais do que em termos de escultura, conferindo ao texto um tom satírico. Aristarco sente prazer em se ver associado a pedaços, com o intuito de obter grandeza em bronze. O aspecto

progressivo presentificado pelos advérbios de continuidade “gradualmente” e “aos poucos”, é uma forma utilizada para apresentar a duratividade da ação. O verbo “começavam” funciona com o sentido de um advérbio incoativo, pois é ele que marca o início de uma sequência de elementos que constituem a imagem do busto. Os advérbios de seqüencialização, “mais tarde” e “depois”, fornecem ao leitor a sucessividade da ação.

Como modalidade característica da narração psicológica, o monólogo interior possibilita a expressão do tempo vivencial das personagens, uma espécie de discurso mental que confere uma certa autonomia ao pensamento da personagem. Essa categoria é também conhecida, na terminologia de Gérard Genette, como *discurso imediato*. De acordo com Benedito Nunes, o monólogo interior “sintoniza a palavra com o pensamento fluente, espontâneo, reflexivamente encadeado, do personagem” (1995, p. 64). Tem-se então a impressão de que a personagem confere à *diegese* a representação de sua vivência, em virtude da maneira explícita com que é apresentado o discurso mental desse personagem. Perceba, nesse fragmento, que as informações nos são apresentadas por meio da intrusão do narrador na consciência da personagem. Desse modo, o discurso ocorre sem mesmo existir a fala, “sintoniza a palavra com o pensamento fluente do personagem” (NUNES, p. 64). Nesse caso, quando o pensamento manifesta-se em fala, concretiza-se o discurso indireto livre. É o caso das expressões marcadas pela subjetividade emotiva e carregadas de ambigüidade pela dubiedade de se referirem ao narrador ou ao personagem: “Um busto!”, “Ah!”.

Esse modo de narrar assemelha-se àquele explorado por James Joyce. Ele desposa fielmente o fluir caótico da corrente de consciência da personagem e traduz, por conseguinte, em toda a sua integridade, o tempo interior. Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1974), o romance impressionista procura devassar, através do monólogo interior, a vida secreta e profunda das consciências, seus estados e reações, embora tais conteúdos subjetivos pareçam fragmentários e diluídos. Eis mais um exemplo dessa técnica no trecho que se segue. A

preparação para a solenidade da distribuição bienal de prêmios e a oferta de um busto de bronze a Aristarco ocupam a todos no final do ano. Durante a solenidade, na presença da princesa, do Exmo. ministro do Império e de vários figurões das instituições públicas, Aristarco inunda a arena com o seu discurso e, após a entrega de medalhas e menções honrosas, é homenageado com o seu busto em bronze. Quando se descobre a estátua, o diretor fica indignado de ciúmes daquele metal:

Aristarco caiu em si. Referia-se ao busto toda a oração encomiástica de Venâncio. Nada para ele das belas apóstrofes! Teve ciúmes. O gozo da metamorfose fora uma alucinação. O aclamado, o endeusado era o busto: ele continuava a ser o pobre Aristarco, mortal, de carne e osso. O próprio Venâncio, o fiel Venâncio, abandonava-o. E por causa daquilo, daquela coisa mesquinha sobre a peanha, aquele pedaço de Aristarco, que nem ao menos era gente! (p. 148)

A técnica do monólogo interior tem um cunho acentuadamente psicológico, daí a sua presença no romance *O Ateneu*, que pretende apresentar com maior profundidade o mundo interior de suas personagens: seus estados emotivos, reflexivos, devaneios, perturbações alucinatórias, auto-análises. Nota-se a ironia no texto, principalmente por meio da expressão “Teve ciúmes”. Aristarco sente ciúmes de sua própria estátua. Para ele, “o prazer de transmutação da matéria bruta”, de sua transformação em metal, foi apenas uma alucinação, pois enquanto o busto era “aclamado”, o diretor não passava de um “pobre” homem. Todos os olhares se voltaram para a estátua e, assim, o diretor foi esquecido, rejeitado e abandonado por todos os convidados, inclusive por Venâncio, seu “fiel” escudeiro. A esplêndida coroa de louros foi colocada, “num vendaval de aclamações”, sobre a figura. A partir desse momento, Aristarco cai em si e percebe que todas as aclamações eram para a estátua: “O aclamado, o endeusado era o busto”, ele continuava sendo o “mortal, de carne e osso”. A estátua passa a ser para o diretor uma “rivalidade nova”, que ele nunca poderá vencer, pois o “bronze é

invencível". Ele não queria aceitar a "verdade amarga": o imortal era o busto, ele era somente um pobre mortal substituído por sua cópia: "O monumento prescinde do herói, não o conhece, demite-o por substituição, sopeia-o, anula-o" (p. 148).

Na passagem abaixo de *O Ateneu*, temos mais um exemplo do aprofundamento psicológico da personagem, em que o sujeito enunciator relata suas próprias experiências como personagem central da história, colocando-se numa posição ulterior em relação aos eventos narrados, o que o situa a uma certa distância temporal do presente da narração.

Observemos a atuação desse narrador-personagem no trecho seguinte:

A excitação recrudescera; eu rolava na cama sobre um tormento de lascas cortantes. Que fazer? Denunciar o Franco de madrugada? Correr às escuras e abrir o escondouro ao tanque? Prevenir os colegas, pedindo que espalhassem? A controvérsia avultava-me no crânio como uma inchação de meninges. Dar-se-ia caso que Franco, possuído de arrependimento, fosse apresentar cedinho aos inspetores a delação do próprio feito? Cheguei a tentar o engodo da consciência com a ponderação de que talvez não saltassem ao tanque muitos de uma vez, e o primeiro ferido salvaria os outros. Mas a febre vencia, com a perspectiva do sangue. Dez, vinte, trinta rapazes, à borda, gemendo, extraindo dificilmente da carne as lascas encravadas! E eu, cúmplice, que o permitira, e maior culpado, que me não cegava a razão em suma de justa desforra... (p. 61).

Nota-se, no exemplo acima, uma profunda perturbação que envolve a personagem, levando-a a pensamentos interrogativos. Possuído de uma febre e um mal-estar, o narrador descreve exatamente o conflito psicológico vivido por Sérgio, que, não suportando aceitar a sua participação no delito, entra num estágio de descontrole mental, acompanhado de uma inquietação física. Percebemos, dessa forma, a construção psicológica da personagem, que se desenvolve por meio de estados atormentados e traumatizantes.

Retomando mais uma vez a obra de Renoir com o objetivo de enfatizar a característica impressionista em estudo, observaremos que ela também encontra-se presente. Renoir foi um dos pintores impressionistas que abandonou os padrões da academia e passou a transferir para

suas telas o que realmente conseguia obter do momento de luz. Como todos os impressionistas, ele acreditava que os efeitos mágicos da luz nas mais diferentes condições climáticas eram muito mais importantes do que o tema, do que o próprio desenho ou figura. Isso pode ser percebido no quadro *Le Moulin de la Galette*, tela que, segundo François Fosca, representa o resultado de todas as pesquisas de Renoir “nos jogos de luz e sombra, nos estudos de cor” (1984, p. 91). Nessa tela, o aprofundamento psicológico das personagens está enfeixado por meio do jogo psíquico de olhares: a garota que se apóia na jovem sentada direciona seu olhar para o homem de cachimbo, formando uma linha que se fixa no observador. No entanto, o homem que mira essa garota é o que está do lado daquele de cachimbo, enquanto ela, como vimos, prende sua atenção a outro. Várias figuras olham para fora do plano do quadro, para o observador, isto é explícito nas três dançarinas que mostram o rosto. O fumador de cachimbo e a garota de vestido rosa e azul sentada no banco olham distraidamente para além do observador. O mais essencial da tela é o olhar alegre e sonhador de uma moça sorridente no centro do quadro. É por meio desse olhar jovial e despreocupado que é focalizada e irradiada toda a atmosfera da obra.

Os objetos que compõem a tela, espaço, tempo e personagem, não são retratados separadamente nessa obra, mas possuem uma ligação que permite construir a imagem do objeto na retina do enunciário. Um exemplo dessa técnica impressionista encontra-se no casal dançante em destaque, onde o solo mistura-se às roupas do casal, principalmente da mulher, proporcionando uma fusão de cores (rosa e azul) e elementos (personagem e espaço) induzidos pelo aspecto temporal, que no caso reflete um dia banhado de sol. Na passagem a seguir, veja como o fator temporal também assume grande importância na composição do cenário e das personagens:





Le Moulin de la Galette, Pierre-Auguste Renoir, por volta de 1876, 131 x 175 cm. Paris, Muséed d'Orsay.

Entrávamos pelo gramal. Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros! Nós dois sós! Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele ou ele aos meus. Calados, arrancávamos espiguihas à grama. O prado era imenso, imenso, os extremos escapavam já na primeira solução de crepúsculo. Olhávamos para cima, para o céu. Que céus de transparência e de luz! Ao alto, ao alto, demorava-se ainda, em cauda de ouro, uma lembrança de sol. A cúpula funda descortinava-se para as montanhas, diluição vasta, tenuíssima de arco-íris. Brancos reflexos de chama; depois, o belo azul de pano; depois, a degeneração dos matizes para a melancolia noturna, prenunciada pela última zona de roxo doloroso. Quem nos dera ser aquelas aves, duas, que avistávamos na altura, amigas, declinando o vôo para o ocaso, destino feliz da luz, em pleno dia ainda, quando na Terra iam por tudo as sombras! (p. 123).

Podemos perceber que as informações retidas pelo narrador derivam da ativação da sua memória, pois resgata acontecimentos decorridos em sua vivência na história. Ele se encontra munido de um saber adquirido por sua própria experiência intradiegetica. Saber esse transformado de acordo com o registro de impressões, tal como são sentidas e transmitidas, no ato da enunciação, pelo enunciador. Por isso, essas impressões apresentam-se instáveis e fragmentárias, em atmosfera vaga e passageira. Essa atmosfera é criada porque o narrador não se preocupa tanto com o objeto (com os fatos), mas com as sensações e emoções que esses fatos causaram, possibilitando, assim, um aprofundamento em sua psicologia, pois podemos extrair de seu discurso suas reações e seu comportamento tais como evidenciados quando menino.

Nota-se que o narrador não se mantém no simples relato objetivo de um passeio campestre, mas faz desse divertimento um passeio para as balizas temporais e espaciais que são expostas de forma embaraçada: Sérgio e Egbert, sentados à relva, admiram o crepúsculo e a chegada da noite. A passagem do tempo (dia para noite) afeta as imagens espaciais que ora aparecem transparentes, ora sombrias. Assim como há uma transformação temporal, manifestada pela mudança de tons, há também uma alteração espacial, passando-se da relva ao céu e retornando-se à terra. Ao admirar o céu, o enunciador vê duas aves e quer ser uma delas, para passear com seu amigo Egbert. Isso é só uma meditação que o sujeito faz ao mirar

o vôo das aves. A palavra “terra” nos remete ao termo “sombas” que, por sua vez, nos conduz ao sentido de escuridão e melancolia: quando os demais estudantes notarem os dois se acariciando, vão ridicularizá-los e, dessa maneira, o que era um “destino feliz”, representado na figura das aves no céu, torna-se sombrio. Esse contexto é mobilizado pela oposição /céu/ vs /terra/, representada pelas figuras “claro vs escuro” e pelas imagens simbolizadas pelo jogo de “luz vs sombra”. O céu representa o espaço utópico ou idealizado, onde os dois meninos querem ou imaginam estar ao observar as aves, mas essa contemplação é interrompida com a inserção do espaço atópico (terra), que denota a ruptura com a tranquilidade de estar livre “em pleno dia”. A terra representa, portanto, o lugar obscuro, arriscado e perigoso, pois o que é transparência e luz, no alto, na terra transforma-se em sombras: a amizade (namoro) aqui pode causar profunda tristeza naqueles que a cultivam.

O uso das exclamações demonstra um dos recursos típicos da análise psicológica. Observe, por exemplo, a segunda frase, em que a exclamação “Como ia longe o burburinho de alegria vulgar dos companheiros!” é acompanhada pela frase “Nós dois sós!”. A justaposição das duas frases e, por conseguinte, das demais que a procedem, atua como um desmascaramento: afinal, a “alegria vulgar dos companheiros” e o “isolamento dos dois rapazes” revelam a prática homossexual, um dos temas do romance. A atração pelo mesmo sexo é condicionada pelo próprio ambiente do Ateneu: um colégio masculino que permite a intimidade entre os adolescentes. Nas frases: “Sentávamo-nos à relva. Eu descansando a cabeça aos joelhos dele ou ele aos meus”, percebemos uma relação de ternura e afeto, revelando os signos do namoro. A impossibilidade de acesso ao sexo oposto conduz Sérgio ao relacionamento com alguns estudantes: com Sanches, o herói busca a proteção numa fase inicial da sua metamorfose; com Bento Alves, rapaz bom e forte, Sérgio nutre uma profunda admiração; mas foi com Egbert que o protagonista passou de protegido a protetor. “É o aspecto feminino do amigo (beleza de formas, delicadeza) que encanta Sérgio, inclusive

despertando-lhe sentimentos masoquistas, fazendo-o desejar uma oportunidade de se sacrificar por Egbert”, nas palavras de Marilene Weinhardt e Rosse Marye Bernardi (1979, p. 130). O homossexualismo é, portanto, uma das experiências mais comuns do internato. Para Leyla Perrone-Moisés, isso acontece porque o colégio é um “lugar de confinamento de indivíduos do mesmo sexo” (1980, p. 435), o que faz da prática homossexual uma fatalidade.

Na narrativa psicológica são os movimentos interiores ou fatos emocionais que compõem o enredo. Segundo Araripe Júnior, “toda a região do romance psicológico está aberta ao talento de Raul Pompéia” (1960, p. 146). Podemos evidenciar no exemplo dado um cunho emotivo, que permite ao leitor envolver-se mais, ampliando sua intimidade na interação com o texto. A narrativa apresenta poucos fatos exteriores e está repleta de dados psicológicos. Essa é uma característica marcante do romance impressionista, em que a vida recôndita da personagem é invadida, os estados e as reações de sua consciência são expostos, muitas vezes, de modo fragmentário e diluído.

O discurso indireto livre, presente no trecho analisado, é uma das técnicas que permite o aprofundamento dos fatos na consciência da personagem, pois o seu pensamento se mistura à fala do narrador no fluxo normal da narração: o narrador conta o fato enquanto transmite o pensamento da personagem. No exemplo citado, mantêm-se as expressões peculiares da personagem (por exemplo, “Nós dois sós!”) e a correspondente pontuação, no caso, a exclamação.

Em *O Ateneu*, o universo exterior e o mundo das ações e dos objetos cedem espaço às impressões subjetivas e aos estados d’alma das personagens, explorando os meandros da consciência. Theodor Adorno assinala que o romance “precisou concentrar-se naquilo de que o relato não dava conta” (1980, p. 269). Daí decorre toda essa gama de traços psicológicos, provenientes da memória de um narrador que não se limita a descrever seus sentimentos, suas angústias e seus desejos, mas dá-lhes profundidade, transportando-os a um universo com

qualidades que refletem todo esse subjetivismo, como o cenário bucólico tomado como referência ao passeio realizado pelos estudantes. Nesse ambiente, o narrador expõe o som contínuo e indefinido causado pelo burburinho dos alunos e, além disso, promove uma espécie de aprofundamento nos processos mentais da personagem central, das impressões que fatos e pessoas deixam nela. Atentemos para essa característica presente no excerto abaixo:

Por um dia de muito calor, acabava ele de enunciar como um padre uma página de religião, os diversos atos de Contrição, de Atrição, de Fé, de Esperança, de Caridade, quando propôs que eu lhós repetisse sentados aos seus joelhos. Achei inútil a comodidade e repeti a lição passeando pela sala. Que diabo! Aquele sujeito queria tratar-me definitivamente como um bebê! Com pouco mais lhe daria o excesso de extremos para me oferecer uma volta de cueiros! Ah! Que se ainda me vivesse no ânimo a bravura audaz que trouxera de casa, sem dúvida nenhuma há muito tempo que eu tinha despachado o Sanches com a cartilha pelas ventas. Mas eu era outro, e a vontade vegetava tenra e dúctil como um renovo, depois do aniquilamento da primeira decepção. Fui transferindo o conflito (p. 46).

Podemos perceber que a cena é focalizada sob o ponto de vista da subjetividade, provocando o efeito impressionista impregnado no romance, uma vez que o narrador busca fixar as emoções e sensações experimentadas mais do que os objetos e as situações que as provocam. Nota-se que o narrador funciona como uma câmera ou um pincel que vai “pintando” os fatos de acordo com as impressões e recordações, ocasionando na narrativa um certo efeito subjetivo, característica própria do romance impressionista, pois esse tipo de romance valoriza “em elevado grau a vida psicológica das personagens” (REIS; LOPES, 1988, p. 279).

A personagem a qual o narrador se refere no exemplo acima é Sanches. Rompendo com a decisão de não admitir para si um protetor, Sérgio passa a desejar que alguém o socorra e o inteligente Sanches desempenhará esse papel. Sanches tenta se aproximar sexualmente de Sérgio, e este reage com uma “resistência passiva” (p. 46) à sedução, deixando-se levar pela

efeminação mórbida da escola, até o momento em que consegue se afastar, num “rasgo de heroicidade” (p. 48), movido por um asco instintivo que Sanches lhe causava.

No trecho citado, Sanches dá uma aula de religião a Sérgio e pede a este para repeti-la, sentado aos seus joelhos. Note como o narrador sugere certo clima de homossexualismo. Sérgio, que sente um certo nojo pelo jeito pegajoso do companheiro, não obedece ao pedido e repete “a lição passeando pela sala”. Há uma oscilação entre a voz do narrador e a da personagem. Essa confluência de vozes não é total e permite representar os pensamentos da personagem sem que o narrador abdique do seu estatuto de mediador.

O parágrafo inicia-se com um momento de referência pretérito: “Por um dia de muito calor” e os verbos e locuções verbais seguem esse mesmo andamento temporal: “acabava”, “achei”, “repeti”, “era”. As expressões da personagem, marcadas por uma pontuação exclamativa, denotam com mais intensidade o seu estado mental. A esse respeito, José Guilherme Merquior, ao comparar a linguagem literária com a pictórica, diz que “do mesmo modo que o quadro impressionista se propõe captar as mudanças mais sutis da atmosfera” e da luz, a linguagem impressionista “buscava figurar a variedade dos estados mentais com a maior precisão possível” (1996, p. 205).

Desponta-se, assim, um estilo literário colorido e nervoso, de sintaxe diluída e ritmos evocatórios, fazendo largo uso do imperfeito e da metáfora. Vejamos algumas dessas características na passagem abaixo, observando a duração de um tempo no passado:

As eminências de sombria pedra e a vegetação selvática debruçavam sobre o edifício um crepúsculo de melancolia, resistente ao próprio sol a pino dos meios-dias de novembro. Essa melancolia era um plágio ao detestável pavor monacal de outra casa de educação, o negro Caraça de Minas. (...)

O arvoredo do imenso jardim, entretecido a cores por mil bandeiras, brilhava ao sol vivo com o esplendor de estranha alegria; os vistosos panos, em meio da ramagem, fingiam flores colossais, numa caricatura extravagante de primavera; os galhos frutificavam em lanternas venezianas, pomos de papel enormes, de uma uberdade carnavalesca (p. 22).

No trecho temos uma descrição da paisagem que cerca o colégio. Nota-se que a paisagem evoca toda a estrutura de o Ateneu e está descrita de forma metafórica: “fingiam flores colossais”; “frutificavam em lanternas venezianas”. A expressão: “As eminências de sombria pedra” traz consigo um conteúdo de inércia, representado na palavra “pedra” e de tristeza, demarcada na palavra “sombria”. No conjunto desses termos percebemos a ociosidade e o tédio como figuras representativas do aspecto rotineiro e fastidioso das atividades escolares. Ao descrever o colégio, o narrador usa imagens sugestivas, que insinuam elementos desagradáveis e até detestáveis, revelando, assim, o sistema regido pelo diretor: um sistema que provoca pavor entre os adolescentes. O Ateneu, rodeado pelas imagens sufocantes da vegetação desenfreada, selvática e indisciplinada, que produzem uma atmosfera melancólica, que nem o sol pode dissipar, possui um diretor responsável por essa clausura e por toda essa tristeza que absorve os alunos submetidos ao regime nada democrático de Aristarco. Tristeza presente também em outro educandário, o negro Caraça de Minas. O enunciador nos fornece aqui uma pista que nos conduz ao desfecho do romance: esse colégio foi incendiado por um aluno, o que também acontece com o Ateneu.

No segundo parágrafo, temos uma descrição rápida da natureza agreste do colégio. A descrição da vegetação selvagem, como a do edifício, mostra o espaço fechado e já faz prever a violência física que logo aparecerá no romance. A vegetação exuberante, que rasteja e envolve a escola, funciona como um símbolo de aprisionamento entre as personagens. O prédio do colégio e a própria natureza comungam-se para enaltecerem a impressão de aprisionamento, de interrupção à liberdade de ação e de espírito. Nesse exemplo, como em outros, podemos perceber que a natureza apresenta-se como uma prisão, símbolo de um espaço infeliz, que tudo invade e envolve desordenadamente. Há um elevado número de palavras que marcam a grandiosidade dos elementos que caracterizam o aspecto interno e externo do Ateneu. Por exemplo, ao expor a natureza que cerca o colégio, o sujeito

enunciador utiliza as palavras “imenso”, “mil”, “enormes”, “uberdade”, fornecendo ao texto um aspecto grotesco, realçado pelos adjetivos “estranha”, “extravagante”, “carnavalesca”. Podemos sintetizar todos esses termos em uma única expressão: “uberdade carnavalesca”. A expressão, por sua vez, denota todo o caráter mórbido e grotesco com o qual o narrador deforma sem piedade as personagens, produzindo, assim, um efeito de “caricatura”.

A palavra “sangüínea” nos remete a vários momentos da história, podendo até dizer que o vocábulo “sangue”, repetido inúmeras vezes, chega a constituir uma das isotopias do romance, levando-nos a pensar na violência que abarca o colégio.

As imagens “claro vs escuro” podem ser destacadas no livro por meio do elemento água, que, por sua vez, guia-nos para a oposição /transparência/ vs /opacidade/, termos usados por Alfredo Bosi para assinalar a oposição entre o lago da primeira infância e a piscina do colégio. Eis a primeira imagem da água:

Força era deixar à ferrugem do abandono o elegante vapor da linha circular do lago, no jardim, onde talvez não mais tornasse a perturbar com a palpação das rodas a sonolência morosa dos peixinhos, rubros, dourados, argentados, pensativos, à sombra dos tinhorões, na transparência adamantina da água... (p. 18).

Depois, no capítulo 3, temos a transformação:

“Natação” chamava-se o banheiro, construído num terreno das dependências do Ateneu, vasta toalha d’água ao rés da terra, trinta metros sobre cinco, com escoamento para o Rio Comprido e alimentada por grandes torneiras de chave livre. O fundo, invisível, de ladrilho, oferecia uma inclinação, baixando gradualmente de um extremo para outro. Acusava-se ainda mais essa diferença de profundidade por dois degraus convenientemente dispostos para que tomassem pé as crianças como os rapazes desenvolvidos. Em certo ponto a água cobria um homem (p. 39).

Percebemos que, no lago do jardim, as águas eram claras, de uma transparência adamantina, onde nadavam os peixinhos “rubros, dourados, argentados, pensativos à sombra dos tinhorões...”. Já na piscina, “vasta toalha d’água ao rés da terra”, o chão de ladrilho era invisível. Essas figuras “lago vs piscina” nos remetem à oposição /claro/ vs /escuro/, sendo o lago um puro espelho onde tudo se podia contemplar serenamente; a piscina, ao contrário, é um espaço sujo, mostrada como símbolo disfórico de negatividade. As águas escuras e sua profundidade turva permitem o “turbulento debate de corpos nus” (p. 40). A piscina simboliza a vida daqueles que moram no Ateneu, que, inevitavelmente, contém aspectos ocultos de contaminação.

Bosi assim comenta essa metamorfose:

Compara-se a limpidez diáfana desse tanque doméstico habitado de formas gráceis e luminosas com a piscina do Ateneu onde adolescentes de várias idades nadavam promiscuamente. Através das águas do lago passava a luz, aquele “ouro da manhã” que brilha na página de abertura como eterna metáfora da infância. Mas na piscina da escola o meio é opaco, de uma espessura pegajosa, “aquela água salobra da transpiração lavada das turmas precedentes” (1988, p. 35).

A transparência da água transforma-se em algo escuro e opaco. Assim se estrutura o Ateneu: por meio de uma fachada plácida e brilhante se esconde a corrupção e a violência que imperam por detrás das paredes do internato. “No capítulo seguinte, aquela mesma água opaca se transformaria no lugar sangrento de um plano criminoso” (BOSI, 1988, p. 36). Trata-se da traquinagem sórdida já descrita em que participam Sérgio e Franco. Observe a passagem em que reaparece a mesma água, vista como figura e agente diluidor da impressão:

Atravessamos o capinzal quase sumidos entre as altas bandas de capim-de-angola, cuja escuridão constelava-se de vagalumes e vibrava da grita intensa dos grilos e do clamor dos sapos. Diante da natação o Franco parou e me fez parar. “A minha vingança!”, disse entre dentes, e me indicou a toalha d’água do grande tanque. A massa

líquida, imóvel, na calma da noite, tinha o aspecto de lustrosa calçada de azeviche; algumas estrelas repetiam-se na superfície negra com uma nitidez perfeita (p. 60).

A água, antes de tornar-se vermelha e sanguinária, é negra. Cena noturna e nevoenta em que tudo que aparece se difunde, confunde-se no claro-escuro das sombras e desaparece, exceto as estrelas que, por um momento, se refletem na água negra “com uma nitidez perfeita”. A cena é feita de silêncios e de ruídos noturnos, sem diálogos, a não ser as palavras espectrais do Franco: “A minha vingança!, repetiu-me ainda o Franco. ‘Para o sangue, sangue’, acrescentou com o risinho seco” (p. 60). Aqui temos a passagem do negro ao vermelho, que se reforça no desespero e no remorso da cumplicidade de Sérgio:

Devorava-me o remorso como uma febre; aterrava-me a idéia do banho na manhã seguinte, os rapazes atirando-se à vingança pérfida, a água toldada de rubro (p. 61).

A passagem da cena da vingança de Franco no meio da noite ocorre entre o sonho e a realidade da personagem, numa espécie de pesadelo: “Eu o seguia irresistivelmente, como sonhando, num sonho de curiosidade e de espanto” (p. 60). No sono, entre a vida e a morte, os colegas tranqüilos e adormecidos tinham a “expressão desanimada dos falecidos, boca entreaberta, pálpebras entrecerradas, mostrando dentro a ternura embaciada da morte” (p. 61). A imagem da morte está em cada rosto adormecido e o ponto culminante em que predomina o mórbido e o macabro está nas cenas do assassinato e na morte de Franco.

O colorido presente em vários trechos é mais do que um recurso ornamental, é uma obsessão. O tom avermelhado, já destacado em algumas passagens e reforçado por palavras como “sanguínea”, “sangue”, “rubro”, encontra-se ao longo do romance. Por exemplo, os rapazes, em exercícios ginásticos, apresentavam-se “todos de branco, apertados em larga cinta

vermelha” (p. 23). Vermelhos eram também os cordões em trança, dos quais pendiam as agulhetas do comando no peito do instrutor (p. 23). O livro de notas tinha um “rótulo vermelho na capa, ângulos do mesmo sangue” (p. 51). É interessante ressaltar que uma fonte de constrangimento explícito, no Ateneu, era a leitura das notas, todas as manhãs, por Aristarco que, com veemência, enaltecia os mais fortes e, sem piedade, desmoralizava os mais fracos. O assassino de um dos funcionários da escola é descrito da seguinte maneira: um “homem coberto de sangue” que “trazia um ferro na mão gotejando vermelho, uma faca de lâmina estreita ou um punhal” (p. 70). Sob a chuva, “a fita vermelha dos gorros” desbotava-se pelo rosto dos meninos “em fios de sangue” (p. 114).

Outras cores como o verde e o amarelo se repetem nas páginas do romance, mostrando o tom descritivo e a exploração do colorido como fonte de sentidos. Ao descrever o anfiteatro, o narrador-personagem recorda de “uma mesa de grosso pano verde e borlas de ouro” (p. 20); da “bela farda negra dos alunos, de botões dourados” (p. 20). À frente do colégio, um gramal vastíssimo é um ambiente marcado pela “violenta confusão de colorido” (p. 22) dos vestuários que fulgiam ao sol. Os chefes de turma sacudiam à manga “distintivos de fita verde e canutilho” (p. 23). A figura de Aristarco “perpassava como uma visão de brim claro” (p. 24). Sérgio encanta-se com as “gradações de verde, o verde negro, de faiança, luzente da hera, o verde flutuante mais claro dos bambus, o verde claríssimo do campo ao longe sobre o muro, em todo o fulgor da manhã” (p. 154). Depois de contemplar a frescura matinal, Sérgio inclina “a cabeça para o ombro de Ema, como um filho, entrecerrando os cílios, vendo o campo, os tetos vermelhos como coisas sonhadas em afastamento infinito, através de um tecido vibrante de luz e sombra” (p. 154). As cores (re)aparecem na descrição de D. Ema, que constitui, para Sérgio, uma “miragem sedutora de branco, fartos cabelos negros colhidos para o alto com infinita graça, uma rosa nos cabelos, vermelha como são vermelhos os lábios e os corações, vermelha como um grito de triunfo” e sempre a “obsessão adorável do branco e a rosa

vermelha” (p. 127). A sedutora senhora tinha a mão “recoberta em puro jaspe, unhas de rosa incrustadas” (p. 131). Na primeira aparição de Ema, Sérgio fica maravilhado com seus “olhos negros” e com seu “moreno rosa”. A senhora “vestia cetim preto” e o “cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne” (p. 27).

Na descrição de Ema no jantar, ela não é um ser materializado, mas uma “miragem” branca, negra e vermelha. A tonalidade clara é reiterada logo abaixo na metáfora “vestuário de neve” (p. 127), opondo ou contrastando com a ardência do vermelho da rosa que se reproduz nos lábios e nos corações. O jogo de cores continua no negro dos olhos e dos cabelos e na metáfora “vertendo a noite” (p. 127).

Em *Le Moulin de la Galette*, percebemos que o enunciador compôs a tela por intermédio das cores que se comunicam e transmitem ao leitor um cenário alegre e divertido. A cor predominante é um preto ofuscado de azul, presente nos casacos, nos bancos e na mesa. A sombra das árvores espraia-se sobre a tela num tom azul claro e liga-se nas mais multifacetadas variações com o amarelo claro das cadeiras, dos chapéus de palha, dos cabelos loiros, com o verde das folhas e com o preto das roupas das personagens. O parreiral deixa escapar algumas réstias de sol, que se dispersam em manchas amarelas-rosa sobre o solo, a roupa e os rostos. Ambas as cores encontram-se ligadas, no vestido, às riscas da figura central do primeiro plano. Depois, divergem de igual modo para os vestidos monocromáticos das duas dançarinas situadas à esquerda e que estão sarapintadas com manchas de cor e sombra na parte esquerda do quadro. O tom vermelho foi distribuído pela tela com apenas poucas tintas, o que lhe dá mais vida.

Podemos notar que, por meio da cor que se adentra nos elementos, o espaço e os objetos misturam-se, transformam-se num só discurso pictórico. Eles são retratados pelo término de uma superfície colorida e o início de outra. Isso faz com que o cenário funda-se com a personagem e vice-versa. Segundo Modesto Farina, a cor, no século XIX, passa por

uma nova fase em sua aplicação, visto que ela deve suscitar a sensibilidade do enunciatário. O impressionismo, com suas paisagens luminosas e coloridas, “representou verdadeira revolução cromática na pintura” (1987, p. 24).

O efeito pictórico proporcionado pelo tom colorido, o emprego do pretérito imperfeito, são recursos utilizados no texto para a produção do efeito impressionista. Eis outro exemplo em que o enunciador focaliza um fenômeno da natureza:

O sol vinha também à capela e colava de fora a fronte às vidraças, brando ainda do despertar recente, fresco da *toilette* da aurora, com medo de entrar, corado da vergonha de não rezar, pobre astro ateu. Pelas janelas abertas, esgalhavam-se para dentro frondosas ramas de jasmineiro, como uma invasão de florestas; e os jasmims de véspera, cansados, debulhavam-se em conchinhas de nácar pelo soalho, mortos, expirando no ambiente a alma livre do aroma (p. 55).

Nesse exemplo, percebemos que o enunciador descreve as sensações e impressões que possui do momento, numa linguagem expressiva e colorida, valendo-se de vocábulos como “brando”, “nácar”, que dão ao texto uma tonalidade clara, banhada de sol. O enunciador coloca-se como um espectador que se satisfaz em contemplar o espetáculo matinal da “aurora”, revelando-a à sua maneira. O emprego do imperfeito do indicativo, que marca o texto, pretende trazer ao leitor a impressão de que está assistindo o nascer do sol. O enunciador relata a percepção visual que possui do instante: a atmosfera branda e fresca causada pelo despertar do sol; procura fixar o efeito que a luz produz nos elementos da natureza e descreve o que pode captar no momento em que observa: o crescimento do jasmineiro. Assim, temos a experiência perceptiva como condutora do enfoque do enunciador e como produtora de sentido, expondo o conteúdo de uma memória sensitiva. Nota-se que a descrição acontece ao ar livre, à luz banhada do sol.

Na tela, notamos que a cena sugere a presença do dia, em razão do tom amarelado do qual se revestem algumas figuras. As manchas amarelas impregnadas nas roupas, no solo e em outros objetos denotam que a cena é focalizada ou pintada à luz do dia, ou à luz do sol. Uma atmosfera tremeluzente envolve todas as figuras e tira a precisão dos contornos ou pormenores: note que o casal dançante, situado ao lado esquerdo, são figuras ausentes de traços exteriores ou interiores, pois parecem assumir uma só fisionomia ou um só corpo. Talvez isso ocorra devido ao fato de ser uma dança rápida, da qual o enunciador não consegue extrair todos os detalhes e, dessa maneira, focaliza somente o que consegue ver.

Em outra passagem do romance, no piquenique no Jardim Botânico, momento de festa, alegria e liberdade temporária, o narrador faz alusão a um certo clima de homossexualismo, em que as crianças, debaixo de muita chuva, debandam-se no meio de uma gritaria tumultuosa:

A rapaziada dispersou-se pelos gramados para a montanha, para os canaviais e pomares de ingresso vedado. Alguns, munidos de anzóis, acocoravam-se à beira do açude, como batráquios, enquanto esperavam que piasse a probabilidade difícil de um peixe.

Os de espírito calmo buscavam sítios de soledade, iam passear a cisma silenciosa; os sentimentais, com o instinto dos fotógrafos paisagistas, ensaiavam, comparavam, aplaudiam os melhores pontos de vista, ou simplesmente, dois a dois, íntimos, seguiam para longe, braços pela cintura, balbuciando diálogos lentos. Os menores corriam, armando animadíssimos brincos, atiravam-se às borboletas, iam pelos cursos d'água canalizada através do parque, perseguindo a fuga de um graveto, trépido, inalcançável na evasão rápida da linfa. Nos enredamentos obscuros do bosque, exatamente onde o artista grego incluiria um sátiro, podia-se surpreender sobre uma blusa o confiado abandono bucólico de outros colegas (p. 111-112).

Observamos na passagem acima o destaque dado às impressões que o narrador tem sobre as personagens. Os fatos são relatados de acordo com a visão que ele possui do instante: os objetos, personagens e espaços são descritos por meio da percepção do enunciador, que capta a realidade percebida e não imaginada. O narrador busca fixar a fugacidade do

momento, despreocupado com a elaboração “desenhística”. Na pintura, as figuras são resumidas, quase engolidas pela rapidez das palpitantes pinceladas. No texto literário usa-se o procedimento da não separação das frases para caracterizar as personagens física e psicologicamente. Por isso o narrador utiliza-se de dois parágrafos para descrever a trajetória de várias personagens e ambientes. Isso faz com que as imagens fiquem aglutinadas, criando um cenário quase bucólico, a *plein-air*, como nas pinturas impressionistas.

Como vimos, as personagens são caracterizadas subjetivamente, de acordo com a visão particular do narrador. Os estados de alma e as emoções são mais valorizados que o enredo ou a ação da narrativa. Assim, os elementos exteriores, tanto na caracterização do espaço quanto na das personagens, cedem lugar à experiência interna, pois o que importa não são os objetos, mas a impressão que os mesmos causam na retina do enunciador. O espaço atópico, que no romance coincide com o “bucólico”, contribui com a percepção visual do instante. O realismo funde-se numa experiência visual, pois o narrador não se conforma com a simples realidade, mas, com a percepção dessa realidade. Esse realismo deseja ser instantâneo, quer retratar o momento presente – no caso, a impressão plácida das personagens com o ambiente que as circunda.

No texto pictural, a maneira aglutinada em que se encontram os objetos provoca a diluição deles. As personagens são tintas (cor, luz) utilizadas com o objetivo de mostrar ao espectador que o fundamental é representar sensações percebidas por meio da cor e da luz, eliminando do processo de composição, as figuras idealizadas e perfeitas. Para expressar as condições fugidias da luz, os artistas impressionistas “negam o *atelier*, desinteressam-se pelos temas, preferem a paisagem dada a suas pesquisas sobre a natureza. Trabalham ao ar livre, estudam as sombras de cor e as relações entre as cores complementares” (GONÇALVES, 1994, p. 171).

Le Moulin de la Galette, quadro típico dessa abordagem impressionista, está distante daquelas obras produzidas no ateliê ou começadas ao ar livre e terminadas em estúdio. Para representar a atmosfera que estava entre os objetos, intenção primordial dos impressionistas, era necessário decompor a cor para captar um momento de luz, indefinindo os contornos da figura, que, na pintura, correspondem às manchas impressionistas. Nota-se que, no fundo da tela, não temos objetos claramente definidos, mas manchas que impossibilitam a descrição objetiva deles. Dessa forma, o texto se afasta do realismo mimético, em que encontramos, por exemplo, a personagem bem delimitada e contornada e se aproxima de outro tipo de realismo, que tem como componentes aquilo que a pintura chamou impressionismo. A própria técnica desse movimento dilui o contorno e, ao diluir a personagem, essa perde seus traços e integra-se ao restante do quadro. Assim, não é só a personagem que é importante, mas as cores e todos os elementos que compõem a pintura.

Na tela impressionista, as figuras se diluem, misturam-se aos demais elementos da pintura. O narrador focaliza-as subjetivamente, por meio de manchas, produzindo o efeito da diluição e rarefação. Assim, percebemos que, em ambos os textos, a câmera não focaliza uma multiplicidade de cenas objetivas e realistas, tanto de personagens, quanto de ambiente, opondo-se, dessa forma, ao enunciator de obras realistas naturalistas. Nessas obras, o agente produtor da enunciação, com sua visão objetiva, nos faz ver as personagens e examiná-las como se fossem seres humanos. Com essa técnica, aproxima os espectadores do mundo reproduzido na tela, agradando-os, já que eles se encontram como personagens do quadro. Na representação pictórica, o enunciator manifesta as impressões que a realidade lhe causa, apresentando as personagens de forma difusa e sem contornos.

Os elementos representados são ordenados pela câmera impressionista, que deposita marcas no enunciado para gerar o efeito impressionista. Essas marcas estão espalhadas em todo o texto pictural ou literário: as formas perdem a densidade, as figuras tornam-se

incorpóreas e não ordenam mais a visualidade, no lugar tradicional da linha encontra-se uma espécie de gradação cromática que vai da cor do objeto para a cor do espaço circundante ou vice-versa. O olhar atencioso apreende somente as refrações cromáticas, as manchas de cor, afastando da pintura a preocupação de representar o espaço tridimensional. Com essa técnica, o pincel impressionista apresenta os objetos de forma diluída, pois a categoria espacial e o conjunto atorial que compõe a tela são revelados com um certo teor subjetivo, conforme a visão do enunciador em seu registro do tempo, que passa por meio dos objetos sem linhas nítidas de contorno, refazendo-os com pinceladas que lhes tiram a precisão dos traços, mesclando-os com o espaço que os rodeia.

Merquior assinala que o romance impressionista “engendra o ‘romance psicológico’ de tipo moderno, ou seja, de estrutura não-linear” (1996, p. 205), em que a história é narrada do ponto de vista do protagonista, ou do ponto de vista plurifocal, a partir da perspectiva de várias personagens. Em *O Ateneu*, o narrador em primeira pessoa possibilita a sondagem analítica do interior das personagens. Encontramos um sujeito maduro, que tendo vivido experiências e aventuras, relata, a partir dessa posição, o devir da sua existência mais ou menos atribulada. O registro em primeira pessoa gramatical proporciona um sincretismo dos papéis de narrador e protagonista. Neste caso, temos um narrador que está distante dos fatos narrados e que, portanto, pode ser mais crítico de si mesmo:

Dias depois da terrível nota, voltava eu a figurar com outra má, menos filosoficamente redigida, porém agravada de reincidência. Aristarco não perdoou mais. Houve ainda terceira, quarta, por diante. Cada uma delas doía-me intensamente; contudo não me indignavam. Aquele sofrimento eu o desejava, na humildade devota da minha disposição atual. Chorava à noite, em segredo, no dormitório; mas colhia as lágrimas numa taça, como fazem os mártires das estampas bentas, e oferecia ao céu em remissão dos meus pobres pecados, com as notas más boiando (p. 52).

Percebemos que o sujeito da enunciação se refere a um passado que conhece por experiência própria. Utilizando o chamado discurso avaliativo, uma modalidade de discurso subjetivo, ele relembra sua “amarga descida ao fundo descrédito escolar” (p. 50). Os adjetivos “terrível” e “má”, além de acentuarem seu péssimo rendimento escolar, também expressam todo o sofrimento e castigo pelos quais passavam os alunos todas as manhãs. As notas lidas publicamente pelo diretor, no “tribunal supremo” do “livro de notas”, causavam uma “expectativa de terror” e vergonha entre aqueles que não tiravam “notas de louvor”.

A percepção do tempo e o fluxo da memória, a lembrança crítica e a compreensão do sentido da experiência passada são os principais motivos da ficção impressionista, segundo Merquior (1996, p. 206). A consciência e a interpretação do passado apresentam-se refletidas de amargura pelo narrador-personagem, que relata, num tom de pessimismo, os dois anos vividos no Ateneu. Ao contar os episódios emocionalmente mais marcantes e traumatizantes das experiências de Sérgio-menino, o narrador-adulto não rememora apenas o próprio sofrimento, a dolorosa descoberta das atrocidades cometidas nos bastidores do “grande colégio da época”, freqüentado pela “fina flor da mocidade brasileira”. Ao mesmo tempo, procurando refletir sobre o que viveu e o que sentiu, constrói uma opinião negativa a respeito das personagens. O narrador finaliza o relato, com as seguintes palavras:

Aqui suspendo a crônica de saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo o funeral para sempre das horas (p. 160).

Nesse exemplo, reencontramos a contradição já estabelecida desde o subtítulo do romance: saudade pressupõe nostalgia, desejo de algo que se passou, mas os enunciados do livro denunciam um tempo que foi difícil, de angústias e sofrimentos. O narrador interroga se a saudade é verdadeira e acrescenta que são “puras recordações”. No trecho “saudades

talvez”, o sujeito da enunciação emprega uma forma modal conotadora de incerteza e conclui que o tempo “é a ocasião passageira dos fatos, o funeral para sempre das horas”. Os termos modalizantes, “verdadeiramente” e “talvez”, são formas que pertencem ao plano da enunciação por sugerirem atitudes particulares de quem fala. O indicador de lugar “aqui” marca o espaço da cena enunciativa e assinala o espaço do eu, que, no contexto, fornece o mesmo sentido da expressão “neste momento da narrativa...”. O enunciador compreende que sua infância foi um período de desgosto e, por isso, não sente saudades daqueles tempos de menino. Faz uma crítica ao sistema de ensino, baseado na corrupção e violência. Observe na passagem abaixo em que o narrador relata todo seu tédio e insatisfação em razão da monotonia e ociosidade do ambiente escolar no qual estava confinado:

A peteca não divertia mais, palmeada com estrépito, subindo como foguete, caindo a rodopiar sobre o cocar de penas? Inventavam-se as bolas elásticas. Fartavam-se de borracha? Inventavam-se as pequenas esferas de vidro. Acabavam-se as esferas? Vinham os jogos de salto sobre um tecido de linhas a giz no soalho ou riscadas a prego na areia, a amarela, e todas as suas variantes, primeira casa, segunda casa, terceira casa, descanso, inferno, céu, levando-se à ponta de pé o seixozinho chato em arriscada viagem de pulos. Era depois a vez dos jogos de corrida, entre os quais figurava notavelmente o saudoso e rijo chicote-queimado. Variavam os aspectos da recreação, o pátio central animava-se com a revoada das penas, o estalar elástico das bolas, passando como obuses, ferindo o alvo em pontaria amestrada, o formigamento multicolor das esferas de vidro pela terra, com a gritaria de todas as vozes do prazer e do alvoroço (p. 94-95).

O narrador relata sua percepção (olhar) diante da realidade a qual está submetido. Nota-se que é mais importante descrever o emaranhado de coisas que se passam em seu pensamento que o próprio ambiente e objetos que o rodeiam. No esforço de reconstruir o passado pela memória, o narrador se vale das impressões que lhe despertaram nos sentidos os acontecimentos e elementos da realidade vivida: “revoada das penas”, “estalar elástico das bolas”, “formigamento multicolor das esferas de vidro”, “gritaria de todas as vozes”. Parece não interessar-se pela reprodução pura e simples da realidade impessoal e exata.

A realidade ainda permanece como centro de interesse, mas apenas como ponto de partida. O que se pretende registrar é a impressão que ela desperta no espírito do enunciador, no momento em que a mesma se verifica. O narrador nos apresenta os elementos que os divertiam (“peteca”, “bolas elásticas”, “esferas de vidro”, “jogos de salto”) de uma maneira individual e interpelativa, possibilitando uma descrição subjetiva. Essas interrogações presentes no texto funcionam como os borrões fugitivos da pintura impressionista, pois elas representam as impressões que o narrador tem num dado momento. Utilizando o emprego freqüente do imperfeito nas formas verbais, o texto adquire o aspecto de algo não finalizado, inacabado, como a paisagem de um quadro impressionista, captada de acordo com as projeções do instante, dependendo da incidência da luz do sol sobre o objeto. Se na pintura impressionista as cores acompanham as mutações causadas pela luz, aqui os objetos são descritos e enumerados de acordo com a visão e sensação de uma testemunha observadora: o enunciador.

Na pintura de Renoir, os pares de casais dançando, tal como as figuras cortadas na beirada da tela, dão ao texto um aspecto de que a cena se expande para além da moldura e prende o espectador. A simultaneidade rompe com a focalização coerente e sucessiva dada à personagem principal. Nota-se que inúmeros episódios se desenrolam ao mesmo tempo (o casal namorando, as pessoas conversando, o homem fumando, os pares dançando) e, com isso, a perspectiva é arruinada pela simultaneidade dos acontecimentos, que substitui a cronologia dos textos tradicionais. O corte das figuras sugere que o enunciador quer deixar algo para a imaginação do público completar.

No primeiro plano da tela o sujeito enunciador parece encontrar-se em disjunção com seu objeto-valor, que é retratar com liberdade a situação fortuita e momentânea, pois os protagonistas estão claramente expostos aos olhos do espectador em posição clássica. Mas essa perspectiva é quebrada quando o enunciador não se preocupa em registrar os contornos

com profunda densidade e, sim, registrar a fixação que a luz produz nos objetos. Se focalizarmos a jovem sentada, perceberemos que o sol brinca em torno da boca e do queixo, enquanto os olhos e a testa ficam na sombra. Seu vestido não possui um acabamento, mas fragmenta-se ou dilui-se nas longas pinceladas de cores rosa e azul. A saia do vestido estende-se até a cadeira e não dá para saber se o braço do homem apóia-se em sua perna ou se o que está sobre o seu “joelho” são flores, pois todos esses dados não são apresentados de forma nítida. Isso resulta do fato de que “a análise da cor leva a substituir o desenho dos contornos pelo das manchas e a ordem das formas pela ordem dos tons” (FRANCASTEL, 1988, p. 69). Assim, o que tem primazia no quadro é a comunicação de cores e luz e não os objetos. Com isso, as personagens perdem a nitidez, porque o que se destaca são os reflexos da luz e não o sentido, o tema. O que emana da tela é a junção e a correspondência das cores, em que o enunciador procura o efeito da atmosfera sobre os elementos. Ao atingir esse objetivo, o sujeito enunciador entra em conjunção com seu objeto de desejo: liberta-se dos modelos tradicionais, observados a princípio pela disposição das figuras e integra-se à reprodução de uma realidade banhada de sol, num tom suave e luminoso.

A cada passagem de plano aumenta o grau de diluição das figuras: o primeiro e o segundo já provocam uma certa rarefação das personagens, chegando ao grau máximo no último, onde as figuras são simbolizadas por manchas (borrões), que desempenham o papel das *personagens de costume* no romance. Ou seja, as *personagens planas* de *O Ateneu* representam o pano de fundo em *Le Moulin de la Galette*. Isso advém do fato de o agente produtor da enunciação só marcar em seu texto o que consegue observar e, ao ar livre, não vemos objetos individuais, cada um com sua cor própria, mas uma fascinante mistura de matizes, que se combinam em nossos olhos. A transferência da atmosfera para o cenário pictórico faz com que o ambiente e as personagens se dissolvam e as figuras sejam sugeridas

através de impressões, de pequenas e largas pinceladas, que no pano de fundo da tela parecem manchas e borrões.

No texto visual, podemos notar que o enunciador não dá um certo acabamento ao quadro, deixando algo para a imaginação e interpretação do espectador. Este, portanto, é chamado a intervir na obra de arte, cabendo a ele reconstituir a cena pintada. Os sentidos produzidos afastam-se daqueles estabelecidos pela tradição, pois não temos um significado único e definitivo, cabendo ao enunciatário acabar de articular ou (re)fazer a cena visualizada, experimentando, assim, uma relação ativa com a obra de arte, no lugar da contemplação passiva tradicional.

Aos impressionistas não interessava a visão objetiva e estática da realidade, mas as impressões perante os efeitos mais fugidios. Para eles, o importante era captar a sensação da paisagem em determinado momento, de acordo com a sensibilidade do enunciador. Valorizando a cor e os efeitos tonais, pretendiam produzir a percepção visual do instante, as impressões provocadas pelo objeto no sujeito, porque para o enunciador impressionista, “a expressão dos elementos a partir das impressões é artisticamente mais verdadeira e significativa do que uma reprodução fotográfica” (HEREDIA, 1979, p. 134). Eis como o sujeito da enunciação descreve a sala de um dos professores do colégio:

A sala do professor Mânlio era ao nível do pátio, em pavilhão independente do edifício principal; com duas outras do curso primário, o alojamento da banda de música e o salão suplementar de recreio, vantajoso em dias de chuva. Formando ângulo reto com essa casa, uma extensa construção de tijolo e tábuas pintadas, sala geral do estudo no pavimento térreo e dormitório em cima, concorria para fechar metade do quadrilátero do pátio, que o grande edifício completava, estendendo-se em duas alas, como os braços da reclusão severa. No fundo dessa caixa desmedida de paredes, dilatava-se um areal claro, estéril, insípido como a alegria obrigatória; algumas árvores de cambucá mostravam, em roda, a folhagem fixa, com o verdor morto das palmas de igreja, alourada a esmo da senilidade precoce dos ramos que sofrem, como se não coubesse a vegetação no internato; a um canto, esgalgado cipreste subia até as goteiras, tentando fugir pelos telhados (p. 36).

No trecho, há uma interpretação da natureza: descrição mais subjetiva que objetiva da paisagem. O narrador capta a realidade tal como se apresenta no momento em que a observa: no caso, a natureza apresenta-se inerte, apagada. Utiliza comparações: “estendendo-se em duas alas, como os braços da reclusão severa”. Ao comparar a construção do colégio a uma “reclusão severa”, o enunciador está, de uma certa forma, desmascarando o ensino daquele colégio, mais especificamente o diretor, pois os estudantes viviam enclausurados sob um sistema de tortura e reclusão e a construção do edifício, feita de forma fechada, possibilita o ambiente negativo no qual ficavam condicionados os alunos.

No início do parágrafo parece que o narrador fará uma descrição objetiva e meticulosa do espaço. Mas, com o desenrolar da narrativa, percebemos que a focalização dirige-se para as impressões que o narrador possui da paisagem. A aparência de objetividade é superposta pela subjetividade.

Também podemos notar na tela de Renoir a aparência de equilíbrio entre os objetos, que é quebrada com os efeitos solares. Essa impressão resulta da aparente falta de ordenação das figuras, da espontaneidade na descrição dos protagonistas. É a atmosfera que determina a condição de luz ou sombra na tela. Ela é mais importante que pessoas (figuras) ou paisagens. Ao valorizá-la, o pintor também ressalta a importância do tempo, pois interessa a ele focalizar um mesmo ambiente nas diferentes horas do dia para captar fragmentos de uma realidade em contínua transformação. A dispersão e quebra das cores locais proporcionada pela luz solar tira a precisão dos contornos e dos pormenores das figuras, aos quais estavam habituados os olhos dos observadores. Com seus contornos indefinidos, os agentes perdem volume e solidez: são figuras coloridas. Ao lado de uma visão verdadeira (no sentido de reproduzir o que consegue observar), a arte de Renoir realiza assim uma interpretação poética da realidade: a impressão subjetiva, manifestada pelo modo com que o sujeito enunciador articula os objetos para a produção de sentido desejado.

Produzido ao ar livre, *Le Moulin de la Galette* se diferencia daquelas obras acadêmicas, cujos artistas preferiam o caminho seguro da cópia, da fidelidade às regras calcadas no exemplo dos mestres. A *plein-air*, a cor de um objeto não é invariavelmente a mesma, porque depende da atmosfera, que muda constantemente, filtrando a luz e permitindo os reflexos.

Mas, apesar dessa impressão de turbulência, o agente produtor da enunciação consolidou a composição, retratando ao centro um grupo de três figuras em pirâmide quase clássica, fornecendo um certo grau de equilíbrio ao texto, em oposição à agitação ou confusão dos objetos. Contudo, em meio ao festivo e alegre cenário por onde dançam, conversam, namoram, as figuras do primeiro e segundo planos são organizadas também em forma de pirâmide, estabelecendo a oposição /formal/ vs /ininteligível/, desencadeada pela ordenação e caracterização das personagens. Apesar desses elementos estarem dispostos de maneira convencional, eles não obedecem à rigidez detalhista dos clássicos. Além disso, o sistema de verticais (marcado pelo espaldar da cadeira, as pessoas em pé, os pares dançantes, as árvores, os suportes e os pêndulos dos lampiões) e horizontais (traçado principalmente pela uniforme altura das cabeças das personagens que compõem o segundo plano, o muro de figuras no fundo e também o laço das esferas dos lampiões e a construção de madeira pintada de branco) contribuem com as oposições acima estabelecidas.

A oposição entre confusão e equilíbrio, por sua vez, remete-nos às categorias /liberdade/ vs /limitação/ sendo que, embora essa última esteja presente no quadro, por meio das figuras de equilíbrio (traços verticais e horizontais), não desfaz a otimista e eufórica liberdade do enunciador em conduzir-nos a um mundo inebriante, libertando o texto das preocupações literárias da pintura do século XIX, formulando suas impressões da natureza de forma veloz e imediata, sem as interferências de uma elaboração intelectual.



Rosenfeld assinala que “os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa (...) desejavam reproduzir apenas a *aparência* passageira da realidade, a *impressão* fugaz do momento” (1969, p. 85). Com essa técnica de representar a impressão vaga e flutuante que os pintores possuíam do real, os impressionistas acabam por diluir a perspectiva. Até o final do século XIX, a construção racional do espaço era permitida através da perspectiva. O tema dos quadros ou seu conteúdo narrativo era fator importante na reprodução e observação das telas, ainda que o desenvolvimento da fotografia tenha aos poucos absorvido esta função narrativa, ocasionando o desprestígio do tema na arte. Esse desgaste do fator narrativo (ou argumento), desembocou nas criações impressionistas, que não se interessavam pelo tema para se entregarem à reprodução de impressões de luz ou cor sobre as paisagens ou figuras, prestando, assim, pouca atenção ao detalhe no desenho e nas formas que, até então, possibilitavam uma estrutura narrativa à pintura. Em *Le Moulin de la Galette*, o enunciador preocupa-se em mostrar os efeitos luminosos conseguidos com pequenas e largas pinceladas, e não dá, dessa forma, destaque ao detalhe do objeto.

Essa arte impressionista encontra-se nitidamente representada na pintura em estudo, uma vez que o pincel não “descreve” as figuras com dados e traços do mundo real, como se fossem uma fotografia, mas de acordo com a percepção visual do momento, pois, segundo Neiva Jr., “a imagem não poderia ser uma duplicação do mundo. Entre o mundo e a percepção acontecem os cones de luz, as deformações que fazem da imagem alguma coisa autônoma” (1994, p. 14-15). Para o autor, “a veracidade da imagem é ela mesma, já que as modificações constantes da luz e sombra impossibilitam a réplica do fato a ser representado: no máximo, uma transposição, nunca uma cópia” (p. 15).

Por isso os impressionistas tornaram-se mais verdadeiros que os próprios realistas, pois eles pintavam em suas telas a impressão que possuíam do real. Assim, a imagem era retratada de acordo com as modificações da atmosfera e a figura jamais se apresentava como

o objeto real. A criação partia do princípio de que entre este e o pintor existe a luz que constrói a imagem do objeto na retina do pintor. Portanto, a figura pintada não é uma réplica do objeto real. A ênfase recai nos próprios elementos da pintura como a luz, que no impressionismo tem o mesmo valor que a cor.

Considerações finais

O século XIX, principalmente na segunda metade, foi um período responsável por uma multiplicidade de acontecimentos que interferiram na configuração literária da época. Nesse momento, a burguesia substitui a aristocracia no poder. A Revolução Industrial significou um avanço expressivo no campo das ciências naturais e da tecnologia. A ciência passa a ser considerada um conhecimento absoluto, capaz de resolver todos os problemas da humanidade. Daí decorre a proposta realista de estudo da vida social contaminada por procedimentos da ciência, que, na época, era o único suporte seguro capaz de explicar a realidade. O desenvolvimento da ciência representa a derrota do idealismo, inserindo um ponto de vista científico na compreensão e interpretação da realidade. A ciência estipulou novos e diferentes modos de pensar e viver e, nesse contexto, todos os campos do conhecimento, inclusive a arte, foram influenciados.

O realismo com propensão naturalista dá ênfase ao aspecto materialista da existência humana. Nesse contexto, o homem passa a ser visto como um produto biológico e seu comportamento é resultado da influência do ambiente social e da hereditariedade. Sendo assim, o Naturalismo se fundamenta no cientificismo, optando por um propósito experimental: demonstrar que a conduta humana apresenta-se submissa às leis naturais. Logo, o comportamento das personagens naturalistas resulta da ação de três variáveis: o ambiente em que está imersa, a hereditariedade (que explica as tendências, os caracteres e as patologias do indivíduo) e o momento histórico. Como consequência, os naturalistas preocupam-se em focalizar e descrever os aspectos físicos ou os comportamentos exteriores das personagens. Os impressionistas, ao contrário, preocupados em analisar os estados emotivos e atormentados

que envolvem as personagens, retratam, fundamentalmente, o espírito e os seus sentimentos interiores.

Na passagem do século XIX para o XX, a sociedade vive um processo de rápida transformação e a personalidade humana vê-se abalada com o mundo confuso e desordenado. A realidade deixa de ser um mundo homogêneo para tornar-se fragmentada e dividida. Nem a ciência nem a religião conseguem amenizar a insegurança que abarca esse período, em que o ser humano passa a desconfiar das visões totalizadoras e explicativas do universo, pois o vê fragmentado, dividido e caótico. A esse fenômeno, no qual se inserem as artes da época, Anatol Rosenfeld dedica um ensaio intitulado *Reflexões sobre o romance moderno*, em que analisa o fenômeno de desrealização nas artes, que corresponde a perda da perspectiva na pintura.

O fato de o mundo estar em grande transformação, onde os valores apresentam-se em transição, contribui para a desfiguração da personagem e das categorias espaço-temporais. Segundo Rosenfeld, o mundo caótico mostra-se “abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos, que desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominá-lo” (1969, p. 84). Os fatores sociais são responsáveis pelo desencadeamento da crise da representação: a fragmentação do mundo repercute na construção das personagens, que também revelam-se diluídas e deformadas. O espaço-ilusão, tão valorizado na pintura, e o tempo cronológico, tão realçado no romance, são abolidos. Ocorre, portanto, um processo de diluição do objeto (na pintura) ou rarefação dos traços miméticos da personagem (na literatura). Para entendermos como o objeto estético é focalizado depois dessa crise de representação do real, é preciso retornar ao século XIX para compreendermos como o pintor representava a figura (objeto) em seus quadros.

O pintor do século XIX não apenas desenhava o que conseguia ver, mas também projetava em sua tela a visão já formada que tinha do objeto a ser produzido. Assim, ele

agradava ao público, que encontrava seu lugar como personagem de um quadro. Como explica Balzi: “Até meados do século passado, o público estava acostumado a ver um quadro como se fosse um espelho no qual ele e seu mundo encontravam-se nitidamente refletidos” (1992, p. 6). As pinturas desse período eram projetadas nas telas com dados e traços do mundo real, como se fossem uma fotografia. As personagens eram tão bem caracterizadas e os quadros bem divididos que o cenário tornava-se nítido e familiar ao espectador.

Já a pintura do século XX retrata algo diferente. O tema não está claramente exposto aos olhos do público. Esse tem uma participação no acabamento do quadro, visto que o toque final na tela não é o do pintor, mas do espectador. Isso acarretou muita controvérsia e incompreensão do público, pois ele não entendia o que os pintores queriam transmitir e não conseguia focalizar o objeto nitidamente. As pessoas, acostumadas a olhar as telas só com o cérebro, tiveram que mudar sua maneira de ver. Os objetos passaram a se apresentar de acordo com os olhos do pintor, ou seja, ele só pintava o que realmente conseguia observar.

O movimento responsável por essa mudança na focalização do objeto estético na pintura foi o Impressionismo, à medida que esse movimento iniciou uma grande parte das inovações estéticas ocorridas no século XX e foi um dos grandes responsáveis pela representação da diluição do objeto. Para os impressionistas, o importante não era retratar a imagem já formada pelo intelecto, pintar só com a cabeça ou só com os olhos, mas pintar as coisas tais como elas são. Para isso eles abandonaram os lugares fechados e passaram a produzir suas obras ao *plein-air*. A mudança de espaço era essencial, pois os pintores tinham por objetivo representar a atmosfera e, para tal propósito, dependiam de um lugar aberto para captar a luz do momento.

O fenômeno de desrealização, observado principalmente na pintura, não agradou o público, que estava acostumado com a reprodução ou cópia da realidade empírica e sensível. Sendo assim, ele simbolizou a desvinculação mimética da arte com a realidade. Isso se

evidência na pintura abstrata ou não-figurativa e, conseqüentemente, nas correntes artísticas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo, que deixaram de fixar a reprodução fiel da realidade empírica. “Esta, no expressionismo, é apenas ‘usada’ para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; no surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo; no cubismo, é apenas ponto de partida de uma redução a suas configurações geométricas subjacentes” (ROSENFELD, 1969, p. 74). Em todas essas correntes há uma negação do realismo. Na concepção da arte moderna, o ser humano é fragmentado ou reduzido no cubismo; deformado no expressionismo e eliminado no não-figurativismo. Assim, o retrato tão valorizado pelos clássicos desaparece.

A perspectiva, que criava a ilusão do espaço tridimensional ou do absoluto é abolida. Como a pintura, o romance também sofre transformações: a sucessão temporal corresponde a eliminação da ilusão de profundidade sobre uma superfície de apenas duas dimensões na arte pictórica. Ou seja, abala-se a cronologia ou a continuidade temporal. A seqüência cronológica de começo, meio e fim, é substituída pela distensão temporal, que funde passado, presente e futuro. Esse processo de desconstrução e reorganização do tempo afeta a personagem e rompe com sua trajetória linear. Nas palavras de Rosenfeld: “os relógios foram destruídos” (1969, p. 78).

No romance tradicional, o tempo era transcorrido, marcado cronologicamente, ou seja, seguia uma ordem cronológica. No romance moderno esse processo foi abalado, a distensão temporal foi revirada pelo avesso, por meio da fusão do passado, presente, futuro e pela simultaneidade. Segundo Rosenfeld, a abolição do tempo cronológico (correspondente à do espaço-ilusão na pintura), ocorre por causa do aprofundamento na experiência psíquica da personagem (1969, p. 82).

A partir desses argumentos desenvolvidos no texto de Anatol Rosenfeld, percebemos que *O Ateneu* apresenta características do romance moderno. Observando os elementos narrativos que compõem esse romance, notamos que a continuidade temporal é substituída pelo registro de impressões do narrador, que realiza um jogo entre pretérito e presente. O romance não é construído do ponto de vista científico da estética naturalista, mas em virtude da introspecção subjetiva do narrador, que também é personagem. O passado que estava “perdido” é recuperado pelas reminiscências que o transformam em atualidade. Assim, os eventos não são ordenados linearmente, buscando dar objetividade ao relato, mas por meio das impressões e recordações do narrador. Ou seja, a disposição dos eventos narrativos segue a ordem das impressões e, dessa forma, valoriza-se a trama, a maneira como o enunciador apresenta e articula os acontecimentos.

Pudemos constatar também que o jogo temporal e as cenas a *plein-air* constituem fatores fundamentais na composição dos elementos romanescos e picturais. O tempo e o espaço interiores permitiram-nos compreender a ausência de acabamentos em algumas passagens e, em outras, o aglomerado número de objetos em um pequeno espaço. Vimos que os elementos do espaço externo infiltram-se nos pensamentos do narrador-personagem, que ora aparece aturdido e confuso, ora com mal-estar e em estado de delírio. Assim, notamos que como o tempo psicológico, o espaço interior é predominante, o que ajuda a causar o efeito diluído na composição de cenas e personagens.

As personagens não seguem uma trajetória linear, mas o andamento das impressões do narrador. Elas são construídas ou “pintadas” tal como o pincel as focaliza em certo instante, representando-as de acordo com suas impressões. Ao configurá-las, a câmera se atém aos elementos que refletem esses seres, descrevendo-os ou construindo-os de acordo com a imagem obtida do momento. Às vezes, a condição climática ensolarada ou crepuscular, assim como o burburinho ou ruído, são fatores que intervêm na composição das figuras e paisagens,

diluindo-lhes os contornos, como na pintura. Assim, vemos que o objetivo do escritor que procura efeitos impressionistas é deter-se na representação de uma memória sensitiva, que busca exprimir realmente o que seu olhar pode captar e sentir.

Esse modo de apresentar e apreender o objeto afasta-se daquele utilizado na primeira metade do século XIX. Os artistas do final desse século e início do XX consideravam que era mais importante e verdadeiro para a arte reter as impressões imediatas que um dado objeto cria no espírito do artista, do que representá-lo meticulosamente, com pormenores, ou seja, com a objetividade realista do naturalismo. Ao privilegiar as impressões suscitadas por um determinado objeto, os impressionistas mostram que esse meio de retratá-lo é artisticamente mais verdadeiro e significativo do que uma reprodução fotográfica. Com essa forma de representar o real, nota-se que ocorre uma mudança de visão: de uma maneira mais mimética e objetiva passa-se para uma representação mais pessoal e subjetiva. Em *O Ateneu*, essa visão subjetiva produz o efeito diluído que permeia os objetos. Assim, o texto se afasta da narrativa convencional, no seu plano de expressão (articulações temporais, registro de impressões, estilo irônico e depurado) e no plano do conteúdo, ao empreender um novo modo de ver o mundo, longe do determinismo dos naturalistas.

Outra característica freqüente nos textos do século XX é a adesão ao fluxo da consciência da personagem pela técnica do monólogo interior, numa torrente muitas vezes caótica de desejos, lembranças e sentimentos. A narrativa de caráter introspectivo busca, especialmente, o devassamento da subjetividade da personagem central do romance, uma vez que ela própria narra os acontecimentos e se desnuda diante dos fatos. É o caso do narrador de *O Ateneu*, onde Sérgio, personagem principal, nos revela sua intimidade com os demais estudantes de maneira mais profunda.

O aparelho formal da enunciação manifesta-se, principalmente, pelas formas nominais e verbais na primeira pessoa do singular, o que permite investigar e expor o conteúdo da

consciência das personagens. O sujeito enunciador procura apresentar a realidade tal como é, no lugar daquela realidade comportada e lógica retratada pelas obras tradicionais (nesses textos, o narrador tinha a função de garantir a ordem cronológica da obra e do mundo narrado). A visão subjetiva e memorialística do romance estudado, que possibilita trazer ao presente recordações passadas, mostra que a técnica empregada é predominantemente impressionista, pois está centrada nas impressões de um narrador que se preocupa em retratar a percepção visual da realidade em um intenso trabalho de exploração cromática e com o uso da luz. A plasticidade do texto, comparada a alguns quadros de Renoir, revela a maneira difusa de captar o efeito da luz e da sombra, fazendo com que o olhar complete o contorno. Assim, nota-se que os efeitos visuais e tonais, próprios da pintura, homologamente foram utilizados no romance, fornecendo ao texto um aspecto diluído e luminoso, com características imprecisas, que o afasta do realismo com propensão naturalista e o aproxima do realismo com tendência impressionista.

Assim, percebemos que um grande fator de tendência impressionista é a lembrança. A memória resgata acontecimentos da infância que ficaram acumulados no subconsciente do sujeito enunciador e os traz para o presente da narração. Só que esses eventos, quando recordados, não são mais reputados por uma visão inocente; ao contrário, são descritos e julgados por um olhar experiente, com “consciência do real”. O olhar ingênuo é consumido pelo adulto que, distante dos fatos, os avalia, expondo-os, muitas vezes, num tom irônico e satírico. O passado, no ato de ser rememorado, perde sua “pureza” e torna-se presente. As experiências intermediárias entre o passado e o momento da lembrança fazem com que esse passado não possa mais ser recuperado na sua integridade, porque transformou-se no decorrer do tempo. O que resta, portanto, é apenas o presente existencial, convergência do passado modificado pela memória.



Como nas representações pictóricas impressionistas, na literatura os objetos também carecem de contornos definidos, pois são reproduzidos de acordo com a atmosfera interposta, que ajuda a desvanecer e a confundir os elementos. Efeito que se reforça quando os objetos aparecem refletidos pela luz solar, pelo crepúsculo, ou por uma atmosfera esfumada e obscura. Dessa forma, os impressionistas, com sua arte de representar a impressão que tinham num dado momento do tempo e do espaço, como por exemplo, o fugidio de uma paisagem iluminada pela luz do sol, mas que logo após será escurecida pelas sombras da noite, foram considerados os primeiros artistas da arte moderna, por seu rompimento com as cores permanentes e por serem os iniciadores do processo diluidor na captação de personagens e ambientes.

Na sequência, a arte moderna, no seu percurso que vai do impressionismo ao expressionismo e deste ao abstracionismo, passando pelo cubismo e pelo surrealismo, tende cada vez mais à abolição da figura. A perspectiva foi deformada ou eliminada, o retrato também passou pelo mesmo processo de diluição. Assim, o caminho da arte moderna é representar uma realidade fragmentada, caótica, que acaba por diluir os contornos miméticos da personagem.



Referências bibliográficas

- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Textos escolhidos* (Os Pensadores). Tradução de José Lino Grünnewald; et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, s.d.
- ARARIPE JR., T. A. Raul Pompéia: *O Ateneu* e o romance psicológico. In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- AUERBACH, E. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- AZEVEDO, R. O incendiário em *O Ateneu*. *Revista do núcleo de estudos lingüísticos e literários*. nº. 1. Paraíba: UFPb, p. 59-67, 1980.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALZI, J. J. *O impressionismo*. São Paulo: Ática, 1992.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2001.
- BARROS, S. T. Além de inútil, imoral. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R.; et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

BERGSON, H. *Matéria e memória*: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 36 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

_____. O Ateneu, opacidade e destruição. In: _____. *Céu e inferno*: Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

BREMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, R.; et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

CANDIDO, A., et al. *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 1 ed. São Paulo: Ática, 1985.

FARINA, M. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 3 ed. São Paulo: Edgar Blücher, 1987.

FEIST, P. H. *Renoir*. Tradução de Sebastião Iken. Colônia: Taschen, 1990.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*: As categorias de pessoa, espaço e tempo. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Elementos de análise do discurso*. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOSCA, F. *Renoir*. São Paulo: Verbo, 1984.



FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O impressionismo*. Lisboa: Martins Fontes, 1988.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

HEREDIA, J. L. *Matéria e forma narrativa d'O Ateneu*. São Paulo: Quíron, 1979.

HOSIASSON, L. Disciplinas e indisciplinas no Ateneu. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

JUBRAN, C. C. A. S. *A poética de O Ateneu*. São Paulo, 1980, 226 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, E. *Metáfora: Da retórica à semiótica*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.

MARTINS, N. S. *Introdução a estilística: A expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1989.

PEREIRA, H. B. C. As transições retóricas d'O Ateneu. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

MARTINS, V. H. F. *O impressionismo literário em Crônica da casa assassinada*. São José do Rio Preto, 2003, 321 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São Paulo.

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 3 ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1996.

MOTTA, S. V. *Dois momentos históricos da ironia: Lazarillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias*. São José do Rio Preto, 1888, 374 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São Paulo.

_____. *Engenho & Arte da narrativa (invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real)*. São José do Rio Preto, 1998, 725 p. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, São Paulo.

NEIVA JR., E. *A imagem*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Tempo. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da crítica: Tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

PASTA JUNIOR, J. A. *Pompéia (a metafísica ruinosa d'O Ateneu)*. São Paulo, 1991, 396 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PEREIRA, E. F. O discurso em chamadas. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

PEREIRA, H. B. C. As transgressões retóricas n'O Ateneu. In: PERRONE-MOISÉS, L. (org.). *O Ateneu: retórica e paixão*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.

PERRONE-MOISÉS, L. Lautréamont e Raul Pompéia. *Vozes*. Rio de Janeiro, v. LXXIV, 6, p. 429-444, 1980.

POMPÉIA, R. *O Ateneu*. São Paulo: Moderna, 1995.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, M. L. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Belo Horizonte, 1959, 179 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1994.

ROBBE-GRILLET, A. A personagem. In: _____. *Por um novo romance*. Tradução de Cristóvão Santos. s.l.: Europa América, s.d.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. Imagem, percepção e tempo. In: _____. *Imagem – cognição, semiótica, mídia*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTIAGO, S. O Ateneu: contradições e perquirições. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: Ensaio sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SILVA, V. M. A. *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina, 1974.

_____. *Teoria da literatura*. 8 ed. Portugal: Almedina, 1999.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R.; et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.



TOMACHEVSKI, B. Temática. In: FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da literatura*. Tradução de Ana Maria Ribeiro Filipouski; et al. 1 ed. Porto Alegre: Globo, 1973.

WEINHARDT, M.; BERNARDI, R. M. Uma leitura freudiana do feminino em *O Ateneu*. *Estudos brasileiros*. Paraná, v. 4, 7, p. 115-136, 1979.



