

Os pobres infantes de Raul Pompéia e de Charles Baudelaire

Marciano Lopes e Silva

Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil.
e-mail: marcianolopes@bol.com.br

RESUMO. É recorrente nas obras de Raul Pompéia e de Charles Baudelaire a figura da criança associada ao tema da desilusão com os ideais românticos. Neste artigo, analisamos a representação dessas figuras e discutimos em que medida elas rompem com o mito romântico da infância dourada e expressam uma mundividência comum aos dois autores.

Palavras-chave: alegoria, ironia romântica, poema em prosa, mito da infância dourada, memória, Romantismo.

ABSTRACT. *Raul Pompéia and Charles Baudelaire's poor infants.* It is common in Raul Pompéia and Charles Baudelaire's work, the child's figure associated with the disillusion theme with the romantic ideals. In this article, the representation of these figures were analyzed and discussed. These figures who rend the romantic myth of the golden childhood and expresses as a common Romantic world vision to both authors.

Key words: allegory, romantic irony, poem in prose, mith of golden infancy, memory, romanticism.

Pauvre enfant pâle, pourquoi crier à tue-tête dans la rue ta chanson aiguë et insolente, qui se perd parmi les chats, seigneurs des toits? [...] As-tu jamais eu un père? Tu n'as pas même une vielle qui te fasse oublier la faim en te battant, quand tu rentres sans un sou.

(Pauvre enfant pâle, S. Mallarmé)

- Meu filho, ouvi perguntar um dia a uma creança de sete para oito annos que chegára desse rude e corrupto mundo europeu a tentar fortuna nestas novas terras azues, - meu filho, você, com certeza, deixou lá fora família, sua mãe, seu pae, não?!

- Deixei, respondeu elle.

- E não tem vontade de voltar, não tem saudade d'elles?

- Eu! Saudades, replicou a innocente creança de sete para oito annos; eu não vim cá para ter saudades, vim para ganhar dinheiro!

(Melancholia, Cruz e Sousa)

Introdução

Inúmeros críticos e historiadores da literatura apontam fortes afinidades entre Raul Pompéia e Charles Baudelaire. Segundo Venceslau de Queirós (1982), Lêdo Ivo (1963), Maria Luíza Ramos [1957?] e Sônia Brayner (1979), o gosto pelo poema em prosa, as correspondências, o constante uso das analogias, o pessimismo e o nirvanismo são características marcantes das *Canções sem metro* e de inúmeros contos (principalmente os pertencentes à série “Microscópicos”) - o que demonstra, segundo eles, a influência do escritor francês na obra do

brasileiro. Além delas, a temática da destruição dos ideais (ou das ilusões perdidas) e a sua dramatização na linguagem são dois outros importantes aspectos que aproximam ainda mais os escritores, pois sugerem uma profunda afinidade em nível estético-ideológico.

No século XIX, o desencanto com os ideais românticos e revolucionários é muito forte na Europa e, em especial, na França, podendo ser considerado um dos temas centrais dos romances *Illusions perdues* (1835-1843) de Balzac, e *L'éducation sentimentale* (1869), de Flaubert. Na obra de Baudelaire, ele também é central, sendo perceptível no conflito entre o desejo de ascensão e ascese (de raízes platônica e místico-cristã) e o vazio da idealidade, o que gera um movimento de ascensão e queda marcado pelo paroxismo. Esse movimento, observado por Marcel Raymond (1997), Hugo Friedrich (1991) e Max Milner (1974), constitui um dos principais traços estético-ideológicos da obra literária de Baudelaire, uma vez que imprime os valores de uma visão de mundo desencantada na tessitura da própria linguagem. Para Marcel Raymond (1997), “Baudelaire desenvolve o tema romântico da revolta e da evasão até o mais alto grau do trágico” (p. 17), revelando a contradição entre os mais elevados sentimentos e aspirações e “a alma obscura e sequiosa de seu século” (p. 17). Com uma opinião um pouco diversa, Friedrich (1991) considera que a obra de Baudelaire herda os “estigmas do Romantismo” (p. 58) e abre caminho para um “Romantismo desromantizado”, que se revela em

várias características textuais: a despersonalização, o afastamento do coração, a idealidade vazia, o cristianismo em ruínas, a consciência da forma e a “interpretação escatológica da história, segundo a qual a própria época vem definida como época final” (p. 42).

Na obra de Raul Pompéia, o conflito é muito semelhante. Nela também ocorre um constante desejo de ascensão em busca de um ideal que se desfaz perante uma realidade degradada pela corrupção. O primeiro crítico a observar a temática das ilusões perdidas foi Lêdo Ivo. Ao discorrer sobre *O Ateneu*, comenta: “Cada episódio traz uma verdade decepcionante, desfaz uma esperança, fulmina uma quimera, engenha uma amarga teoria sobre o ofício de viver” (1961, p. 14-5). Em seu ensaio sobre *O Ateneu*, Flávio Loureiro Chaves (1978) observa o mesmo: “o colégio é representação microcômica da estrutura capitalista em que está inserido” (p. 73) e o discurso do narrador Sérgio “nomeia a corrupção da engrenagem social, uma vez que na trajetória da personagem os valores tomados por autênticos foram definitivamente comprometidos” pelo colégio (p. 73), que é caracterizado como uma instituição autoritária e corruptora, cujo princípio de organização e funcionamento reside no lucro. Para ilustrar sua tese, Chaves chega a afirmar que, numa perspectiva sociológica, *O Ateneu* não é senão a destruição da alegoria que recobre uma das paredes do colégio e que Sérgio inicialmente interpretou como a tradução correta da vida n’*O Ateneu*.

A dor da decepção com os ideais não se encontra apenas no nível temático da obra de Raul Pompéia, pois ela também é dramatizada no plano da linguagem que, segundo Schwarz (1981, p. 28), é “pura expressão das ascensões e quedas da emoção” no seu movimento constante de “ganhar altura para depois esborrachar”, contrariando, com ironia, o seu tom hiperbólico. Esta mesma observação sobre a dramaticidade do estilo é feita anteriormente por Clélia Jubran (1980), que nomeia o mesmo movimento como “invariante decepção”. Segundo ela, as seqüências narrativas, “através dos processos hiperbólico e contrastivo” (p. 185), sempre têm início “com a formulação (...) de desejos e esperanças de atingir um objetivo satisfatório. Entretanto, no interior de cada episódio, insere-se um obstáculo (...) O desfecho é, portanto, sempre uma decepção” (p. 182-3).

Baseado em tais premissas reveladoras de uma forte intertextualidade entre as obras de Raul Pompéia e de Charles Baudelaire e considerando que a temática da destruição dos ideais, observada n’*O Ateneu*, também está presente nos contos, decidimos comparar a representação da criança realizada por Raul Pompéia à existente nos poemas em prosa do *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire. Orientados

pela hipótese de que a sua figura (constantemente associada aos ideais de pureza e bondade no Romantismo) apresenta um valor alegórico nas duas obras, acreditamos que o seu estudo, visando uma discussão sobre a permanência ou o rompimento com o mito da infância dourada, poderá descobrir possíveis relações de afinidade ou discordância no tratamento dado ao tema da decepção com os ideais românticos em ambas.

O mito da infância dourada

A imagem da criança ainda dominante em nossa sociedade, considerada como um ser inocente, dessexualizado e frágil, é historicamente recente. De modo geral, até o início do século XVIII, na Europa, a criança era vista como um pequeno adulto, não lhe sendo dispensada uma educação especial. Na Idade Média, a regra era o menino seguir a profissão do pai, aprendendo desde cedo o seu ofício, posto que o fixismo da concepção cristã de mundo não deixava margem para a contestação da ordem social vigente. No entanto, com o desenvolvimento do mercantilismo e a formação da nova ordem econômica, industrial e capitalista, as mudanças ocorridas na infraestrutura da sociedade e a necessidade de consolidar ambas as revoluções - industrial e política - implicaram mudanças na relação dos homens com o espaço, o tempo e com os demais semelhantes, que interferiram diretamente na organização da família e, por conseguinte, na sua concepção.

Com a revolução industrial, acelera-se de vez o processo histórico de urbanização, já iniciado com a formação dos burgos na Idade Média e impulsionado pela expansão econômica (e imperialista) ocorrida durante o Renascimento. Com a aglomeração das cidades e as novas relações impostas pelo trabalho assalariado, tem-se, por um lado, um processo de desagregação do clã familiar e o surgimento da família nuclear burguesa, e, por outro lado, a necessidade de uma nova educação para os filhos, uma vez que não mais deverão seguir os ofícios dos pais. Embora o cuidado com a educação formal das crianças remonte aos moralistas do século XVII, que recomendavam aos pais enviarem seus filhos ao colégio, “onde eles se tornarão os artífices de sua própria fortuna, os ornamentos da pátria, da família e dos amigos”, conforme se lê no texto *Academia sive Vita scholastica* (apud Ariès, 1981, p. 277), a necessidade política de consolidar a revolução burguesa encontrará na educação formal oferecida pela escola uma excelente solução estratégica, intensificando o seu papel de instituição estatal voltada à homogeneização cultural dos cidadãos. Através dela disseminar-se-ão os novos valores sociais, os conhecimentos básicos necessários à nova organização político-econômica da sociedade e a

ideologia nacionalista necessária à consolidação das identidades nacionais e, por conseguinte, do Estado-Nação.

Não é por coincidência histórica que a literatura infantil dos contos de fadas e o *folklore* se originam no século XVIII. Entre as várias práticas discursivas que surgem ligadas à preocupação com o isolamento da infância em um mundo à parte do mundo adulto, a literatura infantil dos contos de fadas terá uma importância muito grande. Além de servir de veículo de transmissão ideológica, prestando-se a moldar a criança aos novos valores e exigências sociais, ela também garante um mercado para sustentar o trabalho de resgate e de transmissão das narrativas populares através das gerações, o que os românticos consideravam essencial para a construção e a preservação da identidade nacional (uma vez que, segundo eles, é nelas que residem a alma e a cultura autênticas de um povo). Nesse contexto, desenvolve-se o mito da infância dourada, que rapidamente se disseminou no imaginário social, de modo que o sentido da inocência infantil “resultou portanto numa dupla atitude moral com relação à infância: preservá-la da sujeira da vida, e especialmente da sexualidade tolerada - quando não aprovada - entre os adultos; e fortalecê-la, desenvolvendo o caráter e a razão” (Ariès, 1981, p. 146). E para isto, a utilização das figuras do menino Jesus e da Madona em sintonia com os discursos moralizantes sobre a sexualidade e a higiene dos corpos contribuíram intensamente. A concepção da criança como um anjo associa-se a uma concepção equivalente da mãe, que tem como modelo a Virgem Maria. Desta forma, sustenta-se sobre o texto sagrado da religião o papel destinado às mulheres na sociedade patriarcal, concebidas como destinadas ao casamento e à procriação biológica e cultural, cabendo-lhes também a função de garantir a educação básica necessária à manutenção da ideologia dominante.

É claramente compreensível que os românticos tenham concebido a criança como um anjo, considerando-se a idealização da mulher, que simboliza os ideais de beleza, bondade e pureza presentes no cristianismo. A figura da criança-anjo associa-se à do menino Jesus e complementa perfeitamente a imagem da mulher santa e do amor puro, espiritualizado, que os românticos recuperam das cantigas do amor cortês, tão populares na Idade Média. Além disso, a imagem da criança-anjo relaciona-se metaforicamente aos tempos da aurora e da primavera, conforme o velho *topos* da idade dourada e as alegorias do transcorrer do dia e das estações do ano, que materializam a idéia de nascimento, vida e morte do homem e das sociedades ao longo da história. Daí resulta a relação entre o mito romântico da infância dourada e o velho *topos* clássico da idade de ouro (cf. Curtius, 1996), que nos

remete ao tempo idílico da *communitas*, em que o homem se encontrava integrado à natureza e vivia em harmonia com ela e os semelhantes.

Na poesia francesa, encontramos na obra de Victor Hugo inúmeros poemas que representam a criança de acordo com o mito apontado. Neles, a infância “pode não significar apenas um tema em si, mas o elo que ligaria o poeta ao outro mundo, ao mundo desconhecido, inefável e etéreo, como o da Poesia” (Viviani *et al.*, 2002, p. 13). Por sua ingenuidade, elas se opõem à corrupção e à falsidade do mundo adulto, regido pelo interesse e pelo egoísmo. Por isso ela é pura como os anjos, encontrando-se mais próxima da natureza e de Deus, conforme podemos observar abaixo nos fragmentos dos poemas “Lorsque l’enfant paraît” (Hugo, 2002, p. 22), de *Les feuilles d’automne* (1831) e “A une jeune fille” (Hugo, 2002, p. 88), de *Odes et ballades* (1826), ambos de Victor Hugo.

Lorsque l'enfant paraît (extrait):

$$\left(\begin{array}{c} \vdots \\ \vdots \end{array} \right)$$

Enfant, vous êtes l'aube et mon âme est la plaine
Qui des plus douces fleurs embaume son haleine
Quand vous la respirez;
Mon âme est la forêt dont les sombres ramures
S'emplissent pour vous seul de suaves murmures
Et des rayons dorés!

Car vos beaux yeux sont pleins de douceurs
 infinies,
Car vos petites mains, joyeuses et bénies,
N'ont point mal fait encor;
Jamais vos jeunes pas n'ont touché notre fange,
Tête sacrée! Enfant aux cheveux blonds! bel ange
A l'auréole d'or!
(.....)

A une jeune fille (extrait):

Vous qui ne savez pas combien l'enfance est
belle,
Enfant! n'enviez point notre âge de douleurs,
Où le coeur tour à tour est esclave et rebelle,
Où le rire est souvent plus triste que vos pleurs.

Votre âge insouciant est si doux qu'on l'oublie!
Il passe comme un souffle au vaste champ des
airs.
Comme une voix joyeuse en fuyant affaiblie.
Comme un alcyon sur les mers.

Oh! Ne vous hâtez point de mûrir vos pensées!
Jouissez du matin, jouissez du printemps:
Vos heures sont des fleurs l'une à l'autre
 enlacées:

Ne les effeuillez pas plus vite que le temps.

(.....)

Na literatura brasileira, o mito da infância dourada também está bastante presente, especialmente na poesia de Casimiro de Abreu, cujo representante mais popular é o poema “Meus oito anos”, tão parodiado quanto a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Mas há outros tão significativos quanto este, como é o caso do poema “Risos” (Abreu, s.d., p. 184):

Ri, criança, a vida é curta,
O sonho dura um instante,
Depois... o cipreste esguio
Mostra a cova ao viandante.

A vida é triste - quem nega?
- Nem vale a pena dizê-lo.
Deus a parte entre seus dedos
Qual um fio de cabelo!

Como o dia, a nossa vida
Na aurora - é toda venturas,
De tarde - doce tristeza,
De noite - sombras escuras!

A velhice tem gemidos,
- a dor das visões passadas -
A mocidade - queixumes,
Só a infância tem risadas!

Ri, criança, a vida é curta,
O sonho dura um instante,
Depois... o cipreste esguio
Mostra a cova ao viandante!

No poema de Casemiro de Abreu, assim como no segundo de Victor Hugo, encontramos o *topos* da infância perdida, outro lado da moeda da infância dourada do indivíduo, assim como o idílio perdido é o outro lado da moeda do *topos* da idade de ouro da história da humanidade. O tempo da infância é o tempo da ingenuidade, dos anos felizes em que a alma não havia sido degradada pelo mundo dos adultos, que, regra geral, é o mundo do capitalismo, do comércio e do fetichismo da mercadoria. Mundo em que o homem é reificado, alienando-se dos valores mais elevados do espírito em troca da riqueza e do poder proporcionados pelo capital.

Os infantes de Charles Baudelaire

No *Spleen de Paris*, encontramos a figura da criança nos poemas em prosa “Le gâteau”, “Le joujou du pauvre”, “Les yeux des pauvres”, “La corde” e “Les vocations”. Excetuando o último, os quatro

anteriores apresentam a figura da criança pobre como elemento fundamental na elaboração da epifania ao final de cada texto. E, invariavelmente, a triste e espantosa descoberta é servida com sabor irônico. A epifania ilumina uma dimensão miserável da realidade, pois descortina as verdadeiras motivações da natureza humana. Em última instância, o que se revela como fonte de toda ação é o desejo, o egoísmo e o instinto de sobrevivência que anima todos os seres. Esta fome de viver, talvez a “vontade” schopenhaueriana, talvez o resultado do determinismo biológico, desfaz os ideais, ou melhor, esvazia-os de qualquer possibilidade de transcendência.

Em “Le gâteau”, no momento em que o narrador *promeneur* se encontra no cume de uma montanha, a aparição de duas miseráveis e famintas crianças destrói a harmonia que sentia na correspondência entre a natureza e a sua alma. No momento em que o espírito ascendia rumo à idealidade, a fome e o egoísmo fratricida delas remete-o novamente para baixo, em direção à materialidade desencantada do mundo terreno. A natureza, inicialmente vista como harmônica, em poucos instantes se revela em sua feroz dimensão biológica e, portanto, material. A transcendência é impossibilitada pela natureza imanente, pelo comportamento agressivo resultante da luta pela sobrevivência. Ao ideal platônico de ascese, opõe-se a materialidade da condição humana, regida, em última instância, pelos instintos. E esta revelação parece também ser uma das possíveis conclusões a que pode chegar o leitor ao final de “Le joujou du pauvre”. Embora de classes sociais diferentes, as duas crianças da história (uma rica e outra pobre) se igualam no fascínio pelo brinquedo feito do rato aprisionado na gaiola e pela igual brancura dos dentes - imagem que o narrador destaca ao final da narrativa. Em uma das possíveis interpretações do efeito final dado por esta imagem, parece-nos legítimo compreender a história como uma parábola irônica a respeito da igualdade entre os homens, que só se realiza na igualdade dos instintos ou, talvez pior, no desejo egoísta de possuir os outros seres, reduzindo-os a objetos. Seguindo nesta linha interpretativa, não é difícil considerarmos a parábola também como alegoria da alienação do ser humano, que se transforma em um prisioneiro do sistema, não importando em qual lado da grade esteja - se do lado da riqueza; ou se do lado da miséria.

No poema “Les yeux des pauvres”, o motivo central se encontra no simbolismo dos olhos como espelho da alma. Enquanto o narrador bebia um suco juntamente com seu amor, em um café novo, refinado e elegante, um senhor pobre e seus filhos, todos em andrajos, contemplavam o estabelecimento com admiração. Comovido com a família de olhos, em que lia o deslumbramento deles perante a beleza do local,

ele busca uma sintonia de sentimentos nos olhos da companheira, mas, apesar de toda a sua beleza, o que ela demonstra sentir é uma profunda repulsa pelos quatro miseráveis. Se a conclusão explícita a que o narrador chega é de que “*Tant il est difficile de s’entendre [...] et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s’aiment*” (Baudelaire, 1996, p. 136), a conclusão subliminar, e que pode se revelar num momento de epifania para o leitor, é de que não há correspondência entre aparência e essência - conforme sugere o duplo paradoxo entre os sentimentos demonstrados e a aparência física dos pobres e da mulher. Embora ela possua, na visão do narrador, “*yeux verts si beaux et si bizarrement doux, [...], habités par le Caprice et inspirés par la Lune*” (Baudelaire, 1996, p. 136), o que sai da sua boca são palavras terríveis, desprovidas de qualquer amor, compaixão ou lirismo, em total desacordo com a beleza interior sugerida pela descrição dos seu olhos.

Assim como no poema anterior, a figura da criança não é central em “*La corde*”. Nele, a irônica conclusão latente no efeito final de “*Les yeux des pauvres*” encontra-se explícita logo na abertura do texto:

“Les illusions, - me disait mon ami, - sont aussi innombrables peut-être que les rapports des hommes entre eux, ou des hommes avec les choses. Et, quand l’illusion disparaît, c’est-à-dire quand vous voyons l’être ou le fait tel qu’il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, complice moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel. S’il existe un phénomène évident, trivial, toujours semblable, et d’une nature à laquelle il soit impossible de se tromper, c’est l’amour maternel. Il est aussi difficile de supposer une mère sans amour maternel qu’une lumière sans chaleur [...] Et cependant, écoutez cette petite histoire, où j’ai été singulièrement mystifié par l’illusion la plus naturelle.” (Baudelaire, 1996, p. 160)

A história que o protagonista pintor narra é a seguinte: encantado com um menino pobre que morava no bairro afastado em que também vivia, ele resolve usá-lo como modelo. Posteriormente, resolve também adotá-lo e pede aos pais a sua guarda, prometendo em troca alimentá-lo, vesti-lo bem, dar-lhe algum dinheiro e não pedir outro esforço além do trabalho de posar e de limpar os seus pincéis. No entanto, após ameaçá-lo de devolver-lhe aos pais, devido aos constantes furtos de doces e licores, o garoto se enforca. Com muito esforço, o pintor toma coragem e os avisa da tragédia. Ao fazê-lo, a mãe permanece impassível, sem derramar uma única lágrima. Depois ela o visita e lhe roga desesperadamente para que lhe dê a corda com a qual o menino se enforcara. Mesmo achando o pedido estranho, ele o atende, pensando que, em seu

desespero, ela queria a corda como relíquia, ou seja, como lembrança do seu filho. Somente mais tarde, quando passa a receber inúmeras cartas de vizinhos (na maioria de mulheres, mas de homens também) lhe pedindo “*un morceau de la funeste et béatifique corde*”, é que ele, num momento de epifania, compreenderá a verdadeira motivação da mãe: “*Et alors, soudainement, une lueur se fit dans mon cerveau, et je compris pourquoi la mère tenait tant à m’arracher la ficelle et par quel commerce elle entendait se consoler*” (Baudelaire, 1996, p. 166).

Em “*Les vocations*”, o narrador observa quatro crianças a conversar durante o crepúsculo. Nelas, ele vê pequenos adultos, pois cada uma já apresenta determinados valores, gostos e interesses que permitem vislumbrar o futuro homem que serão. Na primeira que fala, percebe-se o amante da arte; na segunda, o homem místico, ou religioso; na terceira, o homem sensual, amante dos prazeres da carne; e na quarta, o homem “incompreendido”, o “estranho” que é “estrangeiro” em qualquer lugar e com o qual o narrador (e Baudelaire) se identifica(m).

Como vemos, em todos os textos acima a representação da figura infantil rompe com o modelo romântico antes descrito, embora a construção dessa ruptura não seja o aspecto mais importante que se revela na leitura e na interpretação das quatro parábolas poéticas. O tema mais forte em comum entre elas reside na moral que afirma a impossibilidade de realização dos ideais ou simplesmente a ilusão quanto à existência deles. A destruição da ingênua crença na virtude natural do ser humano é resultante do contraste brutal entre os elevados valores platônicos e cristãos e a realidade, entre a aparência e a esperada essência que não se confirma. A caracterização das personagens infantis de “*Le gâteau*”, “*La corde*” e “*Le joujou du pauvre*” não condiz com a idealização romântica da criança e muito menos a atitude da mãe, em “*La corde*”, condiz com o ideal materno romântico e cristão, pois contradiz radicalmente o “*phénomène évident [...] et d’une nature à laquelle il soit impossible de se tromper*” (Baudelaire, 1996, p. 160) que é o fenômeno do amor materno. Neste poema, o tema em questão também é expresso na figura da criança, que pode ser considerada como uma alegoria da contradição entre a aparência e a essência. O belo menino, que o pintor transforma tanto em anjo como em Cupido (“*Amour mythologique*”), age como um ladrão e sente-se não somente desamado como também ameaçado, motivo pelo qual se mata. Aliás, a contradição entre o espírito degradado e a bela aparência é o tema central de “*Les yeux des pauvres*”, posto que a essência da alma da amante do narrador não corresponde à aparência bela do seu corpo e, principalmente, dos seus olhos - cujo verde também não corresponde nem à pureza e nem à esperança que

esta cor geralmente simboliza. Diversamente, apesar da aparência maltrapilha e degradada que apresentam as crianças do lado de fora do café, os olhos delas revelam uma inesperada sensibilidade à beleza e uma ingenuidade que, neste caso, nos remetem ao mito romântico da criança-anjo.

Os infantes de Raul Pompéia

Deixando de lado *O Ateneu*, por ser um romance, encontramos a figura da criança nos seguintes contos e/ou poemas em prosa de Raul Pompéia (1981): “Milina e Turco”, “O perfume dos bolos”, “A andorinha da torre”, “Durante a noute...” e “Olhos”. Embora todos os textos apontados estejam no volume de contos das suas *Obras*, alguns deles podem ser considerados como poemas em prosa devido às características de brevidade, de quase ausência da diegese e de estilização da linguagem. Em todos eles, a diegese é mínima, pois o narrador procura captar a profunda e oculta significação de um incidente, concentrando a sua atenção em um instante de tempo. Para tanto, ele também explora o poder sugestivo da linguagem através de analogias e correspondências entre sons, cores, perfumes e símbolos. Além destes aspectos, a temática, o uso da ironia e a construção voltada para a criação de um efeito final e de uma epifania são outros aspectos que os aproximam não apenas do citado gênero, mas também dos poemas em prosa de Baudelaire - o que justifica a comparação entre ambos, apesar da aparente diferença de gênero. Aliás, esta proximidade já havia sido observada por Maria Luíza Ramos [1957?], Sônia Brayner (1979) e Massaud Moisés (1984), que vêm nos contos publicados sob a rubrica “Microscópicos” um exercício estilístico que posteriormente resultará nos poemas em prosa de *Canções sem metro* (cf. Lopes e Silva, 2001, 2002).

Em “Milina e Turco” (*A Comédia*, SP, 13/5/1881, série “Microscópica”), o caráter alegórico das personagens, que representam o bem e o mal (além de representarem diferentes classes sociais, assim como os meninos em “Le joujou de pauvre”), é bastante evidente devido à construção maniqueísta que opõe os universos da menina e do menino - protagonista e antagonista, respectivamente. De um lado, encontramos a pobre Emília e sua boneca Milina; de outro, o filho do Visconde e seu cão chamado Turco. Emília, cuja mãe é alcoólatra, mora em um cortiço e é caracterizada como mimosa, meiga e carinhosa; o garoto, “pequenote de calças curtas ainda, e já pelintra”, tinha “o pezinho bem calçado na soleira de mármore do palacete da família” (Pompéia, 1981, p. 25). Milina é uma boneca de trapos que tem a graça e “a beleza plástica forjada pela pobre imaginação de Emília” (p. 25-6); Turco é um “belo cão negro enfeitado de bastos pêlos reluzentes, orgulhoso em

extremo, espécie de cão fidalgo” (p. 25). A história é simples, rápida e com efeito final, pois a narrativa formalmente se apresenta fragmentada em minicapítulos, que beiram o instantâneo fotográfico, e o último deles apresenta um desenlace inesperado, cuja surpresa garante o dito efeito: Milina, que brincava no cortiço com a boneca Emília (parte I), afasta-se dela para buscar um regador (parte II). Durante sua ausência, o cão, que passeava com seu dono pelo cortiço, pega a boneca para brincar (parte III). Ao retornar, Emília se depara com a boneca presa nos dentes dele (parte IV). Desesperada, joga o regador sobre ele e avança contra o menino, que lhe bate com o seu chicote, deixando-a cega (parte V).

Em “O perfume dos bolos” (*Jornal do Comércio*, 11/9/1883, da série “Contos Domingueiros”), as lembranças melancólicas que o narrador tem da menina Berta revelam o desejo de ascensão para um ideal perdido, posto que ela só permanece viva na sua lembrança e no seu desejo de se manter fiel ao passado. Melancólico e saudosista, ele não aceita o tempo presente, cuja degradação é representada pelo substituto dela na venda dos bolos: um “garotinho maltrapilho [...] com uns modos de cãozinho escorraçado” (Pompéia, 1981, p. 125), antítese da pureza e da altivez que caracterizam a menina. A possibilidade de a considerarmos como alegoria dos ideais inacessíveis fundamenta-se na sua caracterização, que a envolve em uma aura de pureza graças ao recurso da simbologia das cores e das correspondências estabelecidas entre elas, os sons, o ritmo e o perfume dos bolos que vendia. Berta era chamada de “a menina azul” graças à roupa que sempre usava - “saiote azul (...) e o corpete de cabeção, azul ainda como a saia” (p. 124). Mas o que imprime sem dúvidas a significação simbólica ao uso da cor é a maneira como o narrador a utiliza para compor a sua imagem. Utilizando a técnica impressionista, ele espalha o branco e os sobretons do azul por todo o corpo dela, que é descrito com “os olhos cor de céu e os louros cabelos quase brancos, com brilhos metálicos anilados, e, ainda mais, a coloração fina que sombreava-lhe a alvura da face, reflexo (...) do corpete azul, (...) do azul luminoso dos olhos” (p. 124). E conforme apontamos, a musicalidade e o ritmo das frases também contribuem sugestivamente para instaurar a impressão de suavidade e pureza. As aliterações e assonâncias dos fonemas [t] e [i] acentuam o tema musical da personagem (o decassílabo “altiva e tímida como uma antílope” - repetido duas vezes no texto) e sinestésias o movimento de saltos do antílope - que, assim como as cores azul e branca, também é símbolo de pureza em várias culturas e épocas. Também é digno de nota a beleza plástica e a musicalidade dos alexandrinos (“A menina passava, caminhando rápido”; “móvel e branca como um pescoço de

cisne”) e o uso da assonância das vogais nasalizadas, que transmite uma sensação de tristeza e melancolia. Além destes recursos, a dupla adjetivação dos substantivos também concorre para estabelecer impressões sensoriais de gosto, tato e olfato (“massa tostada e quente”, “bolos, quentes e fumegantes”) importantes para o estabelecimento das correspondências entre as cores, os sentimentos e os estados de alma reveladores da essência de Berta.¹

Em “A andorinha da torre” (Jornal do Comércio, SP, 25/9/1883) e “Olhos” (Gazeta da Tarde, RJ, 06/5/1886), novamente as figuras da menina podem ser lidas como alegorias dos ideais irrealizáveis no mundo terreno. No primeiro, a pequena Rita, que é comparada a uma andorinha, adorava ficar com o seu avô Emílio no alto da torre da igreja, principalmente enquanto ele batia os sinos - cujos sons ela adorava. Além da simbologia da ascensão e da ascese presente na imagem da andorinha e no desejo de estar no alto, junto aos sinos, é extremamente significativo que ela adocece no início da Semana Santa, vindo a morrer no Sábado de Aleluia, bem no momento em que o velho Emílio agitava os sinos. No segundo, a pequena Ema, que é lembrada pelo narrador como sempre vestida de branco, possuía nos olhos, segundo o seu melancólico pai, toda a beleza idílica da sua infância campestre e a magia celeste de um paraíso inefável no qual ele se perdia extasiado e soltava o “espírito para uma região alheia a este mundo, vasta, ilimitada, suavemente iluminada por um clarão difuso de estrelas” (Pompéia, 1981, p. 178) - imagem brilhante e sublime que imprime o efeito final. Também é importante observar que, em ambos os textos, as meninas representam o resto de felicidade que sobrevivia no espírito dos mais velhos. No primeiro conto, Rita era, para o avô Emílio, “a recordação viva da filha e do genro que a fatalidade lhe roubara” (p. 131) e a idéia de perdê-la o enlouquecia (tanto assim, que ele morre ao vê-la morta). No segundo, além de representar a beleza e a felicidade idílicas, a presença de Ema também consolava o seu pai da dor e da tristeza pela perda da esposa e dos dias felizes da família. Para ambos, os ideais do amor conjugal e paterno fracassam, restando, ao segundo, a melancolia e o irônico consolo de que a morte da filha foi um destino melhor para ela, uma vez que era feia e que “ninguém havia de amá-la” e, por conseguinte, casar-se com ela (p. 177). Ironia observável (Muecke, 1995)² caso o

leitor perceba não apenas a contradição entre a sua bela alma e a aparência feia, mas principalmente a contradição entre os valores espirituais de uma sociedade que se nomeia cristã e o seu materialismo presente na valorização da beleza física e do dinheiro, como dotes indispensáveis à mulher para obter um bom casamento.

Por fim, em “Durante a noute...”, também encontramos a figura da criança como representação alegórica dos ideais de pureza e bondade. Entretanto, neste conto natalino não há o movimento de queda e/ou destruição dos ideais através da morte ou da corrupção. Enquanto a mãe de Carlito espera o nascimento de uma criança, durante a noite de Natal, ele espera a chegada dos anjos com o seu presente. Após lutar duramente contra o sono, adormece. Ao acordar, no outro dia, sua família lhe mostra o irmão recém nascido, que ele pensa ser um dos anjos que o visitaram à noite (durante um sonho), indignando-se com o fato de lhe terem “arrancado as pequeninas asas” (Pompéia, 1981, p. 144). Ao término da narrativa, o narrador nos informa que ele amaria o menininho “exatamente como o presente do ano passado, [...] o feroz Polichinelo de olhar embriagante e nariz adunco. ...” (Pompéia, 1981, p. 144).

Assim como as crianças de Baudelaire, as crianças de Pompéia são, na maioria, pobres. No entanto, são representadas como doces e ingênuas conforme o mito romântico da criança-anjo. É o que vimos na representação de Emília, Berta, Ema, Rita e Carlito, todos protagonistas (aliás, as de Baudelaire nem possuem nome). A única criança que foge ao arquétipo é o antagonista de Emília, menino rico pertencente à nobreza nacional, pois filho de um Visconde. Neste caso, o motivo que justifica a diferença é claro: a representação alegórica da luta de classes e/ou da opressão do povo pela monarquia, ainda vigente no Brasil e contra a qual Pompéia lutava. A maldade se encontra entre os ricos e poderosos e, por conseguinte, a impossibilidade de realização dos ideais - representado na figura de Emília - resulta, neste caso, da ganância da elite imperial. Nos outros casos, tal fato não é evidente ou não é sugerido. Em “O perfume dos bolos”, não há nenhuma explicação para a morte de Berta, que é descrita tão bela e cheia de vida, apesar de viver na pobreza (o que é subentendido pelo fato de trabalhar para viver). Pobres, mas não miseráveis (como os meninos de “Le gâteau” e “Les yeux des pauvres”), são Rita e Ema, cujas mortes não são associadas à sua condição econômica. Sabemos apenas que a primeira

¹ Ver análise mais detalhada de “O perfume dos bolos” no artigo “O impressionismo romântico de Raul Pompéia”, publicado neste mesmo exemplar da revista *Acta Scientiarum*.

² Muecke denomina a ironia situacional de “Ironia Observável”, opondo-a a “Ironia Instrumental” conforme segue: “[...] na Ironia Instrumental o ironista diz alguma coisa para vê-la rejeitada como falsa, *mal à propos*, unilateral etc.; quando exibe uma Ironia Observável o ironista apresenta algo irônico - uma situação, uma sequência de eventos, uma personagem, uma crença etc. - que existe ou pensa que existe independentemente da apresentação” (Muecke, 1995, p. 77). É importante observar

que essa distinção é de ordem prática, ou didática, posto que a ironia situacional, referencial ou observável, “está apenas potencialmente no fenômeno e é efetivada somente quando o observador irônico representa-a para si mesmo ou o autor irônico apresenta-a aos outros. O termo ‘Ironia Observável’, portanto, carece de rigor filosófico, como a maioria dos termos, aliás” (Muecke, 1995, p. 61-2).

adoece, acometida por uma forte febre, e que a segunda vivia triste antes de morrer por ter perdido a mãe e por ser feia. É claro que sendo pobre e feia, ela não tinha a possibilidade de um bom futuro através do casamento, o que também é um índice de que a pobreza e a divisão da sociedade em classes são injustiças que impedem a realização dos ideais. No entanto, tais causas não são apresentadas como determinantes. Além do fator político-econômico, a natureza é outro a ser considerado, podendo ser visto como mais importante, conforme sugerem as mortes por doença (explícita em “A andorinha da torre” e subentendida nos demais textos). De qualquer modo, o que deve provocar o choque no leitor, diversamente do que ocorre nos textos de Baudelaire, não é a degradação das crianças pela miséria (conforme ocorre em “Le gâteau” e “Les yeux des pauvres”) e nem a maldade e o egoísmo humanos (que encontramos em “Le joujou du pauvre” e “La corde”), mas a fragilidade da beleza e da ingenuidade.

Duas expressões do desencanto

Como vemos, o tema da destruição ou da falência dos ideais é comum aos dois conjuntos de textos. Em ambos encontramos o desencanto e a melancolia resultantes da desilusão, da contínua epifania da contradição entre a essência e a aparência, entre os ideais e a realidade. Entretanto há uma diferença na maneira como estas desilusões são vivenciadas na memória dos narradores e transmitidas ao leitor. Nos poemas em prosa de Baudelaire, o narrador relata experiências pessoais ou de amigos que possuem um significado especial, uma experiência da qual podemos (nós, os leitores) extrair uma moral, assim como fazemos com as fábulas e as parábolas. Tal atitude, de colocar-se como detentor de uma experiência de onde se extrai uma sabedoria, é comum aos narradores de todos os poemas em prosa e a moral é em grande parte apresentada diretamente por eles. Nos textos de Raul Pompéia, as narrativas também são exemplares, mas o narrador não afirma isso e nem explicita diretamente qualquer moral que delas possa se depreender, deixando ao leitor a tarefa de decifrar as alegorias ou a possibilidade de ser tocado pela epifania do efeito final.

No fragmento que destacamos do poema em prosa “La corde”, a pretensão do narrador ao revelar uma verdade surpreendente ao leitor é explícita, uma vez que ele, antes de passar a palavra ao amigo pintor, afirma que a história que contará é exemplar para desmistificar as ilusões mais naturais. O mesmo ocorre em “Les yeux des pauvres”, cuja moral irônica já transcrevemos, e em “Le joujou du pauvre”, texto em que o narrador afirma para o leitor que lhe apresentará um divertimento inocente, algo provavelmente raro, posto que afirma: “Il y a si peu

d’amusements qui ne soient pas coupables!” (Baudelaire, 1996, p. 100). Ao afirmar a raridade da experiência a ser relatada, o narrador imprime um caráter exemplar e moral à sua narrativa, de modo que “elle pourrait désormais être lue non plus seulement comme référence à une chose vue, mais aussi comme une sorte de conte moral, d’apologue, ou de *parabole*”, conforme observa Franck Bauer (1997, p. 22) em seu estudo sobre as operações realizadas para a transformação da crônica jornalística “Morale du joujou” no poema em prosa “Le joujou du pauvre”. E a moral invariavelmente servida com amarga ironia nos textos analisados é sempre a do desengano, a do desencanto resultante de uma aparência enganadora e de um ideal ilusório. Ou não será irônico propor que o divertimento de aprisionar um animal não seja algo desprovido de culpas, ou seja, de pecados? Para sê-lo, tal atitude deveria ser regida unicamente pelos instintos, não existindo uma dimensão espiritual que neles reconhecesse uma obra de Deus. Mas tal opção é deveras amarga e inaceitável para uma sociedade cristã, posto que reduz a inocência à condição animal como última e essencial na natureza humana.

Nos textos de Pompéia, o caráter da revelação é diverso e qualquer conclusão moral exige muito mais esforço interpretativo do leitor. Embora a desilusão com os ideais seja um tema recorrente e central, em seus textos há uma transcendência inexistente nos poemas em prosa do poeta francês. Apesar da desilusão, os ideais não são rejeitados, mas servem à evasão, pois continuam a viver na memória do narrador e/ou dos protagonistas, remetendo-os (e o leitor por extensão) a um mundo e a um tempo utópicos, conforme ocorre mais visivelmente em “O perfume dos bolos” e em “Olhos”. No primeiro, embora tenha passado seis anos da morte de Berta e o vendedor dos bolos no tempo da enunciação seja um menino maltrapilho e com olhos de cão escorçado, para o narrador “a portadora dos bolos continua a ser Berta, a *menina azul*” (Pompéia, 1981, p. 125). Para o velho senhor melancólico do segundo texto, o mundo idílico da infância perdida e o paraíso celeste continuam a morar nos olhos de Ema, embora ela viva apenas na lembrança dele. Daí a necessidade de contar para o narrador e este para o leitor a história dela, pois narrando eles a mantêm viva na memória. Diversamente ocorre nos textos de Baudelaire, em que a memória serve para a transmissão de uma experiência negativa e desmitificadora, que não deixa margem à qualquer idealização ou transcendência, conforme podemos ver nas ironias apontadas e na que antecede e anuncia, em “Le gâteau”, a desilusão do narrador-*promeneur*, que julgava estar em correspondência espiritual com o Universo, provocada pelo surgimento e pela briga dos meninos esfaimados:

[...] grâce à la enthousiasmante beauté don't j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers; je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon (Baudelaire, 1996, p. 80).

Nos textos de Pompéia, a ironia é romântica e não cética, porque muito mais ambígua, assim permitindo ao leitor o movimento dialético da dúvida e da necessidade de superar quaisquer das leituras possíveis, posto que “le mouvement de l'ironie fait que l'esprit ne peut s'arrêter à un seul terme, et accomplit un incessant va-et-vient entre le fini et l'infini, le déterminé et l'indéterminé, tel que chaque négation suscite immédiatement une synthèse créatrice” (Bourgeois, 1974, p. 31). Desta forma, o leitor é colocado frente ao impasse da impossibilidade do ideais, representados nos arquétipos das crianças-anjo, e da necessidade de buscá-los, posto que são reafirmados na identificação sentimental que o narrador apresenta com elas. E ao buscar preservá-las intactas na memória, ele procura mantê-las vivas além da sua própria experiência, transmitindo aos leitores a imagem delas como possíveis exemplos, embora fugazes, do Ideal neste plano de existência - o que é totalmente impossibilitado pela ironia *noir* de Baudelaire. Tal paradoxo, que fundamenta a ironia romântica, é visível em “O perfume dos bolos” e principalmente em “A andorinha da torre”, em que a morte da menina e do avô podem ser interpretados tanto como alegorias da falência dos ideais como da libertação da alma, que, num movimento de ascese e elevação, abandona os corpos em direção ao céu - o que é sugerido pela simbologia da andorinha e pelo olhar do seu avô em direção à torre da igreja e depois para o alto, após ver a neta morta. É ainda interessante observar que o narrador afirma sempre lembrar desta história ao ouvir os sinos tocarem e não de todo o aparato pomposo e rico que se encontra no interior das igrejas católicas e em seus rituais, o que sugere que ele reconhece a pureza da alma e a religiosidade ideal entre os humildes e os pobres e não no poder da Igreja, que se revela, entre outras coisas, na ostentação dos seus cultos e imagens.

Aliás, outro aspecto que imprime aos textos de Raul Pompéia uma transcendência inexistente nos de Baudelaire é o uso intenso do símbolo na construção das alegorias. Embora, do ponto de vista romântico, elas sejam condenáveis pelo seu teor didático, privilegiando o particular ao invés do universal, o uso dos símbolos recupera esta última dimensão, exigindo a identificação imediata da idéia na imagem, o que deve provocar no leitor a revelação luminosa da epifania antes de qualquer entendimento racional da alegoria. Lembremos que Berta é antes de tudo a “menina azul” e que Rita era conhecida por todos

como a “andorinha da torre”. A pureza espiritual delas cristaliza-se nestas imagens que, independente de qualquer fracionamento analítico das partes, inscrevem-se na memória com a força imagética dos símbolos. O mesmo acontece em “Durante a noute...”, em que a simbologia do anjo é transferida para o menino Carlito através de um movimento de *pólemos* (Kothe, 1987): a queda (imaginária) do anjo a quem ele acredita terem arrancado as asas e a quem dedicará o seu amor produz o movimento inverso de elevá-lo à estatura do mesmo, qualificando-o de igual maneira. No final, o emparelhamento do recém nascido à figura do grotesco Pulcinella, a quem o menino ama da mesma forma, produz um efeito que humaniza Jesus e, em contrapartida, sacraliza o protagonista. Tal paradoxo romântico, que aproxima o divino do humano e, portanto, o alto do baixo, também está presente em “A andorinha da torre”, uma vez que Rita via nos sinos a imagem de “clowns” a pularem no espaço “com a boca largamente aberta, como um sorriso de gigante satisfeito” (Pompéia, 1981, p. 130). Tanto este paradoxo entre o sublime e o grotesco não é acidental que, ao morrer a menina, o narrador relata que os sinos tocados pelo velho Emílio confundiram “o dobre dos finados com os repiques alegres, [...] infernais” (p. 133) num Sábado de Aleluia.

Perante tais análises e considerações, somos inclinados a considerar que a figura da criança apresenta na obra de Baudelaire o valor de alegoria, assim como na de Raul Pompéia. No entanto, enquanto na primeira ela representa a *facies hypocrita* da história naturalizada; na segunda ela provavelmente representa mais que os ideais mundanos, remetendo-nos ao Ideal platônico que, mesmo não sendo possível neste plano, permanece como utopia latente perante a insatisfação e o desencanto com a sociedade mercantilizada. Nas duas obras, há uma representação da infância tensionada pelo arquétipo romântico existente no mito da infância dourada, mas essa tensão não prevê espaço para a transcendência nos poemas em prosa de Baudelaire (tanto que neles não há a imagem da criança-anjo), diversamente do que ocorre nos textos de Pompéia. Enquanto a tensão resulta num paradoxo constituinte de uma ironia *noir* no primeiro caso, ela é constituinte de uma ironia romântica no segundo. Frente ao desencanto com os ideais românticos frustrados pelo capitalismo, ambos expressam a dor e as ruínas através da figura da criança pobre e explorada, já comum na poesia romântica, conforme podemos constatar no poema “Melancholia”, de Victor Hugo (2002, p. 75), publicado em *Les contemplations* (1856), e posteriormente reiterada na poesia simbolista, como podemos ver no poema homônimo de Cruz e Sousa (1986, p. 66-68) e no poema em prosa “Pauvre enfant pâle”, de Mallarmé

(1993, p. 24), ambos mencionados nas epígrafes do presente estudo. Explicar de forma conclusiva as causas da diferente representação do desencanto pela memória e os diferentes usos dela na formação de uma consciência histórica, é impossível, embora possamos considerar várias hipóteses. Se, por um lado, a resposta pode estar em diferenças de ordem subjetiva, por outro pode residir tanto no diferente grau de desenvolvimento do capitalismo no Brasil e na França como na diferença de forças internas aos campos literários, uma vez que o Decadismo (ou Decadentismo) e o ideal da arte pela arte foram mais fortes na França do que no Brasil, onde a exigência nacionalista de consolidar uma identidade nacional conferiu um peso e uma duração maiores ao Romantismo. De qualquer forma, apesar das diferenças, em ambas as obras a narração se propõe como memória do desencanto, pois calçadas na sabedoria da experiência. Memória que busca recalcar o desejo do Ideal e os mitos que lhe são inerentes, no caso da literatura de Baudelaire; memória que tenta manter vivos o Ideal e os mitos que lhe são inerentes como força utópica na busca de uma superação das limitações e das aporias históricas, como parece acontecer nos textos de Raul Pompéia. No primeiro caso, um “romantismo desromantizado”, conforme expressão de Hugo Friedrich (1991); no segundo, um romantismo desencantado, mas renitente.

Referências

- ABREU, C. de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Edições Spiker, [s.d.].
- ARIËS, P. *História social da criança e da família* (Tradução de Dora Flaksman). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- BAUDELAIRE, C. *Petits poèmes en prose/Pequenos poemas em prosa* (Edição bilingüe, tradução de Dorothee du Bruchard). 2 ed. rev. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. 255 p.
- BAUER, F. Le poème en prose: un joujou de pauvre? *Poétique*, Seuil, n. 109, p. 17-37, 1997.
- BOURGEOIS, R. Introduction. Les versions de l'ironie romantique. In: *L'ironie romantique*. Spetacle et jeu de M^{me} de Stael à Gerard de Nerval. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 13-34.
- BRAYNER, S. Raul Pompéia e as “Canções sem metro”. In: *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da Literatura Brasileira, 1880-1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. p. 233-237.
- CHAVES, F. L. O “traidor” Raul Pompéia. In: *O brinquedo absurdo*. São Paulo: Polis, 1978. p. 49-76.
- CRUZ e SOUSA. Melancholia. In: *Evocações* (Edição fac-similar) Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura., 1986, p. 66-68.
- CURTIVUS, E. R. *Literatura européia e Idade Média latina* (Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai). São Paulo: Hucitec; Edusp, 1996. 755 p.
- FRIEDRICH, H. Baudelaire. In: *Estrutura da lírica moderna* (Tradução de Marise M. Curioni). São Paulo: Duas Cidades, 1991. p. 35-58.
- HUGO, V. *Poésie de l'enfance / Poesia da infância* (Tradução de Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène C. Torres, Noêmia G. Soares). Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.
- IVO, L. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: São José, 1963. [1-- p.].
- LOPES e SILVA, M. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*. Ciências Humanas e Sociais, Maringá, v. 23, n. 1., p. 109-120, 2001.
- LOPES e SILVA, M. A recepção crítica das “Canções sem metro”, de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*, Ciências Humanas e Sociais, Maringá, v. 24, n. 1., p. 13-18, 2002.
- JUBRAN, C. C. A. S. *A poética narrativa de “O Ateneu”*. 1980. Tese (Doutorado) - FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1980.
- KOTHE, F. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- MILNER, M. La poétique de la chute. *Situation*. Regards sur Baudelaire. Paris: Minard, n. 29, pp. 85-107, 1974.
- MALLARMÉ, S. Pauvre enfant pâle. In: *Obra poética II*. 2. ed. Madrid: Hiperión, 1993, p. 24.
- MOISÉS, M. Raul Pompéia. In: *História da Literatura Brasileira: Romantismo, Realismo*. São Paulo: Cultrix/USP, 1984. p. 417-433. v. 2.
- MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico* (Tradução de Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: Perspectiva, 1995.
- POMPÉIA, R. *Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ OLAC/ FENAME, 1981. 284 p. (Obras; v. 3)
- QUEIRÓS, V. de. Literatura de hoje. In: POMPÉIA, R. *Canções sem metro* (Org. e notas de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: OLAC: FENAME, 1982. p. 15-24. (Obras; v. 4.)
- RAMOS, M. L. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. 1957. Tese (Concurso para a Cátedra de Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1957.
- RAYMOND, M. Introdução. In: *De Baudelaire ao Surrealismo* (Tradução de Fúlvio M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado). São Paulo: Edusp, 1997. p. 11-37.
- SCHWARZ, R. O Ateneu. In: *A sereia e o desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 25-30.
- VIVIANI, Z. A. et al. Apresentação. In: VICTOR HUGO. *Poésie de l'enfance / Poesia da infância* (Tradução de Zélia Anita Viviani, Marie-Hélène C. Torres, Noêmia G. Soares). Florianópolis: Editora da UFSC, 2002, p. 13-19.

Received on July 09, 2003.

Accepted on May 05, 2004.