

O impressionismo romântico de Raul Pompéia

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. O presente estudo tece considerações sobre o Impressionismo na obra de Raul Pompéia. Após revisar a opinião da crítica sobre a questão e realizar a análise do conto “O perfume dos bolos” (escolhido por apresentar inúmeros traços impressionistas e/ou simbolistas), o artigo discorre sobre a recepção do paisagismo do Grupo Grimm nas crônicas de Raul Pompéia. Os resultados da análise apontam para a presença de um impressionismo romântico possivelmente resultante do diálogo com a pintura paisagística iniciada no Brasil pelos artistas do referido grupo.

Palavras-chave: Impressionismo, Romantismo, Raul Pompéia, estilo, poema em prosa, grupo Grimm.

ABSTRACT. **Raul Pompéia’s romantic impressionism.** The present work aims at discussing the Impressionism in Raul Pompéia’s work. After revising the critical review on this question and analyzing the short story “*O perfume dos bolos*” (chosen because it presents many impressionist and/or symbolist traces), the article discourses on the reception of the Grimm Group landscape in Raul Pompéia’s chronicles. Results showed the presence of a romantic impressionism, possibly due to the dialogue with the landscape-painting brought into scene by the Brazilian artists.

Key words: impressionism, romanticism, *Raul Pompéia*, style, poem in prose, Grimm group.

Considerações da crítica

Apesar da controvérsia que cerca a obra de Raul Pompéia e, em especial, *O Ateneu*, são vários os críticos que inserem o último e *Canções sem metro* no Impressionismo ou que apontam a presença do mesmo nessas obras e nos contos (cf. Lopes e Silva, 2001).

Ao que parece, o primeiro a fazê-lo foi Eugênio Gomes, que escreveu vários artigos sobre a obra de Raul Pompéia, os quais se encontram reunidos em *Visões e revisões* (1958a e b). No entanto, em nenhum momento afirma que os contos, *O Ateneu*, ou *Canções sem metro* sejam impressionistas na totalidade, pois considera que Raul Pompéia nunca logrou “a compensação de forjar um estilo íntegro, em definitivo” (p. 240).

Eugênio Gomes elogia constantemente “o poder de expressão, pela finura do gosto, pelo colorido e pela musicalidade” da “prosa vibrátil e melodiosa” (p. 234), especialmente visível em *O Ateneu*. Entretanto, em suas observações - instigantes mas pouco criteriosas - não é possível distinguirmos a diferença (ou não) entre o que ele considera ser pertinente a cada um dos estilos - impressionista, simbolista, decadentista e à *écriture artiste*, que ele também nomeia como “chinesismo” e “miniaturismo”. No artigo “Pompéia e a eloquência”, ele afirma a larga dívida do autor com “os filigranistas do *style artiste*”

(p. 240) e na seqüência do mesmo parágrafo considera que o “impressionismo tornara-se de algum modo o seu violino d’Ingres” (p. 240). Mais adiante, aproximará a *eloquentia umbratica* (expressão de Thomas de Quincey), cuja retórica corresponde ao penumbrismo simbolista, da retórica impressionista, considerando que Pompéia imprime a primeira à segunda “por meio de imagens, símiles e metáforas” (p. 245). Em outro artigo (“Pompéia e a natureza”), ele novamente fará as mesmas aproximações. Ao discorrer sobre a caracterização de Ema, em *O Ateneu*, considera que “o olho impressionista [...] consegue surpreender a realidade, como recomendava Jules Laforgue, ‘na atmosfera viva das formas, decomposta, refractada, refletida pelos seres e pelas coisas em incessantes variações’” (p. 260-261) de luz e de cor. Este “jogo amável de entretons” (p. 261) é observado principalmente em descrições da natureza, cujo exemplo dado é a abertura do capítulo VII de *O Ateneu*. Ao comentá-la, considera a proximidade com o Simbolismo e conclui:

[...] *À influência do impressionismo artístico é que é lícito atribuir sua tendência em O Ateneu para fixar a realidade, a paisagem, as coisas, mediante certas combinações plásticas em que o penumbrismo deveria ser necessariamente a meta final* (Gomes, 1958b, p. 262).

A aproximação do Impressionismo ao

Penumbriano e ao Simbolismo pode ainda ser observada em outro comentário do crítico, na seguinte passagem do artigo “Raul Pompéia, contista”:

[...] o idealismo artístico de Pompéia fê-lo procurar o círculo mágico do impressionismo, nevoeiro rico de pitoresco e de sugestões onde o flagrante realístico ia perder as suas arestas ou a precisão fotográfica, adquirindo contornos, imagens e colorido imprevistos (Gomes, 1958b, p. 270).

Andrade Muricy (1973), na segunda edição do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, parece reconhecer *O Ateneu* preferencialmente como impressionista, embora aponte afinidades com o Simbolismo e com o Decadentismo. Esta indecisão talvez ocorra porque, em sua ótica, as duas tendências representavam “análogo sintoma de inquietação expressional, de inconformidade diante do Naturalismo e do didatismo descritivista do Parnasianismo” (p. 231).

Em sua obra *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*, Xavier Placer (1962) também trata do referido estilo n’*O Ateneu* e nos romances *Canaã* e *A viagem maravilhosa*, ambos de Graça Aranha. Para fundamentar teoricamente o que considera ser o Impressionismo, ele analisa a técnica narrativa de Marcel Proust em *À la recherche du temps perdu* e recorre às observações de Otacílio Alecrim e principalmente às anotações de Andrade Muricy. Baseado em suas observações, podemos sistematizar as seguintes características e procedimentos impressionistas que ele (Placer, 1962) considera pertinentes à literatura:

- a) o impressionismo é inconciliável com o Romantismo e o Naturalismo (opinião fundamentada em Muricy), embora a sua ética e os seus motivos possam ser os mesmos de ambos, ou até do Simbolismo;
- b) ocorre uma “representação indireta, intensiva, reduzida aos elementos primários” (p. 17);
- c) a ambientação é feita de modo a “completar, animar, dar vida ao motivo” (p. 18);
- d) “as notações sentimentais ou pitorescas [são] analiticamente decompostas, justapostas em seguida, reduzidas cada uma delas à sua simplicidade elementar” (p. 18);
- e) as impressões sensoriais suscitam emoções e lembranças, despertando a memória.

Além das características apontadas, é muito importante observarmos que Xavier Placer aponta duas fases no Impressionismo:

[...] Abandona-se o Símbolo e as maiúsculas, a teoria da correspondência das cores e outras, para dar lugar à Impressão, mensagem pessoal da realidade captada através dos sentidos e analiticamente decomposta em seus elementos. É assim que, sem

forçar interpretações, pode-se assinalar, tanto no estrangeiro como aqui, um Impressionismo de primeira hora: exterior, descritivo; um de segunda fase: psicológico, onde o monólogo interior representa magna parte (Placer, 1962, p. 19).

Baseado na divisão acima, Placer considera *O Ateneu* como pertencente ao Impressionismo da segunda fase, pois dá ênfase à cor e à técnica de introspecção para pintar a vida do internato e a psicologia da adolescência em uma obra “erguida sobre as evanescentes impressões da infância” (p. 23), o que o torna um precursor da técnica que encontramos em *A la recherche du temps perdu*, de Proust. Para tanto, cita a seguinte passagem d’*O Ateneu* como exemplo da presença da teoria impressionista, em que a “conferência do Dr. Cláudio, [...] evidentemente fala pelo autor” (p. 22):

O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, luminosas, sonoras. Gradua-se pela mesma escala os sentimentos, e as impressões do mundo. Há estados d’alma que correspondem à cor azul, ou às notas graves da música; há sons brilhantes como a luz vermelha, que se harmonizam no sentimento com a mais vívida animação.

A representação dos sentimentos efetua-se de acordo com estas repercussões. (Pompéia apud Placer, 1962, p. 22)

Em *Prosa de ficção*, Lúcia Miguel Pereira (1973) também considera que o Impressionismo literário se caracteriza por uma representação subjetiva capaz de alterar a exatidão fotográfica em benefício das impressões e sentimentos do observador.

Sérgio [...] aparece indiretamente, reconstituído pelas sensações que cada episódio lhe desperta. De realistas, os quadros se fazem impressionistas, já que seu verdadeiro sentido provém, não de si mesmos, das minúcias que os compõem, mas das reações que provocam no adolescente (Miguel-Pereira, 1973, p. 115).

Afrânio Coutinho também rejeita a interpretação que inscreve *O Ateneu* na escola do Naturalismo, pois, segundo ele, a “sua substância ao mesmo tempo artística e simbólica, [é] justamente a qualidade, ao lado de outras, que a crítica atual aponta nas obras definidas como impressionistas” (1981a, p. 15). Todavia, a sua caracterização do que seja o Impressionismo é confusa. Na “Introdução geral” às *Obras* de Raul Pompéia, ele afirma que *O Ateneu* deve ser visto como impressionista, pois apresenta “a escrita artística, a preocupação psicológica, a análise interior, o uso da memória, [e] a marca simbólica” (1981a, p. 17). Em outro momento, ao tratar dos contos, considera, assim como Lúcia Miguel Pereira, que “tanto na pintura quanto na literatura, a

transfiguração da atmosfera, antes que a realidade fotografada [...] é um dos traços que distinguem o realismo do impressionismo” (1981b, p. 10). Não obstante, no mesmo texto, ele define o Impressionismo como sendo “resultante do enxerto do simbolismo sobre a técnica realista” (1981b, p. 10) e, ao tratar de *Canções sem metro*, afirma que “andou bem Andrade Muricy incluindo-o [Raul Pompéia] em seu monumental panorama do simbolismo” (1982, p. 21). Ora, além da oscilação entre o Impressionismo e o Simbolismo, a sua compreensão do primeiro como “uma inserção do simbolismo no realismo e uma preparação do modernismo” (1982, p. 21) torna confusa a sua posição com relação à obra de Pompéia, pois é bastante estranho considerar o estilo e os valores simbolistas como subordinados aos do Realismo.

Em *Labirinto do espaço romanesco*, Sônia Brayner (1979 a e b) considera que a “observação pictural”, o “gosto pela miniatura” e a correspondência entre a sonoridade e o significado voltam-se para uma ambientação impressionista em *O Ateneu*, o que “se acentuará cada vez mais, desembocando na narrativa simbolista” (1979, p. 133) de *Canções sem metro*. E, ao tratar delas, afirma que a base do impressionismo de Raul Pompéia se encontra tanto na teoria mística das correspondências como na teoria científica das vibrações.

Conforme se vê, segundo Sônia Brayner (1979) também é fundamental, para a compreensão do Impressionismo, a maneira como é feita a ambientação, que passa a ser considerada como uma realidade percebida, subjetiva, expressiva das sensações e dos sentimentos do observador. Nela, os objetos “reais” não perdem a sua materialidade, mas deixam de ser determinantes da representação, o que confere um alto valor à imagem e à sensação como formas de causar um estranhamento - que, ainda segundo ela, é obtido através dos seguintes procedimentos no texto de Raul Pompéia:

- a) relações inesperadas entre os substantivos e os adjetivos “para lhes ampliar o potencial de elos expressivos de significado, de funções gramaticais e de mobilidade na frase” (p. 135);
- b) uso do símile em abundância;
- c) concentração de adjetivos “na tentativa de amplificação até a redundância da percepção concreta e associativa” (p. 135);
- d) uso de animizações;
- e) uso de sinestesias.

Além dos procedimentos apontados acima, Sônia Brayner considera o *miniaturismo*. Segundo ela, tal estilo apresenta “certos artificios estruturais como a fragmentação formal, os ritmos internos da frase, o gosto pela justaposição, quer frasal quer cênica, a preferência pelas pequenas unidades, [e] a fuga dos instantes de clímax na construção ficcional” (p.133).

José Guilherme Merquior (1996) também ressalta a subjetividade como traço do estilo impressionista, pois afirma que “o *Ateneu* é uma sucessão de quadros mentais - uma série impressionista de ‘páginas’ soltas na consciência do narrador” (p. 258) devido à “personalidade fragmentária e camaleônica de Sérgio” (p. 258), mas não desenvolve nenhuma análise descritiva da obra. O mesmo acontece nos estudos críticos de Maria Luiza Ramos [1957 ?] e Massaud Moisés (1984), que apontam a presença do Impressionismo nos contos, mas não fundamentam a observação com análises criteriosas sobre os procedimentos estilísticos.

Ao final desse percurso, constatamos que somente Sônia Brayner e Xavier Placer buscam esclarecer o que consideram Impressionismo através de uma análise mais criteriosa, mesmo assim podemos considerar os seguintes pontos de convergência entre eles e os outros críticos:

1. a representação da realidade é feita subjetivamente;
2. a ambientação traduz as impressões sensoriais e emotivas do observador/narrador;
3. os motivos e quadros são analiticamente decompostos e justapostos entre si;
4. ocorre o uso de tons e sobretons das cores na ambientação;
5. ocorre o uso de adjetivos, metáforas, analogias e sinestesias nas ambientações.

Dois impressionismos

Entre os procedimentos acima, o terceiro e o quarto (a decomposição analítica dos motivos e quadros, assim como o uso de tons e sobretons das cores) encontra um procedimento homólogo na pintura impressionista: a disposição das cores na tela sem “quaisquer misturas, sem gradações em sua íntima combinação” (Placer, 1962, p. 18) com o objetivo de apreender a luz em seu vibrante movimento, conforme se lê em Hautecoeur (1966, p. 302): “Como la luz es movimiento, vibración perpetua, trataran de conciliar el problema de la imagen inmóvil y de la realidad cambiante utilizando a la vez la pincelada discontinua y el color más exaltado posible”. No entanto, tal procedimento tem uma função diversa na pintura impressionista: enquanto na literatura ele está voltado para a decomposição analítica dos motivos temáticos, na pintura ele está comprometido com a decomposição analítica da luz e suas vibrações no meio natural segundo uma orientação realista - o que contradiz os dois primeiros procedimentos apontados acima. Segundo Giulio Argan (1992), a preocupação dos pintores impressionistas voltou-se prioritariamente para a representação da luz, de tal modo que os personagens, os temas e a intenção literária (ou

poética) são descartados ou colocados em segundo plano:

[...] Monet, Renoir, Sisley, Pissarro realizam um estudo ao vivo, direto, experimental; [...] propõem-se representar com uma técnica rápida e sem retoques [...] Ocupando-se exclusivamente da sensação visual, evitam a “poeticidade” do tema, a emoção e a comoção românticas (Argan, 1992, p. 76).

A postura acima é bastante característica do trabalho de Monet, pois, segundo Hauteceur (1966, p. 302), os “personajes ya no son en él más que un pretexto para la pintura, [...] La intención literaria ha desaparecido totalmente”. Opinião semelhante tem Gombrich (1999, p. 520), pois considera que “os efeitos mágicos de luz e ar eram muito mais importantes do que o tema de uma pintura”.

Conforme se vê, a busca da representação dos sentimentos através das cores não era um propósito declarado entre os primeiros impressionistas, visto a sua orientação realista e a rejeição ao sentimentalismo e à presença do “literário” na pintura. Entretanto, a maior presença da subjetividade e do simbólico começa a ocorrer na medida em que alguns artistas vão dissolvendo as fronteiras entre o Impressionismo e o Simbolismo, conforme sugere Argan (1982) ao citar Mallarmé:

[...] Todavía, não há, em princípio, antíteses radicais com o Impressionismo. Mallarmé gostava de se definir como “poeta impressionista e simbolista”, e assim os neo-impressionistas como Gauguin não excluem uma síntese das duas tendências, pelo contrário, aspiram a ela (Argan, 1992, p. 82).

Ao falar das duas tendências do Neo-Impressionismo, Argan refere-se a um impressionismo científico, baseado nas pesquisas de Chevreul, Rod e Sutton sobre as leis ópticas, e a um Impressionismo romântico, que poderia ser identificado à arte de Paul Gauguin e Vincent van Gogh. Embora a questão seja polêmica, ela revela, no mínimo, que o Impressionismo se desenvolveu em direções ideologicamente divergentes; postura que é compartilhada por Arnold Hauser (1995). Segundo o historiador alemão, no transcorrer do seu desenvolvimento, “o impressionismo perde as ligações com o naturalismo e transforma-se, especialmente na literatura, numa nova forma de romantismo” (Hauser, 1995, p. 896) devido ao caráter inevitavelmente subjetivo e egocêntrico que se encontra na atitude dos impressionistas, pois a “redução da representação artística ao estado de espírito do momento é, ao mesmo tempo, a expressão de uma concepção de vida fundamentalmente passiva” (p. 898).

A postura do primeiro Impressionismo, decorrente da orientação realista e do desinteresse pelo objeto, é radicalmente contrária à representação subjetiva e

simbólica que Afrânio Coutinho, Eugênio Gomes, Lúcia Miguel Pereira, Sônia Brayner e Xavier Placer apontam no estilo de Raul Pompéia. No entanto, esta representação sintoniza-se perfeitamente com as características do segundo Impressionismo apontadas por Argan e Hauser, o que sugere a incorporação das suas técnicas no estilo de composição de Raul Pompéia. Para melhor refletirmos sobre a questão, analisaremos o conto “O perfume dos bolos”, escolhido pelo fato de podermos considerá-lo como um exemplar do “miniaturismo” apontado por Sônia Brayner, pois é marcado pela brevidade, apresentando artifícios estruturais como a fragmentação formal, os ritmos internos da frase, o gosto pela justaposição e a fuga dos instantes de clímax, além da quase ausência de diegese - características que o aproximam do poema em prosa.

O estilo impressionista e a arquitetura romântica

No conto em questão, o perfume dos bolos vendidos por “um garotinho maltrapilho [...] com uns modos de cãozinho escorraçado” (Pompéia, 1981, p. 125) desperta no narrador as lembranças de Berta, menina que ele caracteriza de forma idealizada, envolta por uma aura de pureza e de espiritualidade:

Que linda Berta! Chamavam-na, por graça, a menina azul. Dava razão a isso o saio azul, que ela trajava sempre, e o corpete de cabeça, azul ainda como a saia, e 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 não sei se do corpete azul, se do azul luminoso dos olhos (Pompéia, 1981, p. 124).

O trecho acima, tomado isoladamente, não permite objetivamente uma leitura simbólica das cores, que, aliás, se penetram em tons e sobretoms de modo análogo ao que ocorre na pintura romântica do início do século XIX (cf. Richard, 1988). Assim como nela os motivos paisagísticos são decompostos, o mesmo ocorre acima, onde o motivo da menina azul é decomposto em vários tons e sobretoms do azul mesclados ao branco. No entanto, se considerarmos o ritmo do texto, a sonoridade, a adjetivação e, principalmente, o uso do símile e do símbolo (ou da metáfora) na caracterização da protagonista, poderemos deduzir, de modo mais objetivo, a existência de uma significação simbólica das cores fartamente utilizadas na sua representação.

Considerando outras passagens, vemos que ocorre uma ambígua caracterização da menina, marcada pela significação de pureza/espiritualidade e de altivez/sensualidade, o que se revela, de modo emblemático, na imagem do seu “sorriso de malícia inocente” (Pompéia, 1981, p. 124). Por um lado, além do branco de sua face e dos seus louros cabelos, a imagem dos “bolos”, que ficavam cobertos por um

“guardanapo alvíssimo”, conota pureza devido à associação do branco com o significado do adjetivo “inocente”. Por outro lado, a menina apresenta uma atitude altiva, pois atirava, ao passar, “o sorriso de malícia” para, depois, “pisar com o seu adorável desdém...” (Pompéia, 1981, p. 124) as violetas que o narrador lhe jogava aos pés. Embora azul, Berta lembra um pouco “Chapeuzinho vermelho” a passear com a sua cestinha... Frágil e inocente criança que pode se tornar vítima de sua beleza e de sua ingenuidade.

Em relação à musicalidade e à presença de ritmos internos ao texto, podemos observar, na primeira citação abaixo, o uso de dois diferentes metros (alexandrino e decassílabo) juntamente com aliterações e assonâncias (/t/; /c/; /a/; /i/) que, presentes também na segunda citação, reforçam a musicalidade em busca de correspondências reveladoras da essência de Berta, conforme ocorre no seu tema, que é repetido duas vezes: no decassílabo “altiva e tímida como uma antílope” e no alexandrino “movimentos tímidos e altivos de antílope”.

A menina passava, caminhando rápido; altiva e tímida como uma antílope. Os cabelos cortados rente, deixavam-lhe descoberta a nuca, móvel e branca como um pescoço de cisne. Após ela, ia o apetitoso perfume da massa tostada dos bolos, quentes e fumegantes ainda (Pompéia, 1981, p. 124).

Aquele perfume de massa tostada e quente despertava ao vivo o risonho quadro das boas manhãs doutro tempo.

Distingo o olhar e o sorriso de Berta, os seus movimentos tímidos e altivos de antílope; vejo-a ainda pisando com o seu adorável desdém as minhas pobres violetas... (Pompéia, 1981, p. 125).

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”), assim como o trato conferido à sonoridade. A assonância das vogais /a/ e /e/ nasalizadas transmite uma sensação de tristeza e melancolia. De forma semelhante, o eco da sílaba /ti/, no decassílabo e no alexandrino que funcionam como tema musical, sinestesia o movimento de saltos do antílope - que, aliás, é símbolo de pureza em várias culturas e épocas. Observemos também que a dupla adjetivação dos substantivos concorre para estabelecer impressões sensoriais de gosto, tato e olfato (“massa tostada e quente”, “bolos, quentes e fumegantes”), assim como concorre para caracterizar a personalidade da menina como “altiva e tímida”.

Observando a simbologia do cervo - que, por semelhança, vale para o antílope - constatamos que tanto na Antigüidade, quanto na iconografia cristã, “o cervo era considerado inimigo das serpentes venenosas” (Biedermann, 1993, p. 84), sendo capaz de matá-las, pisoteando-as, o que revela sua dimensão

simbólica de destruir o pecado. Segundo Unterkircher (*apud* Biedermann, 1993, p. 85), o cervo também significa pureza no bestiário medieval, porque, ao chegar em um lugar sujo, salta para longe. O mesmo vale para o símbolo do “cisne”, que, na Antigüidade, às vezes “é considerado adversário e inimigo da águia e (como essa) da serpente” (p. 98). Além disso, sua imagem alude ao “canto-de-cisne”, “símbolo do Redentor clamando por auxílio na hora da morte na cruz” (pp. 98-99), e à pureza simbólica da virgencisne sobrenatural dos contos de fadas.

Outra imagem forte é a de Berta pisando as violetas que o “narrador” lhe jogava na passagem. Novamente temos um quadro composto em tons azuis com uma dimensão simbólica, que revela a altivez de Berta e também anuncia o seu sacrifício, pois as violetas, enquanto flor, podem significar a modéstia e, enquanto cor, “a espiritualidade, ligada ao sangue do sacrifício” (Biedermann, 1993, p. 390).

Conforme podemos ver, o texto apresenta todas as marcas estilísticas que sistematizamos com base nas considerações feitas pela crítica que defende a presença do Impressionismo na obra de Raul Pompéia:

1. a representação da realidade é feita subjetivamente pelo narrador;
2. a ambientação traduz as impressões sensoriais e emotivas do observador/narrador;
3. ocorre a decomposição e justaposição dos motivos que compõem a figura de Berta;
4. utiliza-se diversos tons e sobretons de cores na composição;
5. vê-se o uso abundante de adjetivos, metáforas, analogias e sinestésias, que buscam estabelecer a correspondência entre os sentidos e a essência de Berta.

Todos os procedimentos, que vão de encontro à orientação realista, apresentam-se análogos aos procedimentos da pintura de paisagens inaugurada pelo romantismo, que promoveu o apagamento das linhas através do *jeu des nuances*, pois, segundo Paule Richard, o princípio estético do abandono da linha e do uso dos tons e entretons encontrou equivalência na literatura em “un style qui privilégie l’association des mots par les biais des images, des sonorités, des champs lexicaux, le déploiement des paradigmes plutôt que l’association purement syntaxique, syntagmatique, visant une écriture dénotative, un style analytique” (Richard, 1988, p. 137).

Considerando os valores éticos e estéticos dominantes em “O perfume dos bolos”, podemos observar a presença de uma visão de mundo romântica. Melancólico e saudosista, o narrador não aceita o tempo presente, cuja degradação é representado pelo “garotinho maltrapilho” (Pompéia, 1981, p. 125). Sua aparição próxima ao final rompe

com o devaneio do narrador, provocando um efeito de ruptura com o sonho e o conseqüente movimento de queda após a ascensão (e a evasão) rumo ao Ideal representado por Berta. As lembranças melancólicas e a recusa em aceitar o tempo presente revelam a insatisfação com a realidade e o desejo de evasão em busca do Ideal, cuja realização é impossível neste plano de existência.

A figura da virgem morta é, como se sabe, extremamente recorrente na poesia e na pintura românticas, especialmente na poesia do *mal du siècle*, e sua representação pode ser lida como alegoria da impossibilidade do Ideal no mundo terreno. Para tanto, lembremos do “eterno feminino”, de Goethe, também presente na literatura de Edgar Allan Poe (1985), que da mesma forma considerava a beleza da mulher como a melhor representação do Ideal e a sua morte (principalmente se ela for a mulher amada) como o mais belo e triste de todos os temas - idéia que expõe no ensaio “O princípio poético” e concretiza na confecção do seu famoso poema “O corvo” (The reaven). Mas Raul Pompéia vai além, pois representa o mesmo tema através da alegoria da morte da infância, dado que a figura da criança simboliza, para os românticos, a ingenuidade, a beleza e a pureza de sentimentos, podendo também ser interpretada como alegoria do Ideal, conforme ocorre no presente conto e em vários outros de sua autoria.¹

Além do tema romântico por excelência, a presença de um narrador lírico é outro aspecto importante a determinar o cunho romântico da expressão do desencanto com a realidade. Embora tenhamos designado o locutor como narrador, talvez a melhor forma de nomeá-lo seja outra, apresentando-o como sujeito lírico, uma vez que, no lugar de narrar a ação do homem sobre o mundo (como faria o narrador segundo a tradição épica), ele expressa os sentimentos mais íntimos do seu Eu, extravasando-os através de uma linguagem musical, rítmica, simbólica e imagética, linguagem mágica que busca na correspondência de todos os níveis sensoriais (olfativo, tátil, visual, auditivo e gustativo) atingir a plenitude da experiência reconquistada e revivificada pela recordação, o que revela o modo lírico de realização do texto (Staiger, 1997). Através da sugestão da linguagem e da memória plena, pois também corporal, o narrador lírico faz da narração

¹ A figura da criança morta ou degradada pode ser encontrada nos seguintes contos de Raul Pompéia (1981): “Milina e Turco”, “Correspondências íntimas I”, “A Andorinha da Torre” e “Olhos”. E se consideramos a figura da virgem degradada ou morta, a lista é maior: “Comércio de flores”, “O Natal”, “A mona do sapateiro”, “História cândida”, “A pomba e a estrumeira” e “Coração”, todos publicados no volume III (contos) das *Obras* de Pompéia (1981). Sobre a representação da infância na obra de Raul Pompéia, veja neste mesmo exemplar da revista *Acta Scientiarum* o artigo “Os pobres infantes de Raul Pompéia e de Charles Baudelaire”.

uma forma de evasão e um ato ritual de reavivamento do sonho e do Ideal, possibilitando ao leitor (que substitui o ouvinte das narrativas orais), reacendê-los no espírito para depois ascender rumo ao infinito.

Raul Pompéia e a renovação impressionista do Grupo Grimm

A linguagem mágica que observamos em “O perfume dos bolos” corresponde à linguagem concebida como impressionista pelos críticos e historiadores literários mencionados, especialmente Eugênio Gomes, Xavier Placer e Sônia Brayner. Entretanto, tais características não são exclusividade do que denominam impressionismo literário, uma vez que o uso das dimensões sinestésicas e sugestivas da língua, valorizando especialmente a simbologia e a musicalidade evocatória da linguagem, já existia na literatura romântica e foi mais ainda valorizada e intensificada pelo simbolistas e pelos decadentistas no *fin du siècle* francês. As constantes correspondências através das comparações, que Maria Luiza Ramos [1957 ?] julga ser uma prova da influência de Baudelaire sobre Pompéia, já estão disseminadas na poesia e na prosa de Victor Hugo. O jogo de cores, com seus tons e sobretons, já se encontra nas maravilhosas descrições do oceano em *Les travailleurs de la mer*. Antes dos simbolistas e dos decadentistas, românticos como o autor de *Les contemplations*, William Blake e Friedrich Schlegel já tinham sonhado com uma unidade cósmica através de uma linguagem que realizasse as correspondências universais. E na pintura, o romântico William Turner (1775-1851) já tinha realizado obras em que o abandono das linhas, a mudança no trato da perspectiva clássica, que passa a ser subordinada à luz, e a mistura das cores nas pinceladas, que em alguns quadros abandonam a nitidez fotográfica, já antecipavam o Impressionismo do final do século XIX:

A luz constitui o núcleo da pintura de Turner. Procurando manter vívida a sensação de um momento de profundo contato com a natureza, o artista soube transferir para as suas telas uma autêntica impressão da realidade.

[...] Turner coloca o problema da luz pura e absoluta como um tema abstrato que, à medida que é mais efetivamente formulado, transcende as limitações de uma convenção naturalista.

Essa busca ansiosa de efeitos luminosos tem poderosa repercussão na forma: a linha torna-se progressivamente menos importante e as cores tendem a fundir-se (Carrasco, 1978, p. 21-22).

Aliás, a preocupação com a cor e a luz não deve ser encarada exclusivamente como uma atitude resultante de influências literárias ou da pintura impressionista realizada na Europa, uma vez que

Pompéia não pôde apreciá-la pessoalmente. Bem mais provável é que ela resulte não apenas do seu contato com a obra de autores simbolistas e decadentistas, mas principalmente do contato com a obra dos pintores românticos no Brasil, que Pompéia acompanhava de perto e incentivava em seus folhetins de crítica no empenho nacionalista pela consolidação de uma “escola dos paisagistas nacionais”. Neles, “o seu olhar volta-se constantemente para as exposições de belas-artes [...], destacando-se os nomes dos irmãos Rodolfo e Rodrigo Bernardelli, Aurélio de Figueiredo, Vasques e Vítor Meireles, entre outros” (Lopes e Silva, 2002, p. 30). Em um dos textos de crítica publicados na seção “Pandora” (Gazeta de Notícias, RJ, 14/6/1888), no qual trata das paisagens de Aurélio de Figueiredo, é digno de nota o ritmo, a sonoridade e, principalmente, o trabalho estilístico de decomposição da cor em seus tons e sobretons:

Uma após outra desaparecem as telas, frondes suntuosas de bosque, céus de azul vibrante, couraças de pedra, da velha pedra fluminense, saibrosa da elaboração do clima, cantos de arquitetura alvejando no cenário verde com a infinita graça das surpresas de civilização deparadas no ermo selvagem, uma paineira a projetar fora do painel, fora da perspectiva, em pleno ar da realidade pendões de flores róseas penetrados de viração e de luz, perfis de mulher que passam, elegantes sombrinhas ao sol, mulheres que lêem, mulheres meditativas, representando a humanidade no festival da vida inconsciente.

É bem a floresta brasileira, a grande natureza, que, desde a mentira teórica de Buckle, até a simples inspeção do touriste, parece oprimir-nos com as proporções da exuberância, a mata solene, desafio ao gênio, vasta como as ambições, com as academias de troncos, e as tintas indescritíveis, flores de sangue, flores de neve, ou esmeralda transparente dos brotos e o verde dos ramos antigos e o tenebroso verde das abertas de folhagem, profundas, devorando a vista, e o episódio inesperado das borboletas, flores errantes, flores libertadas (Pompéia, v. 7, p. 99).

Novamente encontramos os procedimentos estilísticos observados na análise de “O perfume dos bolos” e pelos críticos inicialmente estudados. As enumerações, que segmentam as longas frases em unidades rítmicas menores, juntamente com as anáforas e as figuras de sonorização (aliterações e assonâncias), engendram uma sonoridade abafada (em correspondência com a paisagem obscura) e um ritmo que vai crescendo de intensidade à medida que as imagens (compostas por metáforas e analogias) vão se sucedendo uma após as outras. Aliado a tais recursos, encontramos um intenso uso da sinestesia visual das cores em seus tons e sobretons, o que pode ser observado no uso do branco, do rosa e do vermelho, mas principalmente nos diversos sobretons

do verde, que varia do esmeralda ao musgo. Infelizmente não conhecemos as telas descritas para saber em que medida o estilo impressionista de Raul Pompéia traduz - ou não - um estilo romântico com traços impressionistas na pintura de Aurélio de Figueiredo,² mas parece incontestável que o gosto pela luz e pela cor tratados subjetivamente e não subordinados à perspectiva clássica (conforme sugere a observação sobre a “paineira a projetar fora do painel, fora da perspectiva, [...] pendões de flores róseas penetrados de viração e de luz”) resultaram principalmente de um diálogo intersemiótico com a pintura romântica dos paisagistas do Grupo Grimm, que era formado por Castagneto, Caron, Garcia y Vasquez, Antônio Parreiras, França Jr., Francisco Ribeiro e Thomas Driendl, além, é claro, do mestre alemão Johann Georg Grimm (Alemanha 1846 - Palermo, Itália 1887).

Johann Grimm atuou como professor interino da cadeira de paisagem, flores e animais da Academia Imperial de Belas Artes de 1882 a 1884, ano em que rompe com ela devido “às crescentes divergências com a diretoria e outros professores, provocadas pela sua descrença na metodologia de ensino da instituição. Reúne, então, um grupo de artistas, [...] com quem exercitou a prática da pintura ao ar livre” (Enciclopédia de Artes Visuais). E embora suas pinturas ainda fossem bastante acadêmicas no que diz respeito à frieza e à impassibilidade da representação, podemos encontrar na arte de Parreiras, Garcia y Vasquez e Henrique Bernardelli, um uso renovador da cor e da luz que pode ser considerado como impressionista. Mas é principalmente nas belíssimas marinhas de Giovanni Battista Felice Castagneto (Gênova, Itália, 1851 - Rio de Janeiro, RJ, 1900) que esta renovação técnica ocorre com muito maior intensidade e frequência:

Despreocupado com o desenho, como os impressionistas franceses, o pintor preocupa-se em captar a luz através da pintura, fixar o fugidivo, com uma preferência temática: a luz sobre a água, à

² Escultor, desenhista, caricaturista e escritor, Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello (Areia, PB, 1854 - Rio de Janeiro, RJ, 1916) estudou na Academia Imperial de Belas Artes (Aiba) no Rio de Janeiro, sob a orientação de seu irmão, o pintor Pedro Américo, e de Julio Le Chevrel. Em 1871, publicou suas primeiras caricaturas no Rio de Janeiro, em *A Comédia Social*. Colabora como caricaturista na *Semana Ilustrada* durante os anos de 1873 a 1875. Entre 1876 e 1878, reside em Florença (Itália) e trabalha no ateliê do irmão, estudando com Antonio Ciseri, Nicola Borabino e Stefano Ossi, pintores de história, gênero e retrato. Apesar de ter sido um pintor bastante acadêmico, ele demonstra uma inclinação para o Romantismo, podendo-se observar em seu quadro *O descobrimento do Brasil* um trabalho com a luz e as cores, na representação da paisagem de fundo, que lembra o impressionismo marítimo de William Turner. Embora no primeiro plano a representação dos homens no convés da nau seja mais acadêmica, o nevoeiro da paisagem no horizonte adquire tons de amarelo que envolvem o barco que se avista ao longe, de modo que este não apresenta um delineamento nas suas formas.

beira-mar, quase sempre. Nesta obra, as formas se desfazem através da bruma-luz à distância, e, em primeiro plano, os diversos elementos são compostos como manchas de cor, que ele aplica sobre a superfície da tela. Em geral seus quadros são de pequenas dimensões e dão a impressão, vistos de perto, de serem manchados com a cor, ora aplicada sobre a tela obedecendo a um certo ritmo, ora apresentando uma grafia desordenada e mesmo nervosa, denunciando uma execução rápida. (...) Talvez por influência do fascínio pelo mar, seu ateliê era um barco que se deslocava na Baía de Guanabara, que ele fixou em vários de seus aspectos (Amaral apud Enciclopédia de Artes Visuais, verbete Castagneto).

Sobre as marinhas de Castagneto, escreve Pompéia em crônica publicada na seção “Pandora” (*Gazeta de Notícias*, RJ), em 13 de julho de 1888:

De Castagneto. Quatro painéis. Um estudo bem acabado de rochedos. Bem se podia dizer natureza morta. Nenhum perfil humano, nenhuma asa de pássaro animando a atmosfera. O sol cai sobre as pedras, branco, como um bando de gaivotas cansadas. Ao redor estende-se uma toalha de mar manso.

Os outros quadros são pequenas marinhas. Um panorama de montanhas elevando-se sobre as ondas, que desarmam cóleras de espuma contra as praias do primeiro plano.

Duas vistas originalíssimas da baía inspiradas por um desses dias fantásticos de névoa e luz, dias elétricos que baixam de um céu de vidro fosco. Mar de leite, céu de leite e no centro a mancha parda, sonolenta das embarcações (Pompéia, 1983, p. 108).

Em crônica publicada na seção “Aos domingos” (*Jornal do Comércio*, RJ, 30/3/1890), em que trata de uma exposição na Academia de Belas Artes, Pompéia observa “a paisagem de sol sanguíneo de Hipólito Caron” (Pompéia, 1983, p. 305), “as luminosas manchas nos arredores de Capri” (p. 305), pintadas por Henrique Bernardelli, e “os céus de inverno de Antônio Parreiras, tempestuosos e revoltos em tormenta, ou frios, desfazendo em neve e neve os altos nevoeiros” (p. 306).

O uso do branco na pintura de Antônio Parreiras, observado por Pompéia na citação acima, é, segundo Alfredo Palheta (*apud Levy*, 1981), um procedimento constante que confere às suas paisagens uma luminosidade pálida. É interessante também observar que a renovação técnica na representação da luminosidade casa-se com a temática romântica tanto na escolha do momento ideal para a pintura, que “é sempre (...) o de repouso, nas horas vespertinas, quando o último raio de sol deixou de dourar as nuvens” (Palheta *apud Levy*, 1981) como na escolha dos motivos, sejam da natureza, históricos ou literários, como é o caso da obra *Iracema*, que, apesar do tema indianista, apresenta um trabalho com as

cores em que os tons luminosos de amarelo se espalham pela tela envolvendo tanto a paisagem como a figura feminina.

Em uma longa crônica sobre exposição no Liceu de Artes e Ofícios, Pompéia afirma que Johann Grimm é “um impressionista valente” (Pompéia, [s.d.], p. 99) e para comprovar sua afirmação cita dois trabalhos executados nas vizinhanças de Berlim: “Um destes oferece a mais real e a mais perfeita cópia da natureza que se pode exigir. Referimo-nos a uma lagoa do quadro nº 210. As águas estagnadas, a espuma amarelada dos gases deletérios fluando sobre o pântano são de uma verossimilhança inexcelsível” (p. 99-100). Ainda nesta crônica, discorre sobre o quadro *A guitarrista*, que acompanha os outros dois. Embora não se trate de uma paisagem, também há nesta obra uma forte preocupação com o uso intenso da luz na composição, visto a descrição e o comentário feitos:

A guitarrista é uma pintura desembaraçada, moderna, sem pretensiosos empastamentos de tinta, mas cheia de matizes suaves de uma rica palheta, de um pincel sem medo. A situação entre duas portas, por onde vem muita claridade, é desfavorável aos efeitos do quadro (Pompéia, [s.d.], p. 99).

Apesar do impressionismo crítico de Pompéia, visto a ausência de um método analítico e de uma linguagem técnica (de modo que seus comentários limitam-se, em geral, à uma descrição subjetiva das imagens), podemos concluir que nas obras consideradas há uma constante preocupação com a luz e os seus efeitos, que são marcados por matizes de cores. Tais características, assim como o privilégio dado às pinturas feitas ao ar livre tendo por motivo paisagens desprovidas do elemento humano, demonstram um esforço de representação análogo ao realizado pelos impressionistas franceses, que abandonaram o aconchego do *atelier* em troca dos espaços abertos.

Considerações finais

Considerando a obra na sua unidade entre forma e conteúdo, não nos parece o mais adequado julgar “O perfume dos bolos” como impressionista. Embora o estilo corresponda ao que os críticos julgam ser a expressão estilística do Impressionismo na literatura, ele se encontra subordinado a um conjunto de valores cognitivos e éticos muito mais abrangentes do que supõe e propõe a estética impressionista, que está muito mais preocupada com os problemas técnicos da representação visual do mundo físico do que com os problemas de representação do mundo imaginário e transcendente dos sonhos e da memória. A atitude crítica de enquadrar o conto (que pessoalmente consideramos um poema em prosa) na escola impressionista, baseado exclusivamente nas marcas

estilísticas, incorreria no erro de julgar e fixar a obra de modo parcial, desconsiderando que o estilo da frase produz a significação quando interagindo com o conjunto dos elementos estruturais e temáticos do texto. Desconsiderar os valores morais, éticos e estéticos que conferem um sentido maior à obra (e que a fazem expressar não apenas uma experiência, ou uma vivência, mas também uma visão de mundo) leva ao privilégio das formas composicionais (Bakhtin, 1990) da sua organização e, por conseguinte, a uma visão redutora da obra. O uso das sinestésias, analogias, símbolos, assim como da repetição, do ritmo, das aliterações, assonâncias e ecos na caracterização de Berta revelam um forte grau de subjetividade e envolvimento emotivo-ideológico do narrador, que, no caso, é essencialmente lírico, principalmente se considerarmos - além dos aspectos estilísticos apontados - o privilégio dado à recordação (Staiger, 1997). No caso em questão, o estilo observado deve ser encarado como uma forma composicional estruturante de uma arquitetura (Bakhtin, 1990) impregnada por valores estéticos e morais de uma visão de mundo romântica. E é devido à incapacidade de compreender e equacionar a diversidade estilística de uma obra que ocorre tanta controvérsia quanto ao estilo de época dominante em *O Ateneu*. Nele, o estilo impressionista aqui analisado se faz presente em várias ocasiões, mas não se encontra sozinho, sendo acompanhado pelo realista, pelo naturalista, pelo jornalístico, pela sátira etc., conforme demonstram os estudos de inúmeros críticos (Gomes, 1958a e b, 1986; Heredia, 1979; Miguel Pereira, 1973) e, em especial, os estudos reunidos por Leyla Perrone-Moisés (1995) em “O Ateneu - Retórica e paixão”, conforme demonstramos em nossa revisão da crítica à obra de Raul Pompéia (Lopes e Silva, 2001). E embora não seja lícito e nem sensato ensaiarmos alguma conclusão sobre o problema proposto com base na revisão da crítica e na análise de um poema em prosa, não é descabido considerarmos que o estilo impressionista presente no *corpus* analisado, assim como n’*O Ateneu*, deva ser encarado, inicialmente, como uma forma composicional romântica, posto que à serviço da subjetividade de um narrador lírico (também presente no citado romance), que deforma a representação de acordo com os seus sentimentos e percepções - contrariamente à objetividade fotográfica proposta pelo Realismo-Naturalismo na literatura e pelo academicismo nas artes plásticas. E embora tal preocupação com a verossimilhança realista seja visível nos textos críticos de Pompéia sobre a pintura, não devemos esquecer que o compromisso com tal representação se encontrava não apenas na arte acadêmica e clássica, mas também na arte romântica e impressionista, posto que cada um dos “mais importantes movimentos culturais e

ideologias do século XIX - positivismo, idealismo, naturalismo, realismo (literário), simbolismo, [...] etc. - pretendia oferecer uma compreensão mais ‘realista’ da realidade social do que seus concorrentes” (White, 1995, p. 60). Além do mais, no Brasil, o paisagismo não pôde se furtar às pressões nacionalistas, que buscava o elemento nacional no típico da cor local e que, por conseguinte, contribuiu para imprimir um *ethos* romântico também à pintura de paisagem, que, aliás, surge com o Romantismo. Por tais motivos, é bem provável que o impressionismo no Brasil também tenha sofrido uma forte influência romântica e que Raul Pompéia, sendo um amante das artes plásticas e uma pessoa de caráter bastante emotivo, tenha incorporado a técnica impressionista na literatura como uma forma composicional à serviço de uma sensibilidade romântica. Afinal, ele mesmo afirma que não há obra de arte sem “o capricho do ritmo acomodado aos períodos sentimentais da descrição” (Pompéia, [s.d.], p. 49) e sem “os parênteses da personalidade do escritor, manifestados pelo modo especial de sentir e pelo processo original de dizer” (p. 56).

Referências

- ARGAN, G. C. A realidade e a consciência. In: *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 75-154.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 2.ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1990.
- BIERDERMANN, H. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BRAYNER, S. A reflexão do ser em sua linguagem interior. In: *Labirinto do espaço romanesco*. Tradição e renovação da Literatura Brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979a. p. 119-226.
- 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, 1979b. p. 233-237.
- CARRASCO, W. William Turner. In: *Turner*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 5-26. (Coleção Mestres da Pintura)
- COUTINHO, A. Introdução geral. In: POMPÉIA, R. *Novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1981a. p. 11-24. (Obras, v. 1).
- COUTINHO, A. Nota preliminar: os contos de Raul Pompéia. In: POMPÉIA, R. *Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1981b. p. 9-12. (Obras, v. 3)
- COUTINHO, A. Canções sem metro: introdução. In: POMPÉIA, R. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982. p. 15-24. (Obras, v. 4).
- ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Georg Grimm. Biografia. Disponível em: <

- http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=1763>. Acesso em 17/07/03.³
- EQUIPE da Pesp. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Apresentação Fábio Magalhães; texto Aracy Amaral. Rio de Janeiro: Funarte, 1982, 202 p., il. color. In: ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Castagneto. Crítica. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2900>. Acesso em 17/07/03.
- GOMBRICH, E. H. Revolução permanente: o século XIX. In: *História da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 499-533.
- GOMES, E. Pompéia e a métrica. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958. p. 231-238.
- GOMES, E. Pompéia e a eloquência. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958a. p. 239-247.
- GOMES, E. Pompéia e a natureza. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958b. p. 257-263.
- GOMES, E. Raul Pompéia. In: COUTINHO, A.(Org.) *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: EDUFF, 1986. p. 174-182. (v. 3)
- HAUSER, A. Impressionismo. In: *Historia social da literatura e da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 894-955.
- HAUTECOUER, L. *História del arte*. Madrid: Guadarrama, 1966. 399 p. (v. 5)
- HEREDÍA, J. L. *Matéria e forma narrativa de "O Ateneu"*. São Paulo: Quiron; Brasília: INL, 1979. 145 p.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel. Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história (1860-1937). Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981. In: ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. Antônio Parreiras. Crítica. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=3092>. Acesso em 17/07/03.
- LOPES e SILVA, M. Por uma revisão crítica da obra de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*. Ciência Humanas e Sociais. Maringá, v. 23, n. 1., p. 109-120, mar. 2001.
- LOPES e SILVA, M. A Pandora de Raul Pompéia. *Acta Scientiarum*. Ciência Humanas e Sociais. Maringá, v. 24, n. 1., p. 29-38, mar. 2002.
- MERQUIOR, J. G. O segundo oitocentismo. In: *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 141-270.
- MIGUEL-PEREIRA, L. Raul Pompéia. In: *Prosa de ficção: 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 107-18.
- MOISÉS, M. Raul Pompéia. In: *Romantismo; Realismo*. São Paulo: Cultrix; Ed. da USP, 1984. p. 417-433. (Coleção História da Literatura Brasileira; v. 2)
- MURICY, A. Raul Pompéia. In: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2 ed. Brasília: INL, 1973. p. 227-39. (v. 1).
- PERRONE-MOISÉS, L. (Org.). *O Ateneu*. São Paulo: Brasiliense, Edusp, 1988.
- PLACER, X. Raul Pompéia. In: *Adelino Magalhães e o Impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962. p. 21 - 23.
- POE, E. A. O princípio poético. In: *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 77-100.
- POMPÉIA, R. O perfume dos bolos. In: *Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1981. p. 124-125. (Obras; v. 3)
- POMPÉIA, R. Aurélio de Figueiredo. In: *Crônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1983. p. 99-100. (Obras; v. 7)
- POMPÉIA, R. Crítica literária e artística. In: *Miscelânea/fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; OLAC, [s.d.]. p. 30-101. (Obras, v. 10).
- 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?].
- RICHARD, P. Ut naturae pictura poesis. Le paysage dans le description littéraire au début du XIX^e siècle. *Revue des sciences humaines*. Tome LXXX, n. 209, Janvier-Mars, 1988, p. 125-142.
- STAIGER, E. Estilo lírico: a recordação. In: *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997, p. 19-75.
- WHITE, H. *Meta-história: A imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José Laurênio de Melo. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1995.

Received on July 22, 2003.

Accepted on May 05, 2004.

³ Infelizmente, todas as referências pertinentes à Enciclopédia de Artes Visuais do site Itaú Cultural não são mais atuais, pois ele foi totalmente reformulado.

