



## A narrativa de efeito final epifânico: a permanência de uma arquitetura romântica

Marciano Lopes e Silva

Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil.  
E-mail: [etlopes@hotmail.com](mailto:etlopes@hotmail.com)

**RESUMO.** Nos contos de Raul Pompéia e Érico Veríssimo, o efeito final das narrativas engendra uma revelação que sempre é irônica e diz respeito à contradição entre a Ideia e sua manifestação. Esta semelhança permite considerarmos a permanência de uma forma arquitetônica romântica na literatura do século XX. Para exemplificar isso, comparamos os contos *O modelo do anjo* de Raul Pompéia e *Esquilos de outono* de Érico Veríssimo, pois também possuem o motivo do modelo ideal que se degrada, assim como *The oval portrait* de Edgar Allan Poe e o poema em prosa *La corde* de Charles Baudelaire.

**Palavras-chave:** Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Raul Pompéia, Érico Veríssimo, romantismo, Mikhail Bakhtin, forma arquitetônica.

### An epiphanic final effect narrative: the permanence of romantic architecture

**ABSTRACT.** The narratives' final effect in Raul Pompéia's and Érico Veríssimo's short stories always reveals an ironic revelation and deals with the contradiction between the Idea and its manifestation. This resemblance shows a romantic architectural form in 20<sup>th</sup> century Brazilian literature. Raul Pompéia's *O modelo do anjo* and Érico Veríssimo's *Esquilos de outono* are compared since they both have the ideal, albeit decaying, model motif. The same strategy is revealed when Edgar Allan Poe's *The oval portrait* and Charles Baudelaire's prose poem *La corde* are investigated and compared.

**Keywords:** Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Raul Pompéia, Érico Veríssimo, romanticism, Mikhail Bakhtin, architectural form.

### Introdução

#### O efeito de totalidade: Poe e Baudelaire

Encontramos, nos contos de Edgar Allan Poe, uma preocupação com o rigor formal, a economia e a organicidade da obra, de modo que todos os elementos que entram na trama não somente devem ser motivados como também devem estar voltados para a elaboração de um efeito final revelador, conforme o modelo narrativo delineado em seu ensaio *A filosofia da composição* (1985). Modelo que foi apropriado por Charles Baudelaire e utilizado especialmente na elaboração dos poemas em prosa que compõem o *Spleen de Paris*.

Conforme Todorov (1980b), em seu estudo *Os limites de Edgar Poe*, os contos do escritor norte-americano são marcados por um extremo rigor. A construção é mais valorizada do que a imitação, a fabulação e a intriga praticamente desaparecem em detrimento do monólogo e da descrição, o pormenor ganha *status* de alegoria e o fazer literário torna-se um dos seus principais temas. Ainda em relação ao estilo, Todorov observa que este é

marcado pelo superlativo, pela hipérbole e pela antítese, sendo que a gradação constitui “[...] a lei de numerosos contos” (TODOROV, 1980b, p. 162):

[...] Poe capta inicialmente a atenção do leitor com um aviso geral dos acontecimentos extraordinários que quer contar; em seguida, apresenta, com muitos pormenores, todo o plano de fundo da ação; depois o ritmo se acelera até culminar, frequentemente, numa frase derradeira, carregada da maior significação, que ao mesmo tempo esclarece sabiamente o mistério mantido e anuncia um fato, em geral, horrível (TODOROV, 1980b, p. 162).

Apesar de os contos de Poe já terem sido considerados como literatura menor por se inscreverem no gênero da literatura gótica, de horror, e explorarem fatos mórbidos e macabros para o entretenimento do leitor médio (GROJNOWSKI, 1996), é um equívoco considerar que o modelo por ele desenvolvido não tivesse, em sua origem, comprometimento com valores literários e filosóficos mais elevados e mesmo transcendentais. Conforme observa Grojnowski, em seu artigo *De Baudelaire à Poe: l'effet de totalité*, Poe

“[...] se disfarça em autor de ‘série B’. [...] ele recorre aos efeitos fáceis, que já se mostraram eficazes, por mais absurdos, grotescos ou singulares”<sup>1</sup> (GROJNOWSKI, 1996, p. 107), para satisfazer às pressões e exigências do mercado, visto que o público preferia obras de imaginação fantástica e de intrigas que se estendem por várias edições jornalísticas. Entretanto, Grojnowski também demonstra que os escritos teóricos de Poe estão impregnados de religiosidade, do desejo de transcendência, da busca de uma arte que eleve a alma por meio de uma epifania daquilo que está além das aparências, razão para que todos os elementos devam estar voltados para uma unidade de impressão.

A ‘Criação rítmica da beleza’, que provoca o ‘sentimento poético’, se manifesta tanto na pintura, na escultura, na arquitetura e na dança quanto na arte da jardinagem. Se Poe se prende mais particularmente a procurá-la na poesia e na música, é porque ele se manifesta na arte pura. Enquanto os outros modos de expressão se endereçam mais particularmente ao coração ou à razão, [...], a estética da Unidade e da Totalidade procede de um princípio espiritual, ela profere uma teologia (GROJNOWSKI, 1996, p. 105, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Ironicamente, será Charles Baudelaire que, ao traduzir seus textos críticos e literários e ao se apropriar da sua proposta, invertendo a relação eixo-periferia da época (quando a Europa era centro e a América era periferia), dará estatuto de arte superior à forma arquitetônica da narrativa de efeito de totalidade:

[...] Baudelaire inventa na França uma forma breve, o ‘poema em prosa’, cujo primeiro conjunto é publicado no jornal *La Presse*: com o fim de que a prosa retome seu bem da poesia! Inúmeros escritores da segunda metade [do século] se esforçam da mesma maneira para desviar a literatura de massa para fins estéticos, pelo trabalho da ‘escritura artística’ (GROJNOWSKI, 1996, p. 107, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Todorov (1980a, p. 115), em seu artigo *Em torno da poesia*, considera que Baudelaire era atraído pelo

poema em prosa “[...] na medida em que este lhe permitia encontrar uma forma adequada para uma temática da dualidade do contraste”, visto que entre as mais importantes características de estilo observadas por Todorov estão a ambivalência - em que “[...] dois termos contrários [...] caracterizam um único e mesmo objeto” (TODOROV, 1980a, p. 115) e a antítese, que se realiza por meio da “[...] justaposição de dois seres, fatos, ações ou reações dotadas de qualidades contrárias” (TODOROV, 1980a, p. 116). Tais características são incontestáveis e revelam, mais uma vez, a maestria de sua análise, no entanto, seu olhar predominantemente formalista provavelmente impediu Todorov de perceber a razão profunda que provavelmente levou Baudelaire a explorar a temática da dualidade do contraste e que se encontra justamente na problemática da transcendência - que constitui o grande drama da sua obra. Lembremos, para tanto, do famoso fragmento 22 do *Atheneum*, de Friedrich Schlegel: “[...] transcendental é justamente o que se refere à união ou separação do ideal e do real, poder-se-ia dizer que a tendência para fragmentos e projetos é a componente transcendental do espírito histórico” (SCHLEGEL, 1994, p. 93).

O drama da transcendência é, provavelmente, o principal tema da obra de Baudelaire, uma vez que o movimento de ascensão e queda presente em inúmeros textos seus - o que leva Milner (1974) a caracterizar o seu estilo como uma ‘poética da queda’ (*‘poétique de la chute’*) - constitui um dos principais traços estético-ideológicos de sua obra. E é este o conflito central de seu poema em prosa *A corda* (La corde), assim como do conto *O retrato oval* (The oval portrait) de Edgar Allan Poe.

Em *O retrato oval*, a irradiante beleza da modelo - também esposa muito amada do pintor - é transposta para a pintura com tanta perfeição e verossimilhança que chega a parecer, em um instante inicial, dotada de vida ao primeiro narrador - a tal ponto de fazê-lo pensar que era um rosto de carne e osso. Esse motivo da rivalidade entre arte e vida logo reaparece nas anotações do livro que ele encontra em um dos aposentos do castelo e que contém comentários críticos sobre as pinturas expostas. Nele, seu autor narrará a segunda e principal fábula, em que o pintor e sua esposa, que também é a modelo do retrato oval, são os protagonistas. Este segundo narrador esclarece que, na medida em que o pintor avançava na realização de sua obra, cada vez mais a beleza e a vivacidade de sua esposa eram transpostas para o quadro em prejuízo da saúde dela, que se sujeitava a contragosto. Ao final, a terrível surpresa: “[...] a contemplar o retrato, estremeceu, ficou lívido e, tomado de espanto, exclamou com um grito: ‘Mas

<sup>1</sup>“se travestit en auteur de “série B”. [...] il recourt aux effets faciles qui ont fait leurs preuves, fussent-ils les plus absurdes, grotesques ou singuliers” (GROJNOWSKI, 1996, p. 107).

<sup>2</sup>La *Création rythmique de la Beauté*, qui provoque le ‘sentiment poétique’, se manifeste aussi bien dans la peinture, la sculpture, l’architecture, la danse que dans l’art des jardins. Si Poe s’attache plus particulièrement à la trouver dans la poésie et dans la musique, c’est qu’il s’y manifeste à l’art pur. Alors que les autres modes d’expression s’adressent plus particulièrement au cœur ou à la raison, [...], l’esthétique de l’Unité et de la Totalité procède d’un principe spirituel, elle profère une théologie (GROJNOWSKI, 1996, p. 105).

<sup>3</sup>[...] Baudelaire invente en France une forme brève, le ‘poème en prose’, dont il publie le premier ensemble dans le journal *La Presse*: cela afin que la prose reprenne à la poésie son bien! De nombreux écrivains de la seconde moitié s’efforcent de la même manière de détourner à des fins esthétiques la littérature de masse, par le travail de l’“écriture artiste” (GROJNOWSKI, 1996, p. 107).

isto é a própria *Vida*! E quando afinal virou-se para olhar a própria amada... estava morta!” (POE, 1996, p. 16). Espera-se que a surpresa deva produzir o choque necessário para despertar a possível epifania de que a arte não apenas imita a vida, mas se apresenta superior a ela.

Considerando ainda a problemática da transcendência, apontada mais acima, a alegoria do conto *O retrato oval* pode ainda ser interpretada como expressão da impossibilidade de realização do Ideal neste mundo de sombras e ilusões, velha questão platônica que será fulcral para a filosofia e a arte românticas, pois fundamental para a compreensão da ironia romântica. Ironia que resulta “[...] de um distanciamento entre o real e o imaginário [...]”<sup>4</sup> de tal modo que a epifania da situação irônica, voltada para o rompimento da ingenuidade, favorece “[...] o desligamento, a tomada de consciência do absurdo do mundo tal como ele se apresenta imediatamente a nós”<sup>5</sup> (BOURGEOIS, 1974, p. 31, tradução nossa). Assim como acontece em seu famoso poema *O corvo* (The raven) a figura da mulher representa, em *O retrato oval*, o Ideal da Beleza e do Amor que não encontra solo fértil para realizar-se neste mundo, degradando-se e feneecendo.

Este mesmo conflito entre o Ideal e o real também está no coração da obra de Baudelaire, conforme apontado anteriormente, encontrando-se no poema em prosa “A corda”, que também apresenta o motivo do modelo ideal que se degrada. Nele, a irônica conclusão a respeito das ilusões perdidas, tema que é central em sua obra, já se encontra explícita logo na abertura do texto, momento em que o narrador, conforme observou Todorov nos contos de Poe, “[...] capta inicialmente a atenção do leitor com um aviso geral dos acontecimentos extraordinários que quer contar” (TODOROV, 1980b, p. 162):

As ilusões, - me dizia meu amigo, - talvez sejam tão inúmeras quanto as relações dos homens entre si, ou dos homens com as coisas. E quando a ilusão desaparece, ou seja, quando enxergamos o ser ou o fato tal como ele existe fora de nós, Experimentamos um sentimento estranho, complicado em parte pela falta do fantasma desaparecido, em parte pela surpresa agradável diante da novidade, diante do fato real. Se existe um fenômeno evidente, trivial, sempre igual e de natureza tal que é impossível se enganar, é o amor materno. É tão difícil supor uma mãe sem amor materno quanto uma luz sem calor; acaso não será perfeitamente legítimo atribuir ao amor materno todas as ações e palavras de uma mãe, em

relação ao seu filho? E, no entanto, ouça esta pequena história em que fui singularmente mistificado pela ilusão mais natural (BAUDELAIRE, 1996, p. 161)<sup>6</sup>.

Em *A corda*, o tema da contradição entre o Ideal e a realidade se revela de dupla forma. A história contada, exemplar para desmistificar os ideais de beleza, amor e pureza, destrói dois mitos românticos que até os dias atuais ainda se encontram enraizados em nosso imaginário social: os mitos do inesgotável amor materno e da pureza infantil (SILVA, 2004). Composicionalmente, *A corda* apresenta, assim como *O retrato oval*, uma narrativa enquadrada em outra, de modo que o primeiro narrador, que pretende contar uma história exemplar ao leitor, passa a palavra para um segundo narrador fazê-lo: encantado com um menino pobre que morava no bairro afastado em que também vivia, resolve usá-lo como modelo para suas pinturas. Posteriormente, resolve também adotá-lo e pede aos pais a sua guarda, prometendo em troca 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 devolvê-lo aos pais, motivado pelos constantes furtos de doces e licores, o garoto se enforca. Com muito esforço, o pintor toma coragem e lhes dá a terrível notícia. 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 “[...] um pedaço da funesta e beatífica corda” (BAUDELAIRE, 1996, p. 167, tradução de Dorothée de Bruchard)<sup>7</sup>, é que ele, num momento de epifania, compreenderá a verdadeira motivação da mãe: “E então, de súbito, uma luz se fez em meu cérebro, e compreendi porque a mãe fazia tanta questão de me arrancar o cordão e através de que comércio tencionava consolar-se” (BAUDELAIRE,

<sup>4</sup>“d’un décalage entre le réel et l’imaginaire” (BOURGEOIS, 1974, p. 31).

<sup>5</sup>“le détachement, la prise de conscience de l’absurdité du monde tel qu’il se présente immédiatement à nous” (BOURGEOIS, 1974, p. 31).

<sup>6</sup>“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 nous 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; n’est-il donc pas parfaitement légitime d’attribuer à l’amour maternel toutes les actions et les paroles d’une mère, relatives à son enfant? Et cependant, écoutez cette petite histoire, où j’ai été singulièrement mystifié par l’illusion la plus naturelle” (BAUDELAIRE, 1996, p. 160).

<sup>7</sup>“un morceau de la funeste et béatifique corde” (BAUDELAIRE, 1996, p. 166).

1996, p. 167)<sup>8</sup>. Como se vê, o efeito final da narrativa potencializa uma epifania reveladora da degradação do Ideal decorrente da reificação (MARX, 1983) do homem em uma sociedade capitalista, sistema no qual o dinheiro transforma-se no grande ‘Senhor’ de nossas vidas.

### Raul Pompéia: *O modelo do anjo*

O tema da impossibilidade de realização do Ideal, que se encontra inconciliável com a realidade degradada, também é crucial na obra de Raul Pompéia. Isso acontece porque o autor não pode ser dissociado de toda a problemática da desilusão que contamina a filosofia da história nela existente e, por conseguinte, a visão de mundo nela dominante (SILVA, 2008). Esta visão de mundo, que é romântica (LÖWY, SAYRE, 1995), se encontra dilacerada, pois tensionada, de um lado, por um romantismo revolucionário, e de outro, por um romantismo da desilusão. Nela, a representação literária da destruição dos ideais é feita por alegorias em que tudo aquilo que é bom, puro e belo é destruído; seja pela ganância dos homens - e aí encontramos o motivo da alienação pelo capital - ou pela corrosão do tempo e da natureza. Conforme demonstra Silva (2008), o Ideal é invariavelmente representado, nestas alegorias, por uma figura feminina jovem, pois ainda pura, razão pela qual ela é quase sempre uma criança ou uma adolescente de 15 ou 16 anos.

Em *O modelo do anjo*, o conflito vivido pelo protagonista Carlo Giacometto, que é um pintor, resulta da impossibilidade de encontrar um modelo ideal para o anjo que pretende retratar. Significativamente, o quadro que planeja é idealizado nos padrões românticos, conforme podemos concluir com base na descrição que o personagem Víctor Meireles faz da *Visão* que o protagonista tivera e sobre a qual havia falado:

- Então, *caro mio*, como vai a sua *Visão*?
- Apenas desenhada [...]

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

Rio um painel religioso digno da Renascença [...] (POMPÉIA, 1981, p. 86)<sup>9</sup>.

Apesar da referência à arte do Renascimento, presente no tratamento dado ao tema religioso, os motivos da criança morta e das flores que cobrem o túmulo, assim como a tensão resultante dos contrastes entre luz e sombra, não são elementos característicos do estilo dominante nesta época. Diversamente, são característicos das artes romântica e barroca, que não primam pelo equilíbrio, pela luminosidade e pela harmonia comuns ao cânone neoclássico. Aliás, em conformidade com os clichês românticos, Carlo desejava dar “[...] à menina a expressão de felicidade metafísica de além-sepulcro, representada no sorriso incompreensível e doce das boas crianças, quando sonham com flores e passarinhos” (POMPÉIA, 1981, p. 89). Além disso, a caracterização do protagonista o revela como um tipo romântico. Isto é perceptível em vários elementos que caracterizam indiretamente seu caráter melancólico: seu processo criativo, baseado na inspiração de origem divina (dada a ‘Visão’ que o guia), e sua aparência física, em que se destacam os motivos dos longos cabelos e barba, assim como suas roupas pretas, que simbolizam seu sentimento de luto.

Era notável pela alvura dos cabelos e das longas barbas, que um sol das três horas varava de cintilações de cascata. Trajava de preto, calça e sobrecasaca, numa correção excepcional. Apesar de encanecido, este homem tinha a pele fresca e pouco enrugada. Não podia ser muito velho. Era simpático e de uma elegância esquisita. A cabeleira ia-lhe aos ombros em duas ondulações reluzentes; as barbas caíam-lhe abandonadas artisticamente à natureza. Tinha uma das mãos no peito, em atitude napoleônica, e a outra segurando ao longo do corpo uma bengala de junco, castoada de prata (POMPÉIA, 1981, p. 86).

Conforme relatamos, o conflito surge quando Carlo Giacometto começa a pintar o quadro e considera que lhe faltava um modelo para o anjo. Depois de procurá-lo por toda a cidade do Rio de Janeiro, ele o encontra na pintura de um amigo, em que reconhece, “[...] na bela rapariguinha de quatorze ou quinze anos [...] debruçada numa janela” (POMPÉIA, 1981, p. 91), a mesma moça encantadora que anteriormente avistara em uma janela durante sua incansável busca, mas à qual não se apresentara por medo de decepcionar-se. Exultante de alegria, Carlo corre à casa do amigo para lhe pedir emprestado o modelo, mas lá

<sup>8</sup>“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).

<sup>9</sup>Por razões de economia de espaço, indicaremos nas demais citações apenas o volume da obra de Raul Pompéia e a página citada.

descobre que a moça estava arruinada, “[...] raquítica, sem sangue e sem carne [...]” e com “[...] o rosto escalavrado” (POMPÉIA, 1981, p. 92) pelas bexigas. Após esta decepção, que o faz chorar copiosamente, abandona a encomenda do quadro. Fato que é informado no desfecho do conto, o qual se encontra destacado por um espaçamento maior:

No dia seguinte, o visconde que fizera a Giacometto a encomenda da *Visão* recebeu uma cartinha:

‘Meu caro Sr. Visconde. - Com profundo pesar declaro a V. Exa. que não me é possível de modo algum satisfazer a sua honrosa incumbência [...]’

Etc. - *Carlo Giacometto.*’

O visconde recorreu a outro (POMPÉIA, 1981, p. 93).

O espaçamento maior entre os parágrafos finais confere destaque à voz do narrador e à moral da fábula, que é apresentada por ele. Moral que novamente aponta para a impossibilidade de realização dos ideais. Mas, neste caso, ela não é clara, pois exige o esforço de interpretação do leitor e, além disso, se apresenta com, no mínimo, dupla significação. Esta multiplicidade contraditória de sentidos é decorrente de outra e derradeira informação: ‘O visconde recorreu a outro’, conforme vemos no final do excerto acima. Sua ocorrência evidentemente não é gratuita e propõe, ao bom leitor, a necessidade de também pensá-la, ou seja, de também interpretar a moral implícita em tal fato. E esta, ironicamente, é contraditória. Por um lado, temos por hipótese que o objetivo do narrador é conduzir o leitor à epifania da condição alienada do artista, desvelando aos seus olhos a sua reificação e, por extensão, a de todo homem. Alienação que também implica na mercantilização da arte que - para Giacometto - deveria ser pura, tendo por único fim representar a Ideia. Mas, por outro lado, temos a hipótese de que o narrador sutilmente ri do protagonista, julgando-o tolo em seu idealismo. Um riso positivo, riso de homens racionais e pragmáticos. Afinal de contas, para que deixar de realizar o trabalho, não obtendo um capital financeiro e simbólico por ele, se o drama que lhe aflige não tem nenhum significado para o visconde, se qualquer outra cópia, qualquer outra sombra da Ideia, poderia valer do mesmo modo? Por um lado, podemos ter uma moral romântica, embora amarga e desiludida, talvez mesmo niilista; por outro, uma moral que alguns diriam realista, outros: cínica.

Assim como os narradores de *A corda*, Carlo Giacometto também descobre, dolorosamente, a imensa e intransponível distância entre a Ideia e a sua aparência. A linda menina que Giacometto encontrara para ser o modelo do seu anjo tem a sua

beleza degradada pela varíola, enquanto a pureza do menino (se é que um dia existiu) é corrompida pelo meio sórdido em que vivia. Nos dois textos a desilusão é a mesma. Em ambos, a narrativa realiza o movimento de ascensão rumo ao ideal para, depois, nos impor uma dura queda resultante da contradição entre este e a realidade. Em ambos, o Ideal é corrompido pelo capital: no poema de Baudelaire, a mãe quer a corda com a qual seu filho se enforcou para comercializá-la; no conto de Pompéia, o visconde não deseja saber o motivo pelo qual Giacometto desiste de sua obra, pois com seu dinheiro poderá contratar outros artistas para realizá-la. E aqui é muito significativo lembrar que a razão do visconde encomendar o quadro era o desejo de “[...] ter no seu gabinete a lembrança viva de uma filhinha que perdera havia tempo” (POMPÉIA, 1981, p. 89). A arte pode superar a vida, pois representa o Ideal; mas não pode substituí-la, pois não é o Ideal. Ao menos para Giacometto.

#### Érico Veríssimo: *Esquilos de outono*

Nos contos de Érico Veríssimo (VERÍSSIMO, 1981), publicados originalmente em *As mãos de meu filho* (1942) e *O ataque* (1959)<sup>10</sup>, as narrativas se encontram estruturadas para a obtenção de uma unidade de efeito final que tem por objetivo instaurar uma epifania reveladora da condição alienada do homem moderno. Em todos os efeitos finais, a epifania resultante revela, por meio de imagens paradoxais, o confronto entre os valores românticos e a desumanização resultante da modernização capitalista, rejeitando criticamente as posturas restitutionista e resignada (LÖWY; SAYRE, 1995), que caracterizam algumas facetas desta visão de mundo, em favor de um romantismo utópico, o que é feito por meio de uma arquitetura composicional que dá forma a uma ‘estética da revelação’, conforme designamos anteriormente:

Neste programa, a organização composicional da narrativa de efeito final epifânico dá forma arquitetônica a um humanismo romântico, visto os valores morais e éticos dominantes: o desejo de integridade entre o homem e a natureza, a valorização da família, o recurso à evasão e à fantasia, a valorização da sensibilidade e da subjetividade, o saudosismo de um passado pré-capitalista, a religiosidade, a crítica ao capitalismo e à sociedade contemporânea tendo como eixo o conceito de alienação e a concepção estética que vê na arte um instrumento para a ‘elevação do espírito para si mesmo’ (SILVA, 1999, p. 244).

<sup>10</sup>Os contos foram posteriormente reunidos sob o título *Outros contos* (excluindo-se *O ataque*) em suas obras completas, juntamente com os contos do livro *Fantoches*.

Em *Esquilos de outono*, o narrador inicia sua narrativa captando a atenção do leitor por meio do anúncio de uma situação terrível. Isto é feito na parte I da narrativa, quando ele afirma que o guia turístico havia falado inúmeras coisas grandiosas sobre o edifício Monumental Building existente no centro comercial de Washington, tais como o fato de ser ‘todo de aço, vidro e alumínio’, de ter seus ‘corredores de mármore verde’ e uma porta de ‘cerca de cinquenta mil dólares’. Entretanto, o narrador intruso adverte o leitor de que o guia havia omitido “[...] talvez a coisa mais importante que naquele momento acontecia no Monumental Building. Numa sala do sétimo andar um homem sofria” (VERÍSSIMO, 1981, p. 249). Note-se que desde o início da narrativa o motivo do fetiche da mercadoria (associado ao processo de alienação, conforme a teoria econômica de Karl Marx) encontra-se presente e relacionado ao conflito vivido pelo protagonista, conforme demonstraremos.

Gerald K. Ames, o protagonista, é um jovem e bem sucedido executivo que abandonou os valores da sua juventude em troca de dinheiro e poder. Para ele, o trabalho alienado se apresenta como uma força exterior que o domina e o torna alheio aos valores que poderiam torná-lo feliz e realizado como um ser humano íntegro. De maneira semelhante ao protagonista do conto *A ponte*, Gerald também teve uma infância pobre, também deixou para trás, em troca da ascensão social, a família e o sonho de tornar-se pintor, apresentando uma identidade em crise: apesar de ser um executivo, possui valores românticos que estão em conflito com o espírito pragmático necessário à sua profissão. Entre os quadros expostos no museu que costumava visitar, identifica-se com uma obra tipicamente romântica no que concerne à valorização da delicadeza e da ingenuidade femininas: o *Retrato de Sônia*, de Fantin-Latour. Segundo sua própria explicação:

[...] fora amigo de Degas, de Monet e de Manet, mas apesar disso não pertencera ao grupo impressionista. Era uma espécie de romântico retardatário, um imaginativo - sabe? - um sonhador mais preocupado com seu mundo interior do que com a realidade externa (VERÍSSIMO, 1981, p. 261).

Gerald idealiza a mulher amada, o que se revela na sua paixão por Lizzy - mulher muito mais jovem do que ele - pela semelhança que apresenta com a moça representada no *Retrato de Sônia*. De acordo com o imaginário romântico, Gerald vê nos seios de Lizzy um par de limões. Além disso, o desejo de retorno à natureza ocorre durante todo o conflito

vivido pelo protagonista, encontrando-se simbolizado na contemplação estética do belo conjunto de cores que anima o crepúsculo de outono observado em um parque da cidade de Washington. Sua alienação é perceptível no seu caráter inseguro, autodestrutivo e sado-masoquista (FROMM, 1968), assim como na contradição entre os valores pertinentes à sua profissão e os valores românticos com que se identifica. Esta contradição se cristaliza na imagem final da narrativa. Imagem elaborada pela trama estabelecida entre o falso motivo associado do atropelamento do esquilo e a surpresa final, que retoma o motivo citado: ao descobrir que atropelara no parque uma jovem em vez de um esquilo, conforme pensava, enxerga no lugar de sua esposa, que vestia um casaco de peles comprado com o dinheiro que lhe dera, “[...] um enorme esquilo de pêlo castanho” (VERÍSSIMO, 1981, p. 269).

Para compreendermos a elaboração deste efeito final, é necessário inicialmente lembrarmos que o personagem de Gerald mantém uma relação contraditória - de amor e ódio - com o motivo do esquilo: este se apresenta como metáfora da juventude e da integridade entre o homem e sua própria natureza, valores com os quais Gerald se identifica, mas que foram perdidos ao optar pela carreira de executivo. Assim sendo, o motivo do atropelamento caracteriza o rompimento com esses valores e a revolta decorrente desta alienação. Sentindo-se velho demais para Lizzy - que possivelmente o traía com seu sobrinho - e tendo se distanciado da natureza, descarrega sua raiva sobre um ser que admira, o que equivale a descarregá-la sobre si mesmo, evidenciando a tênue fronteira entre o comportamento destrutivo e o autodestrutivo. Após ter se entorpecido com diversas drogas em seu escritório, durante uma crise de ciúmes, sai com o carro, muitíssimo irritado, motivo pelo qual resolve parar em um parque para relaxar. Ao contemplar o lindo e penumbriado crepúsculo de outono, ele se acalma. A sublime beleza da paisagem ao entardecer proporciona-lhe um momento de paz, de reintegração com a natureza, momento no qual sua alma ascende para o Ideal. No entanto, após esse movimento de elevação, vem o início da queda: um esquilo, com que vai brincar, machuca-lhe o dedo. Sai furioso e ao arrancar o carro, vendo um esquilo, atropela-o. Mas a queda maior, final e definitiva, ocorrerá ao final da narrativa, quando é informado pela polícia que atropelara uma jovem e não o referido animal. Momento este em que, ironicamente, vê sua mulher vestindo um casaco de

peles e a imagina como sendo um imenso esquilo. Momento também em que a ambientação do crepúsculo, que na primeira leitura tem um caráter eufórico, passa a representar uma prolepse simbólica da queda final do protagonista, o que não deixa de ser outra ironia situacional (MUECKE, 1995).

Considerando o contexto elaborado pela trama, o efeito final sustenta uma dupla ironia situacional que revela ao protagonista - e ao leitor - a reificação do amor e da natureza. Estas ironias resultam:

1) da contradição entre o fato de ser um empresário do ramo de seguros e não poder oferecer segurança para outrem e nem para si;

2) da contradição entre o fato de possuir valores românticos e se encontrar numa posição social que endossa um sistema de práticas reificadoras da natureza e da mulher (contradição representada alegoricamente pelo casaco de peles que ela compra com o dinheiro dele).

Em suma, podemos afirmar que as ironias apontadas surgem da contradição entre a ideologia dominante na sociedade americana e os valores românticos com os quais ele interiormente se identifica, mas também representam a imensa desproporção entre o Ideal e o real, a contradição que se encontra na tensão entre a mulher representada na obra de Fantin-Latour, que ele considera semelhante a Lizzy, e a real Lizzy, que nada tem da ingenuidade da mulher romântica.

### Considerações finais: forma arquitetônica e visão de mundo

A simples recorrência de narrativas de efeito final potencialmente epifânico poderia apenas significar que os textos considerados apresentam uma forma composicional em comum e não necessariamente uma forma arquitetônica (BAKHTIN, 1990), visto que uma forma arquitetônica implica em um conjunto de valores cognitivos e éticos que o autor imprime ao material com que trabalha (a linguagem verbal, neste caso) e à forma artística. Afinal, diferentes epifanias podem revelar diferentes e diversas verdades ocultas, as quais podem estar representando alegoricamente diferentes e divergentes visões de mundo. No entanto todas as epifanias constituem momentos de revelação de um mesmo conflito profundo, de uma mesma verdade oculta que se refere à impossível realização do Ideal nesta vida e neste mundo. Tal revelação, embora pareça realista pelo seu pessimismo com respeito à realização dos ideais, constitui a expressão do maior de todos os dramas românticos e provavelmente o conflito

central de sua filosofia: a utopia da realização plena das potencialidades humanas que levariam a uma transcendência e a uma união harmônica com o cosmos. Conflito que se intensifica de modo intolerável na medida em que as ideias de transcendência, Deus e harmonia cósmica, tornam-se cada vez mais histórica e filosoficamente frágeis.

A recorrência de uma 'poética da queda', conforme a expressão de Milner ao tratar da obra de Baudelaire, é extremamente significativa com respeito a esta questão, pois representa esteticamente um desejo de ascensão que não se realiza, que resulta em queda e gera dor e desilusão com os ideais antes almejados. Em *O retrato oval*, o pintor, após ter sua alma elevada pela sublime beleza do quadro que pintara, sofre a queda resultante da mais terrível e dolorosa descoberta: sua amada e modelo ideal morrerá. Sua vida e beleza sucumbem perante a arte, única forma capaz de representar o arquétipo da Beleza feminina. Em *A corda*, o pintor, após vários momentos de sublime beleza, em que transformara seu modelo "[...] ora em anjo, ora em Amor mitológico" (BAUDELAIRE, 1996, p. 161, 163)<sup>11</sup>, assim como em *Cristo e Eros*, vem a sofrer uma dura queda por descobri-lo não apenas ladrão, mas suicida também. Intensifica ainda mais seu desencanto o fato de a mãe não sofrer com a perda do filho, além de querer transformar a corda usada para o suicídio em mercadoria. Em *O modelo do anjo*, o pintor Giacometti após encontrar a modelo ideal (momento de elevação) também sofre uma dura queda: descobre que ela tivera seu lindo rosto e corpo desfigurados pela varíola e nós, leitores, descobrimos que, para o visconde, qualquer outro modelo serviria para representar sua filha perdida, sendo a arte uma mercadoria como outra qualquer. Em *Esquilos de outono*, por fim, após elevar seu espírito durante a contemplação estética do crepúsculo no parque, momento em que a alma encontra-se em correspondência com a natureza, novamente o protagonista sofre uma queda ao saber que atropelara uma jovem num momento de fúria contra a própria natureza em sua inexorabilidade, visto que nada detém o fluxo do tempo que tudo degrada e leva à morte. Ainda: todos os protagonistas que vivenciaram a queda têm como valores máximos e autênticos para si ideais que, embora não sejam exclusivamente românticos, são característicos desta visão de mundo. A arte que realizam como pintores ou apreciam (caso de Gerald K. Ames, que não se

<sup>11</sup>"tantôt en ange, tantôt en Amour mythologique" (BAUDELAIRE, 1996, p. 160, 162).

tornou pintor) encontra-se em conflito com a realidade. Para todos eles, os ideais de Amor, Beleza, Bondade e Pureza almejados não se realizam nos modelos terrenos, todos dolorosos e inferiores simulacros. É o que vemos acontecer com o menino ladrão e suicida, com a menina angelical que adoece de varíola e com Lizzy, que Gerald equivocadamente identifica com a Ideia do Amor e da Beleza representada no quadro de Fantin-Latour. Até mesmo a esposa retratada pelo marido, em “O retrato oval”, não é exceção à regra: se porventura é belíssima, não tem a mínima sensibilidade, o que é expresso pelo fato de detestar a arte da pintura. Além disso, essa beleza não é eterna, pois corruptível pelo tempo e pela natureza. Ao morrer, as vivas e saudáveis cores de sua face restam apenas no retrato, pois na medida em que era retratada, ela adoecia e ia perdendo todo o seu vigor.

Outro importante aspecto que aponta para a existência de uma visão de mundo romântica em comum é o fato de a epifania voltar-se para o despertar da consciência da alienação do homem e da arte na sociedade capitalista. Nestas revelações, a denúncia da condição reificada do homem e da arte constitui uma clara rejeição a esse sistema econômico, atitude que Löwy e Sayre consideram como pedra fundamental desta visão de mundo, pois constitui uma atitude comum a todos os tipos de romantismo que descrevem. Salvo em *O retrato oval*, o conflito entre o Ideal e a realidade decorre da alienação promovida pela intermediação do capital nas relações humanas ou entre o artista e a sua arte. Em *A corda*, os motivos do comércio e do capital encontram-se associados ao da corda com a qual o modelo se enforca e à atitude deplorável da sua mãe. Em *Esquilos de outono*, encontram-se associados à profissão do protagonista e ao desejo de enriquecimento financeiro que o leva ao abandono da arte e da família. Em *O modelo do anjo*, encontra-se na frase de efeito com que o narrador encerra o conto e nos informa que o visconde procurara outro pintor para realizar a obra pela qual pagaria uma considerável fortuna. Somente em *O retrato oval*, o conflito entre o Ideal e a realidade é apresentado em sua forma absoluta, radical, uma vez que se explica independentemente das relações terrenas de produção. Em outras palavras: a causa da inevitável queda não se encontra em um motivo social e econômico - portanto histórico - mas em motivos naturais e físicos, os quais são a-históricos (mas não necessariamente metafísicos). Neste sentido, *O retrato oval* pode ser considerado como o mais romântico dos quatro textos.

Outra semelhança composicional entre as obras se refere à posição dos narradores com respeito aos protagonistas e ao caráter exemplar das histórias narradas. Em todos os textos, os narradores encontram-se numa posição superior aos protagonistas pelo fato de deterem a palavra inicial e serem aqueles que têm o poder de dar voz ao segundo, apresentando, por isso, um “excedente de visão” (BAKHTIN, 1992). Isso acontece especialmente naqueles textos em que uma segunda narrativa é encaixada na primeira, cuja finalidade exclusiva é apresentar uma segunda cuja lição é exemplar. Isto é muito claro especialmente em *A corda*. No fragmento que anteriormente destacamos do poema, a pretensão didática do narrador 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. Este caráter didático, que Poe rejeitava, também se encontra no conto de Érico Veríssimo, embora de modo mais sutil, em sua abertura (parte I, já mencionada). Nos outros dois textos, as narrativas também são exemplares, mas os narradores não afirmam isso e nem explicitam diretamente qualquer moral que delas possa se depreender, deixando ao leitor a tarefa de decifrar as alegorias, assim como a possibilidade de ser tocado pelas epifanias dos efeitos finais.

Conforme acreditamos demonstrar, todos os contos são organizados sob a orientação de valores cognitivos e éticos expressivos de uma visão romântica de mundo, visto o recorrente esforço em construir um efeito de totalidade em que as epifanias engendradas revelem a desproporção entre o Ideal e o real. Contribuem para isso o movimento narrativo de ascensão e queda vertiginosas e a ironia romântica que as acompanha. Ironia que, por fundamentar-se sobre uma contradição irreconciliável, assim como acontece na tragédia (LESKY, 1976), carrega em si uma concepção trágica sobre a condição humana. Aliás, a maior ironia de todas talvez se encontre na própria epifania. Se originalmente ela significa um momento de manifestação divina, isso não acontece nos contos analisados. Neles, ela constitui uma revelação da impossibilidade da transcendência. O desencanto com tal possibilidade parece indicar que - desligada de sua origem bíblica - a epifania é utilizada como “[...] técnica literária, contribuindo, desta forma, para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real” (SÁ, 1979, p. 131) - assim como fazem Joyce e Lispector em suas obras. Entretanto, isso não implica necessariamente na negação de Deus ou de uma dimensão cósmica transcendente, pois a desilusão pode gerar diferentes respostas - tais como a revolta,

como acontece na obra de Baudelaire, ou um humanismo salvacionista e utópico (LÖWY, SAYRE, 1995), como acontece em grande parte da obra de Érico Veríssimo (SILVA, 2000). Diferenças à parte entre os autores vistos (que são impossíveis de serem aprofundadas neste artigo) há em comum uma postura romântica que se traduz na concepção da arte como um instrumento capaz de provocar um estranhamento da realidade cotidiana que permita ao homem perceber sua significação mais profunda, ou seja, perceber sentidos (no duplo significado da palavra) que se encontram além das aparências.

### Referências

- BAUDELAIRE, C. La corde/A corda. In: **Petits poèmes en prose/Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothée du Bruchard. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996. p. 161-168. (Edição bilíngue).
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. A teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al., 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BOURGEOIS, R. **L'ironie romantique**: Spetacle et jeu de Mme de Stäel à Gerard de Nerval. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974. p. 13-34.
- FROMM, E. **O medo à liberdade**. Tradução de Octávio Alves Velho. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- GROJNOWSKI, D. De Baudelaire à Poe: l'effet de totalité. **Poétique**, n. 105, p. 101-109, 1996.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. Tradução de Jaime Guinsburg et al., São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o romantismo na contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MARX, K. Manuscritos econômicos e filosóficos. In: FROMM, E. (Ed.). **Conceito marxista de homem**. Tradução de Octávio Alves Velho. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p. 89-170.
- MILNER, M. **La poétique de la chute**. Situation: regards sur Baudelaire. Paris: Minard, 1974. n. 29, p. 85-107.
- MUECKE, D. C. **A ironia e o irônico**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- POE, E. A. Filosofia da composição. In: **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 101-112.
- POE, E. A. O retrato oval. Tradução de Márcia Pedreira. In: POE, E. A. **Estórias fantásticas**. São Paulo: Ática, 1996. p. 11-16. (Para gostar de ler, v. 21)
- POMPÉIA, R. O modelo do anjo. In: **Contos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; Fename, 1981. p. 85-93. (Obras, v. 3).
- SÁ, O. O conceito e o procedimento da epifania. In: SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: FATEA, São Paulo: Lorena, 1979. p. 129-165.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SILVA, M. L. **Efeito final e epifania**: uma estética da revelação. Signum: estudos literários. Londrina, 1999. n. 2, p. 233-247.
- SILVA, M. L. A arquitetura romântica nos contos de Érico Veríssimo. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 22, n. 1, p. 75-85, 2000.
- SILVA, M. L. Os pobres infantes de Raul Pompéia e de Charles Baudelaire. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, v. 26, n. 1, p. 49-59, 2004.
- SILVA, M. L. **O mal de D. Quixote**: romantismo e filosofia da história na obra de Raul Pompéia. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.
- TODOROV, T. Em torno da poesia. In: **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980a. p. 95-125.
- TODOROV, T. Os limites de Edgar Poe. In: **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980b. p. 155-165.
- VERÍSSIMO, E. **Fantoches/Outros contos (1942/1959)**. 6. ed. Porto Alegre: Globo, 1981. (Obras completas, v. 1).

*Received on March 13, 2009.*

*Accepted on February 14, 2011.*

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.