

Canções sem metro



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

JOSÉ TADEU JORGE

Coordenador Geral da Universidade

ALVARO PENTEADO CRÓSTA



Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

CHRISTIANO LYRA FILHO – JOSÉ A. R. GONTIJO

JOSÉ ROBERTO ZAN – LUIZ MARQUES

MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO

SEDI HIRANO – SILVIA HUNOLD LARA

Raul Pompeia

Canções sem metro

Organização, introdução e notas

Gilberto Araújo

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

P772c Pompeia, Raul, 1863-1895
Canções sem metro / Raul Pompeia; organização, introdução e notas: Gilberto Araújo. — Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

1. Pompeia, Raul, 1863-1895. 2. Literatura brasileira — História e crítica. 3. Ficção brasileira. 4. Simbolismo (Literatura). I. Gilberto Araújo. II. Título.

CDD B869.34
B869.09
809.15

ISBN 978-85-268-1002-0

Índices para catálogo sistemático:

1. Pompeia, Raul, 1863-1895	B869.34
2. Literatura brasileira — História e crítica	B869.09
3. Ficção brasileira	B869.34
4. Simbolismo (Literatura)	809.15

Copyright © by Gilberto Araújo
Copyright © 2013 by Editora da Unicamp

Direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à
Editora da Unicamp
Rua Caio Graco Prado, 50 — Campus Unicamp
CEP 13083-892 — Campinas — SP — Brasil
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728
www.editora.unicamp.br — vendas@editora.unicamp.br

SUMÁRIO

<i>Introdução</i>	11
-------------------------	----

PARTE I

Canções sem metro — (1900)

PRÓLOGO.....	59
--------------	----

I — *Vibrações*

VIBRAÇÕES.....	63
----------------	----

II — *Amar*

INVERNO.....	75
PRIMAVERA.....	77
VERÃO.....	80
O OUTONO.....	82
ILUSÃO RENITENTE.....	84

III — *O ventre*

O MAR.....	89
A FLORESTA.....	91
OS ANIMAIS.....	93
OS MINERAIS.....	95

INDÚSTRIA	97
COMÉRCIO.....	99
O VENTRE	101
A NOUTE	103

IV — *Vaidades*

VOZES DA VIDA	107
A ARTE.....	109
MEFISTÓFELES.....	111
HISTÓRIA DE AMOR.....	113
REVOLUÇÕES	115
ESPERANÇA.....	118
VERITAS.....	119
DESERTO	121
HAMLET	123

V — *Infinito*

RUMOR E SILÊNCIO	127
ONTEM.....	129
HOJE	130
VULCÃO EXTINTO.....	132
OS CONTINENTES.....	134
OS DEUSES	137
TRANSIT	139
SOLUÇÃO.....	141
TORMENTA E BONANÇA	142
CONCLUSÃO.....	144

PARTE II

Canções dispersas em periódicos

GOTA D'ORVALHO.....	149
UMA IMPRESSÃO.....	151
O RAMO DA ESPERANÇA.....	153
II — AS FLORES DA ALELUIA.....	156
III — À MORTE DE ROSITA.....	158
IV — AS VIOLETAS DE ALINA.....	161
V — PARA O SUL!... ..	164
VI — A BANDEIRA BRANCA.....	167
VII — NOUTES PRETAS.....	170
VIII — MANHÃS HELENAS.....	173
IX — VÍTIMA DO INCOLOR.....	177
X — ALMA ESPECTRO.....	180
CUPIDO PROTEU.....	182
SIC TRANSIT.....	185
A ILUSÃO RENITENTE.....	188
RUGIDOS DO MAR.....	191
XVI — O MAR.....	193
XVII — A REPÚBLICA DAS ÁRVORES.....	195
XVIII — OS ANIMAIS.....	197
XIX — OS MINERAIS.....	199
XX — OS VEGETAIS.....	201
XXI — INDÚSTRIA.....	204
XXII — COMÉRCIO.....	207
XXIII — O VENTRE.....	210
XXIV — VOZES DA VIDA.....	212
XXV — A NOITE.....	214

A ARTE.....	216
XXVII — MEFISTÓFELES.....	218
XXVIII — HISTÓRIA DE AMOR.....	220
XXIX — O DESERTO.....	222
REVOLUÇÕES.....	224
XXXI — SPES.....	227
XXXII — VERITAS.....	228
XXXV — RUMOR E SILÊNCIO.....	230
XXXVIII — VULCÃO MORTO.....	232
XXXIX — OS CONTINENTES.....	234
XL — OS DEUSES.....	236
XLI — SIC TRANSIT.....	238
XLII — PROBLEMA.....	240
XLIII — SOLUÇÃO.....	242
XLIV — TORMENTA E BONANÇA.....	244
XLV — CONCLUSÃO.....	246
AS LÁGRIMAS DA TERRA.....	248
HEBE IMORTAL.....	254
VIBRAÇÕES.....	255
I.....	256
II.....	257
III.....	259
IV.....	260
V.....	261
VI.....	262
VII.....	263
VIII.....	264
IX.....	265
X.....	266

ORIGEM DAS ROSAS.....	267
VI — ORIGEM DAS ROSAS.....	269
HOJE	271
AMANHÃ.....	272
III — FRUTOS VERDES.....	274
V — NOIVAS DO ROXO	277
EXCERTOS.....	279
II — VIGÍLIA DE OURO.....	279
IV — EXTREMA-UNÇÃO.....	282
VII — EFEITO DE NEVE.....	283
VIII — HORAS NEGRAS.....	285
ESPECTRO SENTIMENTAL.....	288
I — FRUTOS VERDES	288
II — VIGÍLIA DE OURO.....	290
III — ORIGEM DAS ROSAS	292
IV — EXTREMA-UNÇÃO.....	294
O DINHEIRO.....	296
O INVERNO.....	298
II — PRIMAVERA.....	300

ÍNDICE DAS IMAGENS

1	Gotta d'orvalho — Acervo do Centro de Estudos Afrânio Coutinho (Ceac).....	148
2	O ramo da esperança — <i>A Galeria Ilustrada</i>	152
3	As flores d'alleluia — <i>A Galeria Ilustrada</i>	155
4	À morte de Rosita — <i>Jornal do Commercio</i>	157
5	As violetas de Alina — <i>Jornal do Commercio</i>	160
6	Para o sul!... — <i>Jornal do Commercio</i>	163
7	A bandeira branca — <i>A Galeria Ilustrada</i>	166
8	Noutes pretas — <i>Jornal do Commercio</i>	169
9	Manhãs hellenas — <i>Jornal do Commercio</i>	172
10	Victima do inclolor — <i>Jornal do Commercio</i>	176
11	Alma espectro — <i>Jornal do Commercio</i>	179
12	Indústria — <i>Gazeta da Tarde</i>	203
13	Commércio — <i>Gazeta da Tarde</i>	206
14	O ventre — <i>Gazeta da Tarde</i>	209

Introdução

O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido.

Baudelaire, 1995, p. 20

Raul Pompeia não é propriamente um autor esquecido, mas a fortuna crítica concentrada em *O Ateneu* (1888) minimizou a riqueza de sua obra extensa e multifacetada, reduzindo-o à ingrata e equivocada condição de “autor de um livro só”. A rigor, ele produziu muito mais fora do gênero romanesco: crônicas, contos, novelas, ensaios, artigos, caricaturas, desenhos, capas de livro e poemas em prosa são algumas das searas em que se aventurou.

Consensualmente, a crítica atribuiu-lhe a primazia do Impressionismo na ficção brasileira, já que o escritor, por meio de sutis orquestrações verbais, à moda dos irmãos Goncourt, ultrapassou o molde naturalista, então em voga. Tais qualidades estariam escassamente prefiguradas em seu livro de estreia, *Uma tragédia no Amazonas* (1880), escrito aos 15 anos, quando estudante do Colégio Pedro II, e publicado aos 17, custeado por ele e

pelo pai. Embora se condene no dramalhão o exagero de peripécias, perdoável aliás pela pouca idade do estreante, nele se reconhece talento inequívoco: seu estilo seduziu, por exemplo, Carlos de Laet e Capistrano de Abreu, já na época da publicação do livro.

A par dos requintes estéticos do ficcionista, há a virulência do polemista, do republicano e do abolicionista, expressa, por exemplo, nas caricaturas ferinas de professores, na novela *As joias da coroa* (1882), sátira contundente à Monarquia, nas crônicas inflamadas ou ainda no apoio irrestrito ao marechal Floriano Peixoto. Em Pompeia, estética e ética não são excludentes. Prova disso são as *Canções sem metro*, obra iniciadora do poema em prosa no Brasil.

AS ORIGENS DO POEMA EM PROSA

Vanguarda da literatura oitocentista, esse gênero marca a insurreição dos poetas contra a ditadura do metro. Os primeiros a se rebelarem foram os românticos, opondo a vivacidade da imaginação à monotonia das prescrições. Com efeito, é na esteira dos fragmentos escritos por Novalis e por outros

românticos alemães do século XVIII que o poema em prosa se consolida na França em 1842, com a publicação de *Gaspard de la nuit: fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot* (1842), de Aloysius Bertrand. Em textos breves e de grande intensidade metafórica, o livro se estrutura a partir de telas dos pintores convocados no subtítulo. A obra impressionou Baudelaire a tal ponto que, no prefácio a *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (1869), ele assume o desejo de escrever sobre a vida moderna tal como Aloysius Bertrand fizera em relação à Idade Média, isto é, numa prosa “musical sem ritmo e sem rima, suficientemente solta e contrastante para adaptar-se aos movimentos líricos de uma alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (Baudelaire, 1995, p. 16).

Ainda na França, destaca-se Rimbaud, que, sobretudo em *Uma estadia no inferno* (1873) e em *Iluminações* (1886), visou a uma alquimia verbal que pudesse “escrev[er] silêncios, noites, anota[r] o inexprimível. Fixa[r] vertigens” (Rimbaud, 2007, p. 161)¹. Orientados pelo mesmo farol estão, den-

1 A mescla rimbaudiana de prosa e verso num mesmo poema, possivelmente herdada de Novalis, será também praticada no Brasil por Homero Prates, principalmente em *Jardim dos ídolos e das rosas* (1920).

tre outros, os *Cantos de Maldoror* (1868 e 1890), de Lautréamont, e as *Divagações* (1897), de Mallarmé, nas quais se enfeixa o antológico e sintomático “Crise de verso”.

Outra manifestação entusiasmada em favor do poema em prosa veio não em poesia, mas num romance: *Às avessas* (1887), do decadentista francês Joris-Karl Huysmans. O protagonista, o dândi Des Esseintes, encarna as grandes aspirações artísticas do final do século XIX, e, nesse sentido, sua preferência pelo novo gênero é reveladora: “De todas as formas de literatura, a do poema em prosa era a preferida de Des Esseintes. Manejada por um alquimista do gênio, devia, segundo ele, encerrar em seu pequeno tamanho, em estado de *of meat*, o poderio do romance, de que suprimia as demoras analíticas e as superfetações descritivas” (Huysmans, 1987, p. 231). A economia do fragmento seria, portanto, mais moderna do que a prolixidade do romance: “Numa palavra, o poema em prosa representava, para Des Esseintes, o suco concentrado, a osmazona (sic) da literatura, o óleo essencial da arte” (Huysmans, 1987, p. 232).

O personagem huysmansiano “ficava assombrado, desconcertado, em devaneio, com essa arte

que franqueava os limites da pintura, que tomava de empréstimo à arte de escrever suas evocações mais sutis” (Huysmans, 1987, p. 90). De fato, a pictorialização da escrita é uma das características mais ostensivas do poema em prosa oitocentista: lembremos que é “fantasias à moda de Rembrandt e de Callot” o subtítulo do *Gaspard de la nuit* e que, no prefácio a *O spleen de Paris*, Baudelaire manifesta o desejo de *pintar* a vida moderna. Cruz e Sousa, em artigo de 1886, diria que “o escritor é psicólogo, é miniaturista, é pintor — gradua a luz, tonaliza, esbate e esfuminha os longes da paisagem” (apud Carollo, 1981, p. 323). A aproximação entre a pena e o pincel atende, como se vê, ao exercício de uma escrita não linear, despegada da lógica cartesiana, como a tinta se derramando na aquarela.

Tal imbricamento entre o literário/pictórico e o gráfico/editorial repercutirá na obra de Raul Pompeia. Sabe-se que o escritor era exímio desenhista e, como Aloysius Bertrand, amiúde ilustrava seus textos (veja-se *O Ateneu*). Rememore-se, nesse sentido, que também foi capista e ilustrador de livros alheios, oferecendo seu pincel a, dentre outros, Aluísio Azevedo (*Casa de pensão*), Lúcio

de Mendonça (*Vergastas*), Rodrigo Otávio (*Pâmpanos*) e Pedro Rabelo (*Ópera lírica*). Além disso, conforme adiante detalharemos, o artista ilustrou dez de suas “canções sem metro” no periódico curitibano *A Galeria Ilustrada*.

Ao pensarmos no sucesso do poema em prosa no Brasil, o nome mais eminente é Cruz e Sousa, que, em *Missal* (1893) e *Evocações* (1898), consolidou a trilha aberta pelas *Canções sem metro*. No entanto, a chegada dessa prática poética ao solo tropical nem sempre ocorreu por via direta francesa: em larga medida, sofreu a mediação de Portugal, configurando um caso de herança dupla. Mesmo no âmbito da poesia versificada, é escusado lembrar a importância de Guerra Junqueiro e de Antônio Nobre no Simbolismo brasileiro. No poema em prosa, o principal elo entre a matriz francesa e nós coube ao português João Barreira, que, em *Gouaches* (1892), consumou, em língua vernácula, os ideais da prosa simbolista. Não queremos com isso dizer que Barreira foi o pioneiro do gênero no circuito lusófono, tampouco que os poemas em prosa de Pompeia ou de Cruz e Sousa

só tenham surgido graças ao modelo português. Basta recordar que as *Canções sem metro*, embora enfeixadas em livro apenas em 1900, eram publicadas em periódicos desde 1883, quase uma década antes dos *Gouaches*. Do mesmo modo, Cruz e Sousa já escrevera esboços de poemas em prosa em 1885, quando, dividindo autoria com Virgílio Várzea, lançou *Tropos e fantasias*.

O fato, porém, é que o livro de João Barreira causou grande impacto em nosso meio literário, seduzindo diversos escritores que, oblíqua ou ostensivamente, compactuavam com seus ideais finisseculares. Publicação raríssima — com seis exemplares impressos fora do comércio —, o título tornou-se algo mítico. Andrade Muricy chega a dizer que nossos simbolistas se ajoelhavam para ler a obra, assim convertida numa espécie de Bíblia poética. A devoção um pouco exagerada aos *Gouaches* talvez não se explique pela qualidade intrínseca da obra, por vezes inferior a outros títulos contemporâneos, mas, possivelmente, por se tratar da primeira, em língua portuguesa, a consagrar um *livro* inteiro ao poema em prosa, sintetizando os anseios de muitos dos nossos ainda tímidos e quase inexpressivos simbolistas: o ideal do

poeta-profeta, o “panteísmo literário”, o poder transcendental da arte, a solidão do artista etc.

Entretanto, antes mesmo do surgimento de Baudelaire ou de João Barreira, nossos românticos já haviam se lançado à busca de algumas liberdades formais. Em “Ledé”, prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades* (1836), Gonçalves de Magalhães declara não ter seguido ordem alguma, “exprimindo as ideias como elas se apresentaram, para não destruir o acento da inspiração” (Magalhães, 1859, p. 15). Falsa promessa: seus poemas são rigorosamente metrificados... Gonçalves Dias, por outro lado, assume postura mais equilibrada na abertura aos *Primeiros cantos* (1846): sem descartar as normas de versificação, o maranhense adequou-as às suas necessidades expressivas: “menosprezo regras de mera convenção; adotei todos os ritmos da metrificação portuguesa, e usei deles como me pareceram quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir” (apud Coutinho, 1980, p. 79).

No nosso Romantismo, portanto, a recusa ao metro proliferou mais na reflexão teórica do que na criação efetiva, o que não mitiga seu pioneirismo: deslocando cesuras, alterando esquemas rítmicos e rítmicos, desobedecendo a regras de es-

trofação, os românticos dinamizaram a forma literária, conforme atesta o florescimento na época de um gênero comumente confundido com o poema em prosa: a prosa poética, de que *Iracema* (1865), de José de Alencar, é exemplo maior. Valorizando o ritmo e a musicalidade, a prosa poética ou ritmada *não intenta* constituir, ao contrário do poema em prosa, uma “organização de segundo grau”, pois se condiciona a um gênero central: com ela se pode “construir um conto, um ensaio, um romance” (Bernard, 1959, p. 430). Dizemos “não intenta” porque, conquanto o poema em prosa se pretenda autônomo, na maioria das ocorrências ele se apresentou mesclado a outros gêneros, como o conto e a crônica, por exemplo.

Todavia, mesmo no período romântico, há obras mais nitidamente fermentadoras do poema em prosa: *Meditação* (1846), de Gonçalves Dias, *As noites da virgem* (1868), de Vitoriano Palhares, *Noturnos* (1872), de Luís Guimarães Júnior, *O livro de Fra Gondicário*, de Álvares de Azevedo, e alguns *Dispersos*, de Fagundes Varela. O esvaziamento do personagem, a diluição da peripécia, a ênfase na fanopeia e na melopeia e a economia do entrecho caracterizam esses livros infensos à voga

folhetinesca. Neles, entretanto, não houve efetiva rasura entre os gêneros, antes um rápido contato da prosa com o poema, de modo que, depois do choque, cada carga continuou com a voltagem original. Isso porque, a rigor, o poema em prosa só alcança autonomia quando a cosmovisão veiculada se conjuga à pluralidade por ele próprio advogada. Em *As noites da virgem*, para ficarmos num exemplo, frases como “Meu Deus, eu prefiro a virtude” (Palhares, 1906, p. 25) ou “O casamento, eis o momento mais solene na vida do homem e da mulher” (Palhares, 1906, p. 25) acusam um filtro moralista que em certa medida contradiz a libertação apregoada pela forma. Assim, se a mão escrevia fragmentos, o cérebro ou o coração ainda se afeiçoavam a parágrafos e estrofes.

É certo, porém, que formas revolucionárias não abrigam, necessariamente, temas revolucionários e vice-versa, valendo o mesmo para formas e temas conservadores. Desse modo, a melhor explicação para o malogro romântico talvez esteja na vinculação exacerbada entre liberdade formal e inspiração, como se a derrocada do metro se atrelasse apenas ao poeta, e não ao poema: na verdade, a crise também é interna ao texto (Mallarmé aler-