

VIVER É VIBRAR: ESTÉTICA E COSMOLOGIA DE RAUL POMPEIA EM *CANÇÕES SEM METRO*

Gustavo Rocha Ferreira e Silva (doutorando em Literatura brasileira na UFRJ)

RESUMO

Publicadas inicialmente em diversos jornais ao longo da penúltima década do século XIX – e lapidadas com apuro pelo autor no referido período –, às *Canções sem metro*, de Raul Pompeia, é unanimemente atribuído o pioneirismo do poema em prosa e do Impressionismo na Literatura Brasileira (JÚNIOR, 2014, p. 69). A análise que se segue traça, inicialmente, um breve histórico da produção, publicação em jornais e revistas e posterior compilação das *Canções* em livro (1900). Segue trazendo à tona a visão de Raul Pompeia em relação à arte em si, composta pela defesa da interligação entre esta e a harmonia do cosmo, do ritmo/eloquência como pilar da estrutura do poema, da rebeldia contra a metrificação cerceadora e da imagem como recurso avivador do enunciado. Aproveita-se esses apontamentos como ponto de partida de uma incursão panorâmica no arcabouço crítico e teórico sobre o poema em prosa. A análise passa, então, para uma etapa de cunho formal e crítico-interpretativo. A totalidade dos 33 poemas que compõem as *Canções sem metro* será alvo de atenta observação. Quer-se, com isso, não só delas apontar as principais características formais como, também, extrair seus sentidos e significados. Além disso, visa-se verificar se houve coerência entre as *Canções* e os tais apontamentos estéticos de Raul Pompeia, presentes tanto em textos publicados em distintos jornais como, inclusive, nas falas do personagem Dr. Cláudio, do romance *O Ateneu*, também de sua autoria.

Palavras-chave: Raul Pompeia. *Canções sem metro*. Poema em prosa.

RAUL POMPEIA'S ESTHETIC AND COSMOLOGY IN *CANÇÕES SEM METRO*

ABSTRACT

Originally published in many newspapers throughout the penultimate decade of the nineteenth century – and carefully polished by the author in this period –, to the *Canções sem metro*, by Raul Pompeia, it is unanimously attributed the pioneering of prose poem and Impressionism in Brazilian Literature (JÚNIOR, 2014, p. 69). The following analysis traces, initially, a brief history of the composition, publication in newspapers and magazines and later compilation of the *Canções* as a book (1900). It continues by bringing to the fore the vision of Raul Pompeia in respect of art itself, formed by the defense of the interconnection between art and the harmony of the cosmos, of rhythm/eloquence as a pillar of the poem's structure, of rebellion against the restrictive metrification and the image as an enhancive resource of the enunciation. These indications are used as a “terminus a quo” for a panoramic analysis into the critical and theoretical studies on the prose poem. The analysis then moves to a formal and critical-interpretative stage. The totality of the 33 poems that compose *Canções sem metro* will be the aim of keen observation. In this way, the proposal is not only to point out their main formal characteristics, but also to extract their definitions and meanings. Moreover, it is aimed to verify if there was consistency between the *Canções* and the esthetic indications of Raul Pompeia present both in articles published in different newspapers and also in the speeches of the character Dr. Cláudio, from Pompeia's novel *O Ateneu*.

Keywords: Raul Pompeia. *Canções sem metro*. Prose poem.

1. OS BASTIDORES HISTÓRICOS DAS CANÇÕES

Sabe-se que os textos que viriam a dar origem às *Canções* foram originalmente publicados em diversos jornais e revistas do país – ao longo da década de 1880 e primeira metade da de 1890 – e continuamente lapidados pelo autor (JÚNIOR *in* COUTINHO, 2016, p. 374-375). A primeira publicação se deu no *Jornal do Commercio* (São Paulo), em 1883, quando o autor residia na capital paulista e dava prosseguimento à sua formação na área do Direito. Tratavam-se de textos breves, notas líricas, com narratividade quase que totalmente enxugada (*ibidem*). Os demais veículos a receberem os protótipos dos poemas em suas páginas foram *A Comédia*, *A Galeria Ilustrada*, *Gazeta da Tarde*, *Treze de Maio*, *A Semana*, *A Rua*, *A Província de S. Paulo*, *Vida Moderna*, *O Estado de São Paulo*, *Diário de Minas*, *A Província do Espírito Santo* (*ibidem*, p. 379).

As *Canções* foram compiladas pelo amigo João Andréa e publicadas pela Typologia Aldina, em 1900, cinco anos após o trágico suicídio de Raul Pompeia. Isto é, o autor passou praticamente uma década e meia carinhosa, detalhada e obsessivamente lapidando os textos, conferindo-lhes ritmo, eloquência, plasticidade, colorido, enfim, todos os traços que se coadunavam com sua visão estética, a ser analisada o mais minuciosamente possível a seguir. É pertinente lembrar, antes, que justamente o zelo e perfeccionismo do autor foram vistos com maus olhos pela recepção crítica inicial à obra. Xavier Placer considerou as *Canções* “castigadíssimas” e “mesquinhas”, ao passo que Andrade Muricy, frias, sem emoção. Já Eugênio Gomes reconheceu o traço impressionista e de *écriture artiste* nos poemas. Massaud Moisés viu influências claras de Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire e, José Guilherme Melchior, um “decorativismo parnasiano” (SILVA, 2002, p. 14). Por fim, Alfredo Bosi destacou o cunho de ensaio estetizante da obra, apesar de atribuir à linguagem desta um lugar de menor destaque se comparada à do *O Ateneu* (BOSI, 1974, p. 205).

2. A ESTÉTICA DE RAUL POMPEIA

O autor das *Canções sem metro* era porta-voz de uma estética própria. Pompeia a erigiu a partir do pressuposto “A arte, estética, estesia é a educação do instinto sexual” (NETO, 2007, p. 86). Já de imediato, vê-se que o poeta se opunha à visão estética parnasiana que, adepta de um método de composição poética mais racional, renegava as instâncias

“incontroláveis e noturnas da criação” (JÚNIOR, 2011, p. 36). Vale lembrar a coincidência: *O Ateneu*, romance em que o autor apresenta mais clara e inequivocamente suas considerações em relação à arte, é publicado no mesmo ano de *Poesias* (1888), de Olavo Bilac, principal nome do parnasianismo brasileiro (*ibidem*, p. 36). O autor das *Canções* não só associava a arte a uma elaboração refinada do impulso sexual como, ainda, a concebia – como o fazia em relação à cultura como um todo, diga-se – como um desdobramento da natureza. Isto é, para Pompeia, a arte deveria pulsar como a natureza, em sincronia com o ritmo do cosmo, como uma recriação verbal deste (IVO, 1963, p. 91). Tal visão pressupõe (e recomenda) uma interligação intrínseca entre o homem (não só o artista) e o cosmo, interligação essa que consiste no eixo temático de “Vibrações”, primeira parte das *Canções*. Para Pompeia, a arte é também refúgio à realidade, concebida por ele como “círculo de trevas”; é a embriaguez causada pelo Belo: “Um círculo de trevas, a realidade; esquece-la é consolar-se. Desvairado pelas derrotas da realidade, o espírito evade-se para a embriaguez. A arte é a grande embriaguez do bello consolador” (POMPEIA, 1900, p. 49).

Ora, se o ideal artístico é o de atávica ligação entre a arte e o pulsar da natureza, devendo aquela recriar verbal e poeticamente esta, nada mais deletério, artificial e esterilizante que o metro. Coerente com o pressuposto inicial acima explicitado, Pompeia compôs as *Canções* renegando a metrificação rigorosa, tão usada e defendida pelos parnasianos. A arbitrariedade do metro, segundo o autor, impede a arte de operar conforme a harmonia da natureza. Não à toa, o personagem Dr. Claudio, de *O Ateneu*, afirma que

Na arte da eloquência da atualidade acentua-se uma reação contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e postiço terá desaparecido das oficinas de literatura. O sentimento encarna-se na eloquência, livre como a nudez dos gladiadores e poderoso. *O estilo derrubou o verso. As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática* (grifo nosso) (POMPEIA, 1997, p. 93).

Também não por acaso, o autor abriu as *Canções sem metro* citando *Métrique naturelle du langage*, de Paul Pierson. Segundo Pierson, a linguagem é dotada de ritmo inerente a si mesma. O metro, portanto, interferiria no fluir desse ritmo, condicionando (prejudicando, leia-se) a expressividade do poeta (JÚNIOR, 2014, p. 70).

Para Pompeia, o ritmo (sinônimo de eloquência) deve ser o pilar da estrutura do poema; deve estar livre para variar conforme o(s) sentimento(s) em curso no momento do tocar da pena sobre o papel. A emoção determina o ritmo, a eloquência, e não pode ser

aconditionada a uma fôrma métrica arbitrária e artificial: “o estilo é a justa proporção do sentimento com a prosódia da frase”, (POMPEIA, 1991, p. 49), pois não há obra de arte sem “o capricho do ritmo acomodado aos períodos sentimentais da descrição” (*ibidem*, p. 49). Tal proporção é o traço definidor do estilo de um poeta, bem como diferenciador desse em relação aos demais.

Em suma, para Pompeia, a origem e o valor da arte estão nas emoções. Elas a legitimam. E, para expressá-las da maneira mais fidedigna possível, o artista deve lançar mão de correspondências entre essas e a dinâmica do cosmo como um todo (SILVA, 2002, p. 21). Daí a validade e pertinência das imagens, sinestésias e sonoridades, para Raul Pompeia – exímio desenhista e caricaturista, diga-se, a ponto de ter ilustrações suas estampadas em livros de Aluísio de Azevedo, Pedro Rabelo, Rodrigo Otávio e Lúcio de Mendonça (JÚNIOR, 2014, p. 75) –, sinal de sua inegável filiação à estética simbolista, sobretudo à noção de “*Correspondances*”, de Charles Baudelaire. Para Pompeia, as imagens são o veículo da força da linguagem literária.

A imagem pode ser a tautologia reincidente e demorada e pode mesmo desta sorte representar o gênio, como em Hugo tão frequentemente: *o seu papel no estilo é avigorar o enunciado, esclarecer como a vinheta esclarece o texto* (grifo nosso). A imagem é um exemplo, um argumento, a analogia, a comparação, o puro pensamento antes de ser ideia é a eloquência primitiva, comovedora e forte, rebelde perpetuamente ao contrato social dos pedantismos de escola (POMPEIA, 1991, p. 57 *in* JÚNIOR, 2014, p. 74).

À guisa de conclusão desta etapa da análise, vale lançar luz sobre três outros apontamentos estéticos pompeianos relativos à já citada defesa da naturalidade/espontaneidade no fazer artístico e poético. O primeiro deles refere-se à exaltação à imaginação como a fonte primordial do poeta. Para Pompeia, a obra de arte consiste em uma metamorfose da realidade, operada pela imaginação (NETO, 2007, p. 43). Tal postura é diametralmente oposta à do Realismo e Naturalismo, movimentos que desprezavam a imaginação em prol do retrato fidedigno do real. O segundo apontamento refere-se à inutilidade da arte. Para Pompeia, ela está livre de uma suposta obrigação de direcionar a humanidade a este ou aquele rumo; livre, até, de satisfazer quaisquer expectativas do leitor: “o escritor compondo não tem em vista o ensinamento, nem a sociedade, mas a simetria e a animação do seu objeto” (POMPEIA, 1991, p. 48). A arte tem a prerrogativa de consistir, pura e simplesmente, em expressão de sentimento, do Belo: “A poesia é a

interpretação de sentimentos nossos. Não tem por fim agradar” (POMPEIA, 1981, p. 163). Daí o terceiro apontamento estético: para o autor, a arte é imoral, sendo a imoralidade entendida, aqui, no sentido de amoralidade, isto é, de avessa a qualquer sistema moral cerceador.

A verdadeira arte, a arte natural, não conhece moralidade. Existe para o indivíduo sem atender à existência de outro indivíduo. Pode ser obscena na opinião da moralidade: Leda; pode ser cruel: Roma em chamas, que espetáculo! Basta que seja artística. Cruel, obscena, egoísta, imoral, indômita, eternamente selvagem, a arte é a superioridade humana - acima dos preconceitos que se combatem, acima das religiões que passam, acima da ciência que se corrige; embriaga como a orgia e como o êxtase (POMPEIA, 1981, p. 163).

Ressalva-se que Raul Pompeia não defendeu, com isso, a alienação do artista em relação aos problemas e questões que atravessam o mundo. Muito pelo contrário: o autor notabilizou-se também por sua defesa da abolição da escravatura e da implantação da República, bem como por artigos de cunho político publicados em diversos jornais e revistas do país. Tanto que expressou sua crítica à escravidão no último poema de “Vibrações” (sem título), bem como à ruptura da harmonia entre o homem e o cosmo – e consequente adesão à cobiça e à soberba – nas demais partes das *Canções*, a serem melhor analisadas na etapa final do artigo.

3. O POEMA EM PROSA – ALGUMAS CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O século XIX conheceu uma busca incessante pela originalidade, um questionamento aos limites definidores de cada gênero da literatura. Um dos que se opuseram às convenções então em voga foi Percy B. Shelley. Shelley apregoava a artificialidade da divisão entre prosa e verso (SHELLEY, 2008, p. 32), entre prosadores e poetas (*ibidem*, p. 36). É nesse contexto de questionamento das formas literárias que surge o poema em prosa, sendo o primeiro exemplo concreto do gênero o *Gaspar de la nuit: fantasias à maneira de Rembrandt e de Callot* (1842), de Aloysius Bertrand. Bertrand apresenta um poema sem narratividade, isto é, sem sucessão de eventos em um período específico de tempo; de viés descritivo, imagético, pictórico; e marcado, também, pela *gratuidade*, isto é, pela atemporalidade e banalidade do quadro descrito (uma família holandesa convencional, de cinco integrantes, sendo cada um uma representação alegórica de um dos cinco dedos da

mão). Vê-se, aí, alguns dos traços que conformam – como será visto posteriormente – as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia, sobretudo a junção entre escrita e composição pictórica. Vê-se, também, algumas das características apontadas pelos críticos que se ocuparam da definição do poema em prosa.

3.1. INCURSÃO PANORÂMICA NO ARCABOUÇO CRÍTICO E TEÓRICO RELATIVO AO POEMA EM PROSA

Pode-se tomar como ponto de partida os apontamentos de Suzanne Bernard, autora de trabalho metucioso sobre o gênero, *Le poème em prose: de Baudelaire jusqu'à nous jours*. Para Bernard, três são as características definidoras do poema em prosa: a unidade orgânica, a gratuidade e a brevidade (BERNARD, 1959, p. 14-15). A primeira refere-se à qualidade de “todo fechado” do poema em prosa, ancorado em uma experiência única (JÚNIOR, 2014, p. 16). O segundo princípio, o da gratuidade, pode ser entendido no sentido de “atemporalidade”: o poema em prosa não trabalha com a passagem do tempo (como o conto, por exemplo, ou quaisquer outros gêneros narrativos), não tendo, por isso, início, meio e fim, isto é, sucessão de eventos ao longo de determinado período de tempo. O poema em prosa, segundo Bernard, está mais voltado ao registro de uma experiência, daí sua liberdade para lançar mão do princípio descritivo (*ibidem*, p. 17). A crítica Margueritte S. Murphy endossa esse apontamento de Bernard ao afirmar que o poema em prosa é portador de uma “fissura da referencialidade”, a qual se torna visível tanto pelo enxugamento proposital da narratividade como, também, pelo viés descritivo, que aproxima o gênero da mimese pictórica e o afasta da imitação fidedigna do objeto representado (MURPHY, 1992, p. 73-74).

O terceiro e último princípio apontado por Bernard, o da *brevidade*, refere-se ao fato de o poema em prosa consistir em uma “síntese iluminadora” e não em uma sucessão de ideias ou postulados (BERNARD, 1959, p. 15). Tal traço também é levantado pelo crítico Ricardo Piglia como próprio do gênero. Piglia estabelece relação de causa e efeito entre a brevidade e a “síntese iluminadora”, isto é, entre a brevidade e a intensidade expressiva do poema em prosa (PIGLIA, 2004, p. 107). Tal intensidade estaria ancorada no poder da imagem, capaz de atuar como signo da subjetividade do poeta, como recurso condensador e propulsor de suas emoções e ideias (*ibidem*, p. 111).

A subjetividade é o traço apontado por Xavier Placer como definidor do poema em prosa. Segundo Placer, o gênero consiste no “estado de disponibilidade, todo-alma, todo-

percepções subjetivas, partindo embora muitas vezes da bruta realidade” (PLACER, 1962, p. 10). Vale, aqui, uma breve nota em relação à questão de o poema em prosa ser enxergado como gênero, como o faz Suzanne Bernard e os demais críticos anteriormente apontados: Massaud Moisés não o considera como tal, mas, sim, como uma “forma autônoma” (MOISÉS, 1967, p. 220). Para o crítico, trata-se de uma terceira entidade formada pela fusão de dois gêneros: a poesia e a prosa.

Outros teóricos contribuíram com o esforço de detalhar os limites do poema em prosa. Vale lembrar, inicialmente, de Tzvetan Todorov, que destacou a inverossimilhança como traço definidor. O crítico búlgaro afirma que o gênero abdica da representação em prol do flagrante de determinada experiência sensorial. Isto é, o poema em prosa não trava vínculo algum com o realismo, posto seu compromisso com a exposição de conteúdos abstratos (emoções, pensamentos) por meio de recursos imagéticos (TODOROV, 1987, p. 84). Já Julien Roumette aponta o traço “intermediário” do ritmo. Explica-se: para Roumette, o poema em prosa se rebela contra a forma métrica tradicional, mas não incorre no fôlego característico da prosa (ROUMETTE, 2001, p. 16). Pode-se afirmar que tal visão corresponde não só às *Canções* como, também, ao que foi praticado pelos autores simbolistas brasileiros (JÚNIOR, 2014, p. 19).

O ponto final da incursão panorâmica que procurou-se esboçar aqui fica a cargo de Clive Scott. Para Scott, o poema em prosa se alimenta do impulso poético em estado bruto, de uma instância pré-linguagem já revestida de poeticidade: “a própria fluidez do gênero deriva de seu objetivo de registrar nada mais que o impulso de fazer poesia, o surgimento da matéria-prima poética. É a gestação tornada visível” (SCOTT *in* BRADBURY, M. & MCFARLANE, J., 1989, p. 289).

Vê-se que as análises dos críticos e teóricos acima elencadas não entram em conflito direto entre si (exceção feita ao caráter de *gênero* do poema em prosa, definição com a qual Massaud Moisés demonstrou não concordar). Um apanhado geral indica as características principais: a unidade orgânica, o ser um “todo fechado” textual; a gratuidade, entendida no sentido de atemporalidade, de “flagrante” e posterior registro poético de um quadro emocional ou sensorial – quadro esse inverossímil, isto é, sem compromisso com a referencialidade –; e, finalmente, a brevidade, traço que traz consigo a ideia de “síntese iluminadora”.

A próxima etapa do artigo consistirá em uma análise dos aspectos formais das *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. O olhar se munirá dos dois tópicos anteriores, a saber, da visão

estética apregoada pelo autor em artigos publicados pela imprensa e dos traços apontados pelos críticos como definidores do poema em prosa. Quer-se, com isso, verificar se houve coerência entre as ideias de Pompeia e suas *Canções*, assim como se essas correspondem à moldura teórica construída pelos pesquisadores citados.

4. AS CANÇÕES SEM METRO: ASPECTOS FINAIS

As *Canções sem metro* (1900) trazem um total de 33 poemas. Logo à primeira vista, contata-se a rebeldia à metrificação. Pompeia constrói cada um deles com base no ritmo natural da linguagem, como preconizado pela epígrafe de Paul Pierson. Emprega a eloquência como veículo e reflexo do sentimento e/ou ideia retratados, e não lança mão de fôrmas métricas nem de rimas. Ritmo e eloquência são, pois, o pilar de cada um dos 33 poemas. Constata-se coerência entre esse traço e um dos pontos que constituem a visão estética do autor, analisada anteriormente: “As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática” (POMPEIA, 1997, p. 93). A aversão à métrica e consequente liberdade rítmica são visíveis logo no primeiro poema que abre o livro, “Vibrar, viver”:

Vibrar, viver. Vibra o abysmo ethereo á musica das esferas ; vibra a convulsão do verme, no segredo subterraneo dos tumulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefacção. Vivem á semelhança os animos. A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hymno, ora o adagio oscillante da scisma. A cada nota, uma côr, tal qual nas vibrações da luz. O conjuncto é a symphonia das paixões. Eleva-se a gradação chromatica até à suprema intensidade rutilante ; baixa á profunda e escura vibração das elegias. Sonoridade, colorido: eis o sentimento. Dahi o symbolisino popular das côres (POMPEIA, 1900, p. 9)¹.

Pompeia, aqui, exercita um tom ensaístico, fenomenológico, ao postular que todos os elementos do universo vibram, sejam eles dotados de vida ou não. Tudo que existe vibra, portanto. Tal recurso é evidente em outros poemas, como “A Arte”, por exemplo, incluído na quarta parte das *Canções*, “Vaidades”. O autor exercita o poder de síntese, de economia de vocábulos, a ponto de os poemas não ocuparem mais de uma página. Logo, conclui-se que a obra é marcada pela brevidade, apontada por Suzanne Bernard como um dos três pilares que definem o poema em prosa como gênero.

¹ A ortografia e pontuação exatas da edição das *Canções sem metro* (1900), consultada para a elaboração do artigo, foram respeitadas na transcrição tanto parcial quanto integral de todos os poemas.

Outra das características das *Canções* é a narratividade enxuta (quando não ausente, como o é em “Vibrar, viver”, para citar um caso). Exemplo é “Amarelo, desespero”, em que consta breve sucessão de ações e a presença das esferas temporais tanto do presente como do passado

Ouro e sol ; ouro, o desespero da cobiça, sol, o desespero da contemplação: a côr dos idéaes perdidos.

Sobre o leito, o cheiro máo das chagas era como uma antecipação da morte. Descamava-se a pelle em crostas ásperas sobre o grude do pús. Ella morria, alcançada pelo sorteio inexoravel da Peste. A’ porta, o anjo negro da maldição ; longe, .. espavorida caridade.

Alli, na parede, havia flôres adornando um retrato de moço. Simples lembrança da Paschoa, flores da alleluia, colhidas numa escapada de amantes. Amor não faz quaresma... Cobertas de ouro as arvores... Ella também triumphante : ouro sobre o esplendor adorado do sexo... Agora fitava as flôres seccas. Junto della, o filho, pequeno animal sem vontade, sem vida, que lhe chegava aos labios um copo d'agua.

Sobrara-lhe um filho dos desperdicios do passado, para vigiar-lhe a agonia. Ninguem mais, ninguem mais, nem Deus com ella: apenas as flôres do desespero e aquelle copo d'agua de vez em quando, que ella sorvia como uma medicina amarga de lagrimas... (POMPEIA, 1900, p. 10 e 11).

Outro exemplo é “O Mar”, poema da terceira parte, “O Ventre”, em que a demarcação entre passado e presente é mais clara.

Outrora, contra a maldade humana, indignou-se o mar. Ingenuo moralista, educado na contemplação constante das serenas espheras, sentiu que era muita a perversão dos homens.

E os homens com terror viram erguer-se contra elles a colera das águas. O mar cresceu, cresceu.

Conspiradas com o mar, engrossaram as torrentes e as cataractas das nuvens desabaram. Correram as crianças para as mães; as mulheres, com o pavor no olhar, seminuas, cabellos ao vento, buscavam os amantes supplicando soccorro, recordando na supplica os consumidos thesouros de caricias; evadidos da floresta alagada, fraternizavam no pânico os animaes bravios com os homens. Os grandes da terra, em delírios de orgulho, ameaçavam com o punho, brandindo gestos de vingança.

O mar implacavel subiu, a topar com as nuvens.

Hoje o mar é outro. As quilhas rasgaram-lhe a virgindade indomita. O divino justiceiro de outro tempo, experimentado e velho, fez-se cumplice dos homens. Anda agora a transportar, de terra em terra, sobre as abatidas espadas, o fardo das ambições e das tyrannias (POMPEIA, 1900, p. 31 e 32).

Vale notar que a estrutura dos poemas é a mesma ao longo de “Vibrações”, primeira parte da obra: consiste na apresentação de um enunciado (tese), logo na abertura de cada

texto, seguida pelo desenvolvimento de uma narrativa e imagem que alegorizam a premissa inicial. Franco Baptista Sandanello aponta essa estratégia como um traço negativo das *Canções*. Para o crítico, a consequência imediata de seguirem um mesmo molde é o fato de os poemas dessa seção serem mera repetição do preceito de “Vibrar, viver”. O que é coerência e coesão, para alguns, pode ser visto como repetição cansativa e previsível por outros.

Toda esta repetição cansativa e previsível de um mesmo modelo, cujo levantamento chega inclusive a adquirir seu mesmo caráter exaustivo, rompe com a autonomia do poema em prosa e faz com que o conjunto dos poemas da seção se ordene de forma linear e interdependente; não obstante, de um ponto de vista mais particular, o trecho inicial de cada um destes poemas preconiza-lhes uma obediência servil ao preceito reiterado de “Vibrar, viver”, fazendo de seu desenvolvimento posterior uma mera exemplificação/confirmação do mesmo (SANDANELLO, 2011, p. 70).

O uso da imagem como recurso expressivo e o tom descritivo perpassam os poemas que compõem a obra. Aqui nota-se, novamente, pertinência com a visão estética de Pompeia: “o seu papel [da imagem] no estilo é avigorar o enunciado, esclarecer como a vinheta esclarece o texto” (POMPEIA, 1991, p. 57). A descrição se dá não no molde realista – preocupada em registrar o menor dos detalhes –, mas, sim, em tom impressionista. Compreende-se melhor esse tom acessando o teórico Ulrich Mölk, para quem o olhar impressionista da literatura corresponde a

um modo de ver subjetivo, ao qual importa a reprodução de uma primeira impressão de um objeto, que se segue à interpretação da impressão de um objeto, e que também se esforça em construir a totalidade da imagem, através do registro de diversas impressões sensoriais diretas. Busca-se sempre a expressão linguística precisa, para deixar ressaltada a particularidade das respectivas expressões, e com frequência a expressão adequada só é encontrada nos limites da capacidade léxica e sintática da linguagem (MÖLK *in* KULLMANN, 1995, p. 325 *in* NETO, 2007, p. 46)².

O tom impressionista é visível sobretudo nas duas primeiras partes que compõem a obra, “Vibrações” e “Amar”. O poema “Azul, ciúme” é exemplo disso.

Céu e oceano, a soledade sem fim. O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário.
Ao despertar, estava só na triste câmara. Enferma e abandonada! Calcadas aos pés as juras de ontem, como destroços de um ídolo quebrado.

² Tradução do próprio Flavio Quintale Neto, autor da tese de doutorado de que se extraiu a afirmação de Ulrich Mölk.

Frouteira ao leito, a janella parecia alargar-se mais e mais para mostrar o firmamento. Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono, elles felizes numa concha de saphira, levados á flor do grande lago, documento, cantando, docemente, si a barcarola os levasse. Morreu, fechando na palpebra a estampa diurna daquelle azul fundo, deserto (POMPEIA, 1900, p. 11).

A terceira parte, “O Ventre”, guarda duas características formais que valem ser destacadas. A primeira delas refere-se a um escoamento do poema rumo a uma frase final categórica, com efeito de surpresa, que enriquece a interpretação que se vinha fazendo até então. Isto é, períodos que acrescentam novas camadas de sentido ao poema. Exemplo é “A Floresta”.

A' floresta! Visite-se de perto a tribu de troncos viris e rudes, retesando musculos de colosso sob o cortex empedernido, para suster os espantosos ramos, e essas terriveis plantas hostis, agachadas na treva, guardando a fronteira á republica das arvores, e os tímidos arbustos, perecendo miseraveis, estiolados e rachiticos, immersos na exuberancia da grande vegetação. Ve-se o conflicto silencioso e formidavel da selva na ascensão para a luz ; braços convulsos, torcidos como serpes, aferrados uns aos outros em titania de esforço, desesperados na extrema tensão ; garras colericas no ar; fronte furadas de Poliphemo; torsos e quadris, nodosidades que mostram vagamente hombros enormes na sombra ; joelhos de atletas, dorsos phenomenaes de fera, perfis de humano espanto, dragões de pesadello esboçados na escuridão. E sobre o tumulto escuro das ambições, coroando a victoria — o sol, a desejada luz brilhante e pura !

E a traição luminosa das floridas lianas que se elevam gracis e envolvem no carinho, e cingem, enlaçam, captivam nas tramas de flores o mais valido madeiro, o grande patriarcha de toda aquella geração de troncos; sorprendamoi-as, traidoras, abraçando o collo ao gigante, amorosas e mortíferas, haurindo, insaciaveis, o esplendor masculino dos ramos, vicejando, ridentes, sobre o tronco victimado que vai tombar ao primeiro abalo da invernia.

A' floresta ! Quando vier a borrasca, veremos a phantastica turba debatendo-se, esporeada pelo granizo; ouviremos o vasto gemido das arvores arquejantes, tentando derrancar-se á fixidez fatal das raizes sob o flagello das rajadas — *esse gemido singular, humano, de miséria!* (POMPEIA, 1900, p.33 e 34, grifo nosso)

A estrutura também se repete em “Os animaes”.

Vosso rei! proferiu Jehovah, entregando o Homem á criação.

A imagem de argilla acordou pouco a pouco num fremito de vida que lhe percorreu suavemente os membros. O olhar do homem abriu-se claro, infantil e nobre. Era ainda a magestade candida do olhar dos anjos. Para dar caminho ao Rei, abriram-se dóceis os penhascos; as franças debruçaram-se, formando grinaldas festivas em arcarias triumphaes;

irromperam em pressa dos calices as petalas das flores, como labios, para sorrir-lhe aos pés—matizaram a relva, os prados, em grande gala. Chegaram os animaes. Cada qual offertou ao Homem, em tributo, o que julgava melhor das dadas do Creador. Veio a aguia e offereceu as azas e os estímulos elevados; o leão offereceu a juba arrogante e a magestade selvagem; o tigre offereceu as garras e a sêde de sangue; o elephante, a força colossal ; o simio, a malicia ; a raposa, a sagacidade ; a serpente, o veneno e as linhas curvas ; o cão, a leal vileza ; a hyena, os instinctos da traição; o asno, a perseverança; o cavallo, o dorso e a celeridade ; o avestruz, o poderoso estomago e a cobiça; o bode, a luxúria ; o porco, o próprio ventre e a torpeza; o pombo a alvura das penas ; o cysne, o derradeiro canto ; o pavão, a vaidade ; o rato, a rapacidade — pericia pratica do instincto.

O Rei apossou-se de tudo. Estava transformado o anjo de argilla.

E a natureza unanime acclamou esse monstro (grifo nosso) (POMPEIA, 1900, p. 33 e 34).

Nota-se em “Os animaes” o uso do discurso indireto. O direto também se faz presente nas *Canções sem metro* logo no poema seguinte, “Os mineraes”. Pompeia anuncia a figura de Satã como emissor da voz do poema e a dirige aos diferentes minerais, demarcando-os com letras garrafais.

SATAN, (*curvando-se para a terra*):

Filhos do fogo ! A cobiça dos mortaes vae devassar o reino subterraneo, que é partilha vossa. Mão temeraria violará as secretas jazidas, irá perturbar o repouso e a paz, direito vosso, depois das fulgurantes batalhas dos primeiros dias. Sereis extorquidos á tranquillidade do natural destino, prostituidos á vaidade humana insaciavel.

O OURO

Serei o throno dos tyrannos para opprimir os homens.

O FERRO

Serei a espada dos conquistadores.

O SALITRE

Serei o raio da guerra.

O DIAMANTE

Coroarei de estrellas o sexo para perdê-lo.

Serei o esplendor funesto do sexo.

Coroarei a Devassidão.

O MARMORE

Serei o sarcophago.

Serei nas estatuas ironia, crueldade nas lapides.

A TERRA

Serei miasmas e vermes.

Entretanto a industria pujante atacou a mineração do planeta (POMPEIA, 1900, p. 37).

O discurso direto e o elemento surpresa ao final do evento estão ambos ainda mais evidentes no poema “Vozes da vida”. Diferentemente de em “Os mineraes”, o emissor da voz não é somente um, mas seis: céu, terra, mar, cidades, carne e Homem. Pode-se dizer, também, portanto, que a prosopopeia é traço recorrente nas *Canções sem metro*.

O CÉU

Volta-te para o alto, olhar humano, e adora a magnificencia da imensidade ! Colhe as inspirações do teu genio que aqui reluzem com as estrellas no imperio infinito !

A TERRA

Baixa do Armamento o olhar maravilhado e contempla o verde oceano da pradaria, animado pelo espirito alado do vento, rebentando em flores, explosindo em bosques—erupções violentas de uberdade ! E' aqui o theatro dos vivos dramas do sol e das baladas em sonho do luar.

O MAR

Sou a imagem do céu, espelho de suas coleras, echo de seus clamores; partilho das ovações da aurora e do desalento inexprimivel das tardes. Quando, pelas noutes limpidas, sorri o firmamento estrellado, brilham-me tambem no seio as constellações.

As CIDADES

Homem, nós somos as filhas da tua grandeza!

A CARNE

Eu sou o amor.

O HOMEM

Fallai, calumnias queridas, realidade! Mentil Não é preciso que eu saiba que tu és, céu, a decepção do espirito; terra, o impaciente tumulto; mar, a impotencia revoltada; cidade, o amphitheatro da miseria; carne, a veste precaria de alguns ossos (POMPEIA, 1900, p. 47 e 48).

4.1. À GUIA DE CONCLUSÃO

Quis-se, nessa etapa, analisar os aspectos formais mais evidentes das *Canções sem metro*. Constatou-se a preferência do autor pela eloquência, pelo ritmo livre como veículo e reflexo imediato do sentimento retratado, em detrimento da metrificação rigorosa e artificial, tão perniciososa e cerceadora da espontaneidade do poeta. Pompeia construiu suas estrofes pela

medida do fôlego, e não com o polegar da gramática, coerente com seus pressupostos estéticos.

As *Canções* são breves, ocupando pouco mais de uma página cada uma, se muito. Também apresentam narratividade enxuta – quando não nula, caso de “Vibrar, viver”, por exemplo – e forte apelo imagético e descritivo, como visto anteriormente, traço que também evidencia a coerência entre teoria e prática pompeianas. As correspondências baudelairianas estão presentes sobretudo nas duas primeiras partes, “Vibrações” e “Amar”, o que vincula a obra à corrente simbolista, laço reforçado pela citação ao próprio Baudelaire na abertura de “Vibrar, viver”. Contatou-se, ainda, a gratuidade dos poemas, entendida como flagrante de uma cena e/ou instante sensorial. As vozes variam, ora parecendo atribuída ao próprio autor, ora a um elemento específico (geralmente uma força da natureza), alternando-se entre o discurso direto e o indireto, com recorrente uso da prosopopeia.

As *Canções sem metro*, por todas as características formais apontadas ao longo do desenvolvimento dessa etapa – com exceção, talvez, à frase final como “elemento surpresa” que confere nova camada de sentido ao poema –, contemplam as categorias teóricas próprias do poema em prosa, apontadas pelos críticos como definidoras do gênero e explicadas na etapa anterior a essa. Contemplam e corroboram, também, pressupostos estéticos de Raul Pompeia, que vieram a público seja na forma de artigos, em diferentes veículos de imprensa do país, seja nas palavras do personagem Dr. Claudio, de *O Ateneu*, romance de sua autoria. Isso leva à conclusão de que, em certa medida, as *Canções sem metro* são uma espécie de manifesto estético de Pompeia.

Vista a questão formal, a análise agora toma o rumo crítico-interpretativo.

5. AS CANÇÕES: ANÁLISE CRÍTICO-INTERPRETATIVA

As *Canções sem metro* estão divididas em cinco partes: “Vibrações”, “Amar”, “O Ventre”, “Vaidades” e “Infinito”.

I. Vibrações

Pompeia abre a primeira das cinco partes com uma tese: todos os elementos da natureza, bem como os sentimentos humanos – por ele nomeados como “animos” – vibram:

“Vibra o abysmo ethereo á musica das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterraneo dos tumulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefacção. Vivem á semelhança os animos” (POMPEIA, 1900, p. 9). E os sentimentos não só vibram no peito do indivíduo, mas o fazem qual a corda de uma harpa: “A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hymno, ora o adagio oscilante da scisma” (*ibidem*). Os “animos”, tomados em conjunto, conformam a “orquestra das paixões”.

Para Pompeia, a cada sentimento estão associados um colorido e uma sonoridade específicos, não à toa a citação a Baudelaire logo na abertura de “Vibrações”. Associa cada cor a um sentimento, e os apoia em uma imagem/cena de pano de fundo em que a cor em questão está presente. Põe em prática, pois, um dos pontos que compõem sua visão estética, isto é, a de que a imagem avigora o enunciado, ressaltando a junção de sua escrita com o pictórico. O barco à deriva é um ramo (verde) sobre o oceano, que retrata a esperança (verde) de encontrar terra firme, em “Verde esperança”; a mãe em leito de morte, vítima da Peste que crava-lhe o corpo com suas chagas purulentas (amarelo), é a imagem do desespero (amarelo), em “Amarelo, desespero”; o ciúme (azul) insere o coração em um cenário de isolamento e desolação, assim como os inspiram à contemplação da amplitude do céu e do oceano (ambos azuis); e assim por diante, sendo cada sentimento retratado por uma espécie de vívido quadro, reflexo do talento de Pompeia como ilustrador.

O autor aproveita para inserir-se como elemento pictórico que ilustra a associação entre o vazio existencial/despropósito de viver com o vidro, objeto de “incolor diaphano”: assim como o vidro é atravessado pelas cores, mas não as reflete, a alma do eu lírico se mantém “sem cor” apesar de haver realizado todas as ambições, apesar de ter à disposição a “musica do universo” e a “harmonia colorida dos aspectos” para delas usufruir. Apesar de tudo, para sua alma a vida é ainda assim vazia e entediante, nula como um bocejo. Pompeia aproveita para fechar a primeira parte das *Canções* com um protesto abolicionista – causa que defendeu arduamente, repita-se –, ao atribuir aos algozes do negro uma “alma deformada”, para as quais os sentimentos têm colorações indistintas por conta da insensibilidade com a dor e humilhação do escravo.

Ao longo de “Vibrações”, finalmente, vê-se a interligação entre o ser humano e o cosmo. Os sentimentos pulsam e vibram como os elementos da natureza, daí a representação daqueles por meio desses.

II. Amar

Pompeia segue com “Amar”, em que inicialmente aborda as quatro estações e as toma como alegoria de estados de espírito específicos, ligados também a imagens e cenários de fundo. Ao inverno ligam-se a tristeza, o desespero, a solidão, decepções, obscuridade, elementos cujo cenário é o nevoeiro, a treva, os descampados de gelo... À primavera, a liberdade e a inocência, ilustradas pelo movimento dos perfumes das flores, das ramagens das árvores, das folhas secas e até do voo do canário libertado por Hermínia... Ao verão, o êxtase, esplendor, “orgia do fogo”, o viver em intensidade máxima. Ao outono, o descanso extenuado, a serenidade melancólica fruto do conformismo das mães, conscientes do sacrifício a que se entregam para gerar os filhos. Em suma, por meio de uma sucessão de cenários, cada qual representando uma das quatro fases do ciclo das estações, Pompeia ilustra o ciclo (não necessariamente ordenado, como o anterior) de estados de espírito a que o indivíduo está sujeito. Assim como em “Vibrações”, lança mão do recurso imagético para avivar a expressividade dos enunciados que compõem os poemas.

O autor fecha a segunda parte, “Amar”, com uma espécie de contraponto ao primeiro poema de “Vibrações”: descreve um sonho recorrente em que toda a vibração de todos os elementos do universo simplesmente cessa e o poeta, em meio a este “turbilhão da borrasca”, se apega a um “clarão suavíssimo” que vê e sente nascer das trevas. A cessação da vibração simboliza o oposto de “Vibrar, viver”, isto é, o início do rompimento da interligação entre o ser humano e a harmonia do universo, laço que perdurou ao longo de “Vibrações”. Tal rompimento e suas implicações diretas serão desenvolvidos a partir de “O Ventre”, terceira parte.

Interessante notar um aparente paralelo entre o penúltimo poema de “Vibrações” – em que o poeta se define como uma alma vazia, incolor e diáfana como o vidro – e o poema que fecha “Amar”. Ambos retratam um estado de espírito de desolação e vazio existencial, espécie de profecia da ruptura da interligação entre ser humano e cosmo, em curso ao longo da primeira parte das *Canções*. No entanto, o eu lírico em “Ilusão renitente” (e parece que também o de “Vibrações”) é salvo da desolação e da treva funesta por um clarão, “a luz de um olhar”, o amor, enfim, que finalmente sacia aquela alma antes vazia apesar de haver realizado todo o “programma das ambições”.

III. O Ventre

Até aqui, Pompeia vinha integrando o ser humano à harmonia do cosmo, retratando aquele como um “anjo de argila”. Com “O Ventre”, consolida-se a ruptura do homem em relação à natureza, já prenunciada em “Amar”. O humano passa a controlá-la para dar vazão à cobiça, tirania e busca pelo lucro. Antes vulnerável a ele, o homem agora domina o mar – título do poema que abre a terceira parte das *Canções* – que, aos olhos do autor, não só está hoje subjugado como tornou-se mero cúmplice da ambição humana: “O divino justiceiro de outro tempo, experimentado e velho, fez-se cúmplice dos homens. Anda agora a transportar, de terra em terra, sobre as abatidas espaduas, o fardo das ambições e das tyrannias” (POMPEIA, 1900, p. 31-32). O homem é agora “Rei” e “monstro” em “Os animais” uma vez que deles absorve características negativas como arrogância (leão), sede de sangue (tigre), força colossal (elefante), malícia (símio), instinto de traição (hiena), etc. A natureza como um todo mantém-se submissa como o mar: não combate este “anjo de argila” transmutado em monstro; pior, o aclama como tal: “O Rei apossou-se de tudo. Estava transformado o anjo de argilla. E a natureza unanime aclamou esse monstro” (*ibidem*, p. 36). A submissão da natureza ao homem continua em “Os minerais”. A elementos como ouro, ferro, diamante e mármore é anunciado que, a partir de então, serão meros instrumentos a serviço da “cobiça dos mortais”.

“Indústria” reflete a consolidação do poderio humano. O tom da vida não é mais a vibração, mas a competição, a pressa, o “tempo é dinheiro”: “O homem bate-se contra o mundo. Cada força viva é um inimigo. Aparte a luta das paixões, trava-se na sociedade a batalha perenne das indústrias. Combate-se contra o tempo que atraza e contra a distancia que afasta” (POMPEIA, 1900, p. 39). O lucro desenfreado e competição fabril vitimam o próprio humano, no caso, a figura do operário, “martyr das indústrias”. A fumaça das fábricas estende-se agora pelo firmamento, escondendo, dos olhos humanos, o “abismo das amplidões e os signos impenetráveis das esferas” (*ibidem*, p. 40).

“Comercio”, por sua vez, apresenta um cenário apocalíptico, consequência da cobiça do Homem. Pompeia adota ironicamente o discurso do capitalista e o exacerba ao ponto do desvario de Midas, que a tudo, sem exceção, transforma em ouro. Tudo, pois, é passível de transformação em matéria-prima e consequente lucro: “Quando não houver mais trigo para os pães, faremos pães de ouro; quando o planeta, exausto, fragmentar-se no vacuo, um novo planeta, de ouro, dará refugio á humanidade expatriada, mas triumphante!” (POMPEIA, 1900, p. 41).

Em “O ventre”, a voracidade humana – já em curso nos poemas anteriores – vítima também a vida social, agora sob a lei do egoísmo, da satisfação das vontades individuais. O darwinismo social, o princípio hobbesiano do “homem é o lobo do homem” dão o tom da vida rompida com a harmonia do cosmo, em que “Consumir é a lei”. Interessante notar a aparente contradição entre o título e o tom do poema, já que “ventre” indica acolhimento, nutrição, cuidado. O ventre, aqui, fagocita espaço, tempo e natureza (JÚNIOR, 2014, p. 402). Em “A noute”, finalmente, Pompeia antecipa uma tentativa de restabelecimento da interligação entre ser humano e o cosmo, tom da parte seguinte das *Canções*, “Vaidades”.

IV. Vaidades

Tal tentativa de reconciliação se dá logo no primeiro poema, “Vozes da vida”. Pompeia pede ao “olhar humano” para que se volte aos elementos do cosmo, como céu e mar: “Volta-te para o alto, olhar humano, e adora a magnificencia da immensidade! [céu] / Baixa do firmamento o olhar maravilhado e contempla o verde oceano da pradaria [mar]” (POMPEIA, 1900, p. 47). No entanto, o pedido de reconexão não é atendido. O homem reage de maneira agressiva e mórbida: “Fallai, calumnias queridas, realidade! Menti! Não é preciso que eu saiba que tu és, céo, a decepção do espirito; terra, o impaciente tumulo; mar, a impotencia revoltada; cidade, o amphitheatro da miseria; carne, a veste precaria de alguns ossos” (*ibidem*, p. 48).

Como que desistindo de convencer o homem a regressar ao diapasão do cosmo, Pompeia remete à arte como meio de evasão da realidade desalentadora, por ele nomeada como “círculo de trevas”. Em “A Arte”, esquecer tal realidade é consolar-se, para o poeta; o espírito, frente à hostilidade reinante, toma o caminho artístico para evadir-se rumo ao inefável, ao Belo, para deles se embriagar. O tom de desalento se mantém em “Mephistopheles”. O eu lírico parece conversar consigo mesmo, expressando quase total conformismo com a inabilidade de convencer o homem a retomar a conexão com a natureza: “Em que deram tantas canceiras espirituas? A contemplação arrogante da luz deixou-te cego! Anda, pois! Desiste do empenho...” (POMPEIA, 1900, p. 51).

Não à toa usou-se anteriormente a expressão “quase total conformismo”. A reconexão se ensaia em “Historia de amor”. O homem encanta-se novamente com a onda – que simboliza não somente o mar, mas a própria ideia de “ventre”, de “origem” – e a ela dedica uma ode. A onda o acolhe ao final do poema, pedindo somente o amor do homem

em troca de toda a beleza que a ele oferece (como dito anteriormente, o recurso da prosopopeia é frequente nas *Canções sem metro*). E a retomada da relação do homem com o cosmo continua em “Revoluções”. Pompeia parece dirigir-se ao operário, “martyr das indústrias”. Representa a elite pela Alta Métopa e, esse, pela Pedra do Alicerce. A primeira emite discurso de manutenção/legitimação de sua condição de opressora, ao passo que a segunda “hasteia punhado de arestas apontadas para fora de si” (JÚNIOR, 2014, p. 407): “Basta, dragões soberbos! Toda a vossa grandeza celebrada começa de baixo, cá, das vis espadas minhas” (POMPEIA, 1900, p. 54). O poeta parece sugerir que o fim do reino da cobiça e tirania só será possível pela inversão da escala social, isto é, pela tomada do poder por parte das “pedras do alicerce”, a classe oprimida. A equidade nas relações sociais seria o primeiro passo para a reconexão com o cosmo, posto que representaria a vitória sobre os agentes exploradores da natureza e do próprio homem.

A esperança de mudança social acentua-se com o poema seguinte, justamente intitulado “Esperança”. Vê-se o princípio imagético adotado ao longo de “Vibrações” e “Amar”, já que o sentimento/estado de espírito em questão é representado em fulgente quadro, por meio de uma associação com a luz da aurora, o nascer de um novo dia: “Ahi vem a luz. Nodôa-se de sangue a madrugada como o cenário de uma hecatombe; o sol desponta apunhalando as nuvens com uma explosão de dardos. Analogia das revoluções” (POMPEIA, 1900, p. 56). A classe dominante (representada pela sombra, pela “vasta escuridão”) tenta impor resistência, daí o pedido do poeta para que cantem os clarins da alvorada, do novo dia, da mudança definitiva.

No entanto, a esperança é finalmente vencida em “Veritas”. A luz de “Esperança”, que travava batalha contra a vasta escuridão, agora “anda a evocar dos tumulos os lemures dos espectros” (POMPEIA, 1900, p. 57). O poema “Deserto” consolida a derrota: “Cercanos, como um circulo de desespero, a devastação do areal, uniforme, afogueada” (*ibidem*, p. 58). E “Hamlet” é espécie de golpe de misericórdia, em que o poeta lamenta a inutilidade da luta que vinha travando até então. A desolação reina, a ponto de se questionar a própria validade das palavras, a busca do ser humano por um significado para os elementos que compõem o mundo, tal qual o personagem shakespeariano:

Realmente, vans e nullas são as palavras!
Homem, universo, vida, eternidade... Qual o significado deste vocabulário
esquivo? (...) o mundo vive e defende-se, indefinido sempre, absurdo e
mysterioso (...)

Vans e nullas são as palavras, Hamlet ; mas a obscuridade que as degrada é essa mesma sombra invulneravel e tremenda, alma negra do universo, tormento perpetuo do teu cerebro (POMPEIA, 1900, p. 59).

V. Infinito

Em “Rumor e silencio”, Pompeia parece, agora, naturalizar os signos da modernidade (indústria, comércio, velocidade, etc). Até então os enxergava como sinais da ruptura do homem em relação à harmonia da natureza. No entanto, no poema, o autor equipara a esfera humana à natural – entendidas como partes da “symphonia da vida” – e as contrapõe à imensidão etérea do firmamento, portadora do silêncio, ou seja, da morte: “Diz-se então que o silencio é a morte” (POMPEIA, 1900, p. 63). Logo, incentiva a continuação dos “rumores” pois é no “embaixo”, isto é, sobre a terra, e não no firmamento, “onde mais intensa é a vida” (*ibidem*).

Multiplicae esses rumores. Aggravae o tumulto industrial dos homens na paz com as perturbações estrepitosas da guerra; reforcae as vozes da floresta e do mar; juntae-lhes a solemne toada das catadupas, o pungente mugir dos oceanos lanceados pelo temporal, as explosões electricas do raio, a crepitação fragorosa dos gelos derrocados pelo primeiro sopro da primavera polar, o garganteio monstruoso dos volcões inflammados; fazei rugir o côro das catastrophes humanas e dos cataclysmas geologicos (*ibidem*, p. 63).

O tom ensaístico de “Vibrar, viver” e “A Arte” volta em “Hontem” e “Hoje”. No primeiro poema, Pompeia afirma que aqueles que “ocupam” a dimensão do presente usufruem de todas “as alegrias do dia de hontem [isto é, do passado] e todas as lagrimas, conquistas e decepções, louros e espinhos, apotheoses e martyrios, miserias, grandezas, fortunas, maldições” (POMPEIA, 1900, p. 65). O passado é “poeira vil e saudades”. O presente, por sua vez, é representado em “Hoje” por meio de um navio que singra rumo a um incontornável “abismo cavado nas aguas”, estando à mercê da vertigem que prende, do vórtice cuja fome reclama a presa. Os homens do presente usufruem dos espólios dos do passado, mas, assim como esses, serão igualmente tragados pelos do futuro: “O futuro chama. Vingador escrupuloso do passado, vai viver de nós, como nós vivemos do dia de hontem” (*ibidem*, p. 66).

“Volcão extinto” e “Os Continentes” alegorizam o esgotamento dos recursos naturais, consequência inevitável, para o autor, da desenfreada sede de lucro do homem. “Os

Deuses” retoma, por sua vez, o tom de ode visto no poema “Historia de amor”. O objeto de adoração, agora, não é o mar, mas, sim, o sol. Ao adorar o sol, “astro onnipotente” (POMPEIA, 1900, p.70), Pompeia atesta seu ateísmo ao questionar a necessidade da busca de uma divindade acima do “creador dos dias e das côres” (*ibidem*). Não à toa, acentua o tom de interrogação com um ponto de exclamação, “Por que buscar mais alto a Divindade ? !”, conferindo ênfase e maior expressividade ao período.

Em “Transit”, o autor remete à figura do túmulo para simbolizar a indiferença do cosmo em relação aos dramas humanos: “A vegetação do solo uberrimo cresce como sempre, desordenada e festiva ; o granito immortal ampara na espadua o tecto das cavernas, indiferente á vaidade das teorias” (POMPEIA 1900, p. 71). A insuficiência das palavras como chave para tradução dos elementos que compõem o mundo – temática do poema “Hamlet” – é retomada aqui: “Pura lama o cerebro estulto que concebeu dividir em tribos a innumeravel vegetação das varzeas e das montanhas, dar nome a cada uma das rochas subterraneas, inquirir o problema permanente das origens !” (*ibidem*, p. 71). O pessimismo ganha contornos mais acentuados no poema quando o autor contrapõe as estrelas, “eternas como divindades”, à finitude humana. A saudação “Salve, Século !” assume sentido irônico, já que o poema flagra a miséria da condição dos homens.

O derrotismo toma lugar do pessimismo em “Solução”: “Aqui venho eu da grande derrota” (POMPEIA, 1900, p. 73). Pompeia reconhece inútil seu esforço em decodificar o cosmo, em um aparente diálogo consigo mesmo: “Para que mais, insensato? !” (*ibidem*). Apesar de haver estudado, indagado, auscultado, interpelado, evocado, apostrofado, o fruto de todo o esforço foi a negativa do cosmo à sua pretensão de descobrir seu segredo: “E eu li no abysmo: – Nunca!” (*ibidem*). Interessante notar a contradição com o título do poema, já que não se chegou a solução alguma, a não ser a de desistir.

A pequenez da condição humana frente ao universo e à irrefreável marcha do tempo, pois, dá o tom em alguns dos poemas de “Infinito”, visível em “Hontem”, “Hoje”, “Transit” e “Solução”. Também é esta a temática de “Tormenta e Bonança”. O homem, apesar de não deixar de inquirir e perscrutar o cosmo, segue impotente a ele: “Os homens, meus irmãos, desesperam-se commigo e inquirem (...) Que mão é esta que trucidada os homens, que flagella as vagas? Onde acoutas, ó céu ! esse phantasma adverso que os fere, que me fere ? !” (POMPEIA, 1900, p. 74).

O fim de “Tormenta e Bonança” remete ao mar entrando em estado de calmaria, à qual o poeta associa à tristeza. A mesma imagem abre o poema seguinte, “Conclusão”,

mostra da coesão entre as *Canções*. Pompeia constata, a partir da observação do céu, a nulidade das mudanças em constante marcha. Aceita a vinda da “cohorta de nimbus” (POMPEIA, 1900, p. 76), que trava “o drama da tempestade” (*ibidem*); da estrela, que prossegue sua “jornada nomade” (*ibidem*); da neve, do astro, das nuvens... O autor se conforma, pois, com os “múltiplos aspectos cambiantes da existência” (*ibidem*, p. 77).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As *Canções sem metro* compilam os primeiros poemas em prosa da Literatura Brasileira. Como tentou-se demonstrar anteriormente, enquadram-se na moldura teórica construída por críticos como Suzanne Bernard, Margueritte S. Murphy, Ricardo Piglia, Xavier Placer, Massaud Moisés, Tzvetan Todorov, Julien Roumette e Clive Scott. As *Canções* corroboram postulados estéticos de Raul Pompeia – a rebeldia ao metro cerceador; o uso da imagem e descrição como recurso avivador dos enunciados; o ritmo/eloquência como pilar da estrutura do poema –, sinal da coerência entre teoria e prática do autor. Pompeia apresenta sua cosmogonia, a maneira como concebe e representa sentimentos e estados de espírito humanos; apregoa uma maior interligação entre o homem e o ritmo do cosmo, e critica a ruptura em curso perpetrada por aquele quando do advento da sociedade industrial e da luta desenfreada pelo lucro, cobiça e poder. As *Canções* são marcadas por um malogrado esforço do autor em decodificar o segredo do universo, origem de seu pessimismo e escárnio à pequenez e impotência próprias da condição humana. Resiste ao tempo, no entanto, o inegável legado de Pompeia à Literatura Brasileira, cuja parte visou-se analisar nesse artigo.

REFERÊNCIAS

- BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'a nous jours**. Paris: Nizet, 1959.
- BOSI, Alfredo. Raul Pompeia. In: BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FRANCO BAPTISTA SANDANELLO. Raul Pompeia, leitor de Baudelaire: da teoria das correspondências às Canções sem metro. **Revista Opiniões**, São Paulo, n. 3, p. 63-73, 2011.
- IVO, LEDO. **O universo poético de Raul Pompeia**. Rio de Janeiro: São José, 1963.
- JÚNIOR, Gilberto Araújo de Vasconcelos. **O poeta Raul Pompeia: as Canções sem metro e o poema em prosa no Brasil**. 2011. 222f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- _____. **O poema em prosa no Brasil (1883 – 1898): origens e consolidação**. 2014. 301f. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- _____. O pioneirismo das Canções sem metro, de Raul Pompeia. In: COUTINHO, Eduardo F. (Dir.). **Raul Pompeia. Coleção Fortuna Crítica (v.8)**, Foz do Iguaçu: Edunila, 2016.
- JEFFERSON AGOSTINI MELLO. O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação. **Teresa revista de literatura brasileira**, São Paulo, n. 14, p. 95-110, 2014.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira. Volume IV: o simbolismo (1893-1902)**. 2ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.
- MARCIANO LOPES E SILVA. A recepção crítica das Canções sem metro, de Raul Pompeia. **Revista Acta Scientiarum**, Maringá, v. 24, n. 1, p. 013-018, 2002.
- _____. Raul Pompeia: impasses de um formalista avant la lettre. **Revista Acta Scientiarum**, Maringá, v. 24, n. 1, p. 019-028, 2002.
- _____. A Pandora de Raul Pompeia. **Revista Acta Scientiarum**, Maringá, v. 24, n. 1, p. 029-038, 2002.
- MÖLK, Ulrich. Impressionistischer Stil. In: KULLMANN, Dorothea. **Erlebte Rede und Impressionistischer Stil**. Göttingen: Wallstein, 1995.
- NETO, Flavio Quintale. **Ideias estéticas e filosóficas nos romances O Ateneu, de Raul Pompeia, e Die Verwirrungen des Zöglings Törless, de Robert Musil**. 2007. 194f. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo/Universität Konstanz, São Paulo/Konstanz, 2007.

MURPHY, Margueritte S. **A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery**. Amherst: University of Massachusetts, 1992.

PLACER, Xavier. **O poema em prosa**. Brasília: MEC, 1962.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POMPEIA, Raul. **Canções sem metro**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1900.

_____. **Obras. Volume II: O Ateneu**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1981.

_____. **Obras. Volume X: Miscelânea; fotobiografia**. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; OLAC, 1991.

_____. **O Ateneu**. 17ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

ROUMETTE, Julien. **Les poèmes en prose**. Paris: Ellipses Éditions, 2001.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY, M. & MCFARLANE, J. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHELLEY, Percy B. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. São Paulo: Landmark, 2008.

TODOROV, Tzvetan. La poésie sans vers. In: TODOROV, Tzvetan. **La notion de littérature et autres essais**. Paris: Éditions Du Seuil, 1987.