

O Ateneu e a retórica

*De como o texto de Raul Pompéia
ironiza a tendência oratória enraizada na cultura brasileira.*

Roberto de Oliveira Brandão

Uma interpretação

O Ateneu de Raul Pompéia ocupa no século 19 lugar significativo dentro do processo de evolução da literatura brasileira, uma vez que nele a tendência oratória — de longa tradição na nossa cultura — encontra talvez sua mais radical negação, e isso muito antes que ela se esgotasse como instituição modeladora do pensamento, sobretudo no sistema escolar e na sermonástica sacra, mas também na atividade parlamentar e na produção literária. Não é menos digno de nota que esse verdadeiro libelo contra a retórica se situe no próprio cerne de seu mais entranhado reduto — a escola —, a atestar como estava enraizada essa tendência entre nós.

Ao reproduzir as fórmulas retóricas tradicionais, *O Ateneu* opera uma negação daquelas fórmulas, negativa interna que se faz nos próprios termos do objeto negado, através dos processos de condensação e de intensificação que conduzem à consciência do absurdo de tais fórmulas.

Se a oratória, enquanto linguagem, é negada, ela o é por reduzir-se a estereótipos enrijecidos que não comunicam senão o próprio ritual de que se investem. Mas a ritualidade da linguagem é apenas um dos componentes de um mundo ritual, mundo de coisas sagradas cuja existência depende mais do que representam que daquilo que são. Daí a imagem significativa, no final de *O Ateneu*, quando ocorre a destruição dos instrumentos escolares, em que Pompéia vincula a falência dos valores institucionais a seus objetos

sensíveis, como símbolos e suportes daqueles valores:

“Lá estava; em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, vísceras dispersas das lições de anatomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas confundidas, esferas celestes rachadas; berra, chamusco por cima de tudo; despojos da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados”.¹

E, num mundo de ídolos derruídos, instala-se o silêncio e a calma como antíteses trágicas de seres e símbolos inúteis cuja eloquência se paralisa diante da emergência da realidade que o diretor resiste em reconhecer:

“Grande número de alunos tinham concorrido a testemunhar. Alguns empenhavam-se com bravura no serviço. Outros cercavam o diretor, em silêncio, ou fazendo exclamações sem nexos e manifestando os sintomas da mais perigosa desolação.

Aristarco, que se desesperava a princípio, refletiu que o desespero não convinha à dignidade. Recebia com toda a calma as pessoas importantes que o procuravam, autoridades, amigos, esforçados em minorar-lhe a mágoa com o lenitivo profícuo dos oferecimentos. Afrontava a desgraça soberanamente, contemplando o aniquilamento de sua fortuna com a tranquilidade das grandes vítimas”.²

Como um *Gênesis* às avessas, o ato de nomeação-criação bíblico faz-se agora destruição e silêncio, a constatação de que as coisas criadas eram boas torna-se consciência da inutilidade do esforço despendido e, finalmente, o descanso que se seguiu à criação do

mundo transforma-se aqui na paz fria dos objetos desumanizados e na paralisação do informe:

“Dor veneranda! Indiferença suprema dos sofrimentos excepcionais! Majestade inerte do cedro fulminado! Ele pertencia ao monopólio da mágoa. O Ateneu devastado! O seu trabalho perdido, a conquista inapreciável dos seus esforços!... Em paz!... Não era um homem aquilo; era um *de profundis*”.³

A dupla face da oratória

Na verdade, a oratória que percorre toda a trama de *O Ateneu* apresenta dupla face. Por um lado suas personagens mimetizam a prática oratória típica do século 19, em sua linguagem hiperbólica, enfática, generalizante e incapaz de apreender o sentido das coisas reais, mas ao mesmo tempo veículo dos valores culturais da época, seus fundamentos éticos, suas crenças e preconceitos.

Muitos são os oradores representados em *O Ateneu*. Podemos afirmar que a oratória é o fio condutor de toda a atividade do colégio. Desde as cerimônias festivas, as lições pedagógicas, as preleções moralizantes até as reprimendas e os castigos, tudo se transforma em discurso. Mas a própria fala da personagem-narrador em certos momentos reflete — distorcida, é verdade — a linguagem retórica das outras personagens. Vejamos melhor esse fato.

Ao lado da retórica oficial, aquela que se cola às personagens e constitui sua face social, existe também no romance uma forma oratória subterrânea, verdadeira anti-retórica corrosiva e denunciadora, que emerge aqui e ali na fala do narrador. Essa segunda oratória ora aparece como uma espécie de tradução indiscreta, isto é, certas expressões que desnudam aquilo que a oratória oficial procurava ocultar, ora surge através da reprodução paródica de procedimentos característicos da primeira oratória, o exagero, a ênfase, o

distanciamento metafórico, assumidos agora numa dimensão crítica. Ambas as formas podem, no entanto, aparecer num único fragmento de discurso. Tomemos em seguida alguns exemplos dessas modalidades:

A personagem vivida pelo diretor e proprietário do colégio, Aristarco, ocupa, de certo modo, lugar estratégico na economia da obra. Ele e Sérgio, a personagem-narrador, formam os dois pólos do romance: o primeiro simboliza a cristalização dos valores estabelecidos, e o segundo representa a transformação psíquica e emocional do jovem que vai penetrando na crua realidade da vida, de que o colégio é o espelho.

Logo no início do romance a figura de Aristarco vai sendo posta em seus traços marcantes. A duplicidade: “Soldavam-se nele o educador e o empresário com uma perfeição de acordo, dois lados da mesma medalha: opostos, mas justapostos”.⁴ A vaidade da ostentação:

“Não admira que em dias de gala, íntima ou nacional, festas do colégio ou recepção da coroa, o largo peito do grande educador desaparecesse sob constelações de pedraria, opulentando a nobreza de todos os honoríficos berloques.

Nas ocasiões de aparato é que se podia tomar o pulso ao homem. Não só as condecorações gritavam-lhe do peito como uma couraça de grilos: Ateneu! Ateneu! Aristarco todo era um anúncio”.⁵

A moralidade enrijecida dos lugares-comuns: “Nenhum mestre é mau para o bom discípulo, afirmava uma das máximas de parede”.⁶

Textos como esses já nos dão uma idéia de como as descrições de *O Ateneu* não se limitam à sua função de revelar os aspectos concretos das coisas e dos fatos, mas levam consigo um projeto argumentativo que define o estatuto da linguagem e a compreensão

dos acontecimentos. Vejamos mais detalhadamente alguns desses componentes:

A dupla designação “educador/empresário” (função inicialmente descritiva) é praticamente traduzida pela expressão argumentativa “opostos, mas justapostos”, que revela o sentido paradoxal daquela união.

A expressão “largo peito do grande educador” (função descritiva, mas ao mesmo tempo argumentativa enquanto forma irônica) é refletida nas fórmulas grandiloqüentes “constelação de pedraria”, “honoríficos berloques”, “couraça de grilos”, “anúncio”, como faces superpostas que encobrem a primeira constatação cuja autenticidade é, aliás, desde o início corroída pela ironia.

Também a frase feita, “Nenhum mestre é mau para o bom discípulo”, cuja transcrição representa a coisificação de um valor, é reorientada em seu significado através da expressão “máximas de parede”, que tanto sugere ser ela “apenas um ornamento” quanto “possui a rigidez de parede”, uma vez que representa tão-somente uma fórmula paralisante frente à mutabilidade e multiplicidade do real. Além do mais, assume uma posição parcial, na medida em que atribui exclusivamente ao aluno a responsabilidade no processo de transmissão do saber. De fato, observamos que a frase faz equivaler uma categoria universal, “nenhum mestre é mau”, a uma espécie particular, “para o bom discípulo”, estabelecendo uma relação unívoca, portanto, rígida, entre as duas afirmações. Ocorre aqui um fenômeno que parece ser uma tendência marcante em *O Ateneu*, ou seja, ele recupera a função argumentativa desativada nas fórmulas oratórias tradicionais. Com isso desperta o dialógico adormecido no monológico, o impulso crítico imobilizado no esquema ético normativo.

Tais aspectos ficam mais evidentes quando entra em jogo a eloqüência como pura forma de representação, eloqüência transbordante mas que nada tem a demonstrar senão a intumescência do

próprio *ego*, como ocorre na cena extremamente significativa do discurso que Aristarco faz na festa em sua homenagem, quando lhe presenteiam com um busto de bronze.

A própria descrição que o narrador faz do diretor utiliza os princípios da oratória bombástica, subvertida em traços caricaturais: “Aristarco veio ficar à porta. Imenso reposteiro, rubro, de grandes borlas, desviava-se acima dele para mostrá-lo. Calças pretas, casaca, peito blindado de condecorações, uma fita de dignitário ao pescoço, que o sufocava de nobreza”.⁷

Os três momentos da representação

Quanto ao discurso propriamente dito, é preciso salientar que ele apresenta três momentos bem nítidos: um inicial, em que o diretor, em silêncio, observa timidamente o ambiente, e sua reação diante do bronze que lhe seria oferecido, embora este ainda estivesse encoberto, pois deveria constituir-se em surpresa para ele; em seguida temos o discurso realizado; e, por fim, nos é apresentado o assunto abordado pelo orador.

Paralelamente a esse corte horizontal, cronológico, podemos observar também um corte vertical em que os três momentos acima apontados apresentam, superpostos, dois discursos: o do diretor e o do narrador. Desse modo fica praticamente abolido o espaço entre o discurso, sua descrição e seu significado, ocorrendo interferências modeladoras entre essas três instâncias da expressão, isto é, a fala do narrador não apenas revela o estado de espírito do diretor, mas também assume as fórmulas do discurso deste do mesmo modo que reflete a postura crítica daquele.

Observemos o primeiro momento, em que é narrada a situação embaraçosa do diretor diante da platéia:

“Aristarco inclinou-se ligeiramente para a Graciosa Senhora.

Passeou um olhar sobre o anfiteatro. Não pôde dizer palavra. A massa de ouvintes apertava-se curiosa na linha das bancadas, em curva de ferradura. A cor preta das casacas e paletós generalizava-se no espaço como uma escuridão desnorteadora; amedrontava-o o semicírculo negro, enorme. A impressão simultânea do público impedia-lhe reconhecer uma fisionomia amiga que o animasse. Mas urgia improvisar alguma coisa antes da eloquência rabiscada que trazia em tiras de papel”.⁸

Transparece nesse texto o estado de paralisação do diretor diante de uma situação concreta: falar de improviso em público, que ele experimenta como nova e para a qual não encontra solução nem apoio preestabelecidos (nem discurso escrito nem fisionomias conhecidas). À impossibilidade de falar corresponde uma sensação interior de incapacidade, cristalizada nas expressões “não pôde dizer palavra”, “pela primeira vez sentiu-se mal”, “escuridão desnorteadora”, “amedrontava-o”, “impedia-o”. Se tais expressões representam fielmente o movimento vivo dos sentimentos do diretor (na medida em que são filtradas pela interpretação do narrador), a fórmula “eloquência rabiscada” cumpre a finalidade paródica de representar o lugar-comum do estereótipo sem originalidade.

O segundo momento reproduz a recuperação do diretor que, vencida a inibição, consegue realizar um eloqüente discurso:

“Quando o olhar foi ter a um objeto que o chamou à consciência de si mesmo. Diante da tribuna erigia-se uma peanha de madeira lustrosa; sobre a peanha uma forma indeterminada, misteriosamente envolta numa capa de lã verde. A surpresa! Era ele, que ali estava encapado na expectativa da oportunidade; ele bronze impretérito, sua efigie, seu estímulo, seu exemplo: mais ele que ele próprio, a tremer; porque era a verdade de seu caráter, que um momento absurdo de fraqueza desfigurava e subtraía. Lembrou-se de que o vasto barracão, as alças de flores, o vigamento, a belbutina, a arquitetura dos palanques, os galões alfinetados,

todas as sanefas de paninho, o olhar dos discípulos, a presença da população, o busto na capa verde, tudo era o seu triunfo, o seu embaraço desvaneceu-se. A inspiração ferveu-lhe de orgulho à goela, vibrou-lhe elétrica na língua, e ele falou. Falou como nunca, esqueceu o calhamaço sobressalente que trouxera, improvisou como Demóstenes, inundou a arena, os degraus do trono, as ordens todas da arquibancada até a oitava, com o mais espantoso chorrilho de facúndia que se tem feito correr sobre a terra”⁹.

Como se observa, tendo pousado o olhar sobre o busto ainda encoberto, o diretor recupera a própria consciência. Como o Alferes do conto “O Espelho”, de Machado de Assis, diante de uma realidade exterior que representa a projeção de um traço marcante de sua personalidade, a vaidade, o diretor reencontra sua identidade interior. Mais ainda, o bronze enquanto concretização social de sua auto-imagem ganha autonomia, assume o primeiro plano e sobre põe-se a si próprio: “... ele bronze impretérito, sua efígie, seu estímulo, seu exemplo: mais ele até do que ele próprio, a tremer...” Recuperada, pois, a imagem que de si próprio fazia, o diretor prorrompe num discurso fácil e eloquente.

Apresentado sob a ótica do narrador, esse texto promove uma metamorfose significativa da linguagem, que passa da apreensão objetiva de um estado subjetivo (o movimento da consciência do diretor) para a representação hiperbólica, enfática e irônica do discurso de Aristarco. Com isso fica não apenas registrada (perspectiva diacrônica) uma característica da oratória tradicional, mas é também denunciada (perspectiva sincrônica) sua vacuidade de fogos de artifício.

Cebolas sensíveis e batatas instruídas

Segue-se, finalmente, o discurso feito pelo diretor: o reconhecimento do próprio valor, que Aristarco entende como signifi-

cado maior da cerimônia, e que o estimula a falar de si mesmo. Mas, ainda uma vez, Pompéia não lhe permite expressar diretamente. É através da “fala/recordação” do narrador que ficamos conhecendo o conteúdo do discurso do diretor:

“O assunto conjectura-se. Agradecimentos, o elogio de seus penares de apóstolo. Abria a casaca e mostrava. Debaixo das comendas tinha as cicatrizes. As setas que lhe varavam a alma não se podiam ver bem por causa do colete. Avaliava-se pela descrição: devia ser horrível. Depois dos sofrimentos, os serviços.

O educador é como a música do futuro, que se conhece em um dia para se compreender no outro: a posteridade é que havia de julgar. Quanto ao seu passado, nem falemos! não olhava para trás por modéstia, para não virar monumento, como mulher de Ló. Com o Ateneu estava satisfeito: uma sementeira razoável; não fazia rogar para florescer. Corações de terra-roxa, onde as lições do bem pegavam vivo. Era cair a semente e a virtude instantânea espipocava. Uma maravilha, aquela horta fecunda! Antes maldizerem do hortelão, caluniadores e invejosos julgassem-lhe os nabos, as tronchudas couves, crespas, modestas, serviçais, as cândidas alfaces, sensíveis cebolas de lágrimas tão fácil quanto sincera, as instruídas batatas, as delicadas abóboras, que todos vão plantar e ninguém planta; os alhos, tipos eternos, às vezes porros, da vivacidade bem aproveitada; sem contar os arrepiados maxixes, nem as congestas berinjelas, nem os mastruços inomináveis, nem os agriões amargos, nem os espinafres insignificantes, nem o caruru, a bertalha, a trapoiraba dos banhos, que tem uma flor galante, mas que afinal é mato. Horta paradisíaca que ufanava-se de cultivar! A distribuição dos prêmios mostraria!”¹⁰

Filtrando o discurso do diretor, a fala do narrador não apenas descreve o seu significado denotativo, mas também descobre-lhe os móveis subjacentes, diluídos no seu sentido conotativo. No primeiro caso encontramos os “agradecimentos”, o “elogio de seus

penares de apóstolo” e os “serviços prestados”; mas é a orientação conotativa que dá colorido à narração. É ela que, enquanto interferência do narrador, se manifesta sobretudo na mudança das formas verbais: o pretérito imperfeito pelo presente, a terceira pessoa pela primeira, etc. A distância criada entre as duas falas mina e subverte o discurso de Aristarco. Sob a capa da modéstia, aflora a vaidade e sob a ênfase que enaltece as próprias realizações, emerge a banalidade do lugar-comum já gasto. E, como se não bastassem as interferências produzidas pelo narrador, este ainda assume a elocução, como se o impulso desmistificador prevalecesse sobre o seu oposto, e manifesta bem claro aquilo que antes apenas vinha sugerindo:

“Podia concluir voltando à vaca fria do louvor em boca própria; preferiu uma simples bomba qualquer de retórica, porque o mestrículo Venâncio ia também falar, na qualidade de pajem por dedicação, disputava-lhe sempre uma ponta para carregar do manto de glórias”.¹¹

Observa-se que a fala do narrador, de início inserida no discurso do diretor, emerge depois isoladamente, ressaltando e reforçando o caráter paródico e irônico do texto. Mas é preciso salientar ainda dois aspectos relevantes nesse discurso ambivalente que revela uma simbiose tensa entre as falas do diretor e as do narrador.

O primeiro refere-se ao que podemos chamar de processo de permuta de atributos entre seres de natureza distinta, pelo qual características físicas são empregadas para designar virtudes espirituais, como “corações de terra-roxa”, “horta fecunda”, “cândidas alfaces”, etc., sugerindo a excelência dos alunos do colégio, bem como de seu sistema de ensino, procedimento que, pelo exagero, provoca o sentimento do cômico.

O segundo aspecto, menos evidente, mas não de menor importância, diz respeito à história das formas literárias. Sob essa perspectiva, o discurso do diretor está moldado sobre alguns dos

topoi da retórica tradicional, o da modéstia, o do semeador, etc., por um lado e, por outro, reproduz o estilo demonstrativo, também chamado epidítico ou laudatório, que, por sua própria função ornamental e descompromissada face às exigências de persuadir, pelo respeito ao real e ao lógico, que caracterizam os gêneros judicial e deliberativo, desenvolve uma linguagem “florida”, “ornada” e “metafórica”.

Poderíamos levar adiante a análise, mas os casos apontados bastam para se ter uma idéia da modernidade de *O Ateneu* no sentido em que a compreensão do mundo passa necessariamente pela percepção da linguagem como lugar humano, ambíguo e sempre incompleto, fluxo entre o passado recuperado friamente (as “recordações”) e o presente vivido intensamente, reunindo tanto as “percepções” do aqui e agora como as “saudades” enquanto sincronização emotiva do passado no presente. Mas, paradoxalmente, a consciência da linguagem, que possibilita o encontro, é a mesma que instaura o exílio no fluxo do tempo, onde tudo se desfaz inexoravelmente. Sob esse aspecto é significativo que Pompéia finalize o romance dizendo que “suspende” e não que “termina” sua “crônica das saudades” da mesma forma que o “aqui” da percepção acaba por se diluir no “para sempre” do tempo: “Aqui suspendo a crônica das saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo — o funeral para sempre das horas”.¹²

Notas

1 Pompéia, Raul.

O Ateneu.

São Paulo, Ática, s.d., p. 151.

2 Cit., p. 150.

3 Cit., p. 151.

4 Cit., p. 19.

5 Cit., p. 24.

6 Cit., p. 24.

7 Cit. p. 135.

8 Cit., p. 136.

9 Cit., p. 136.

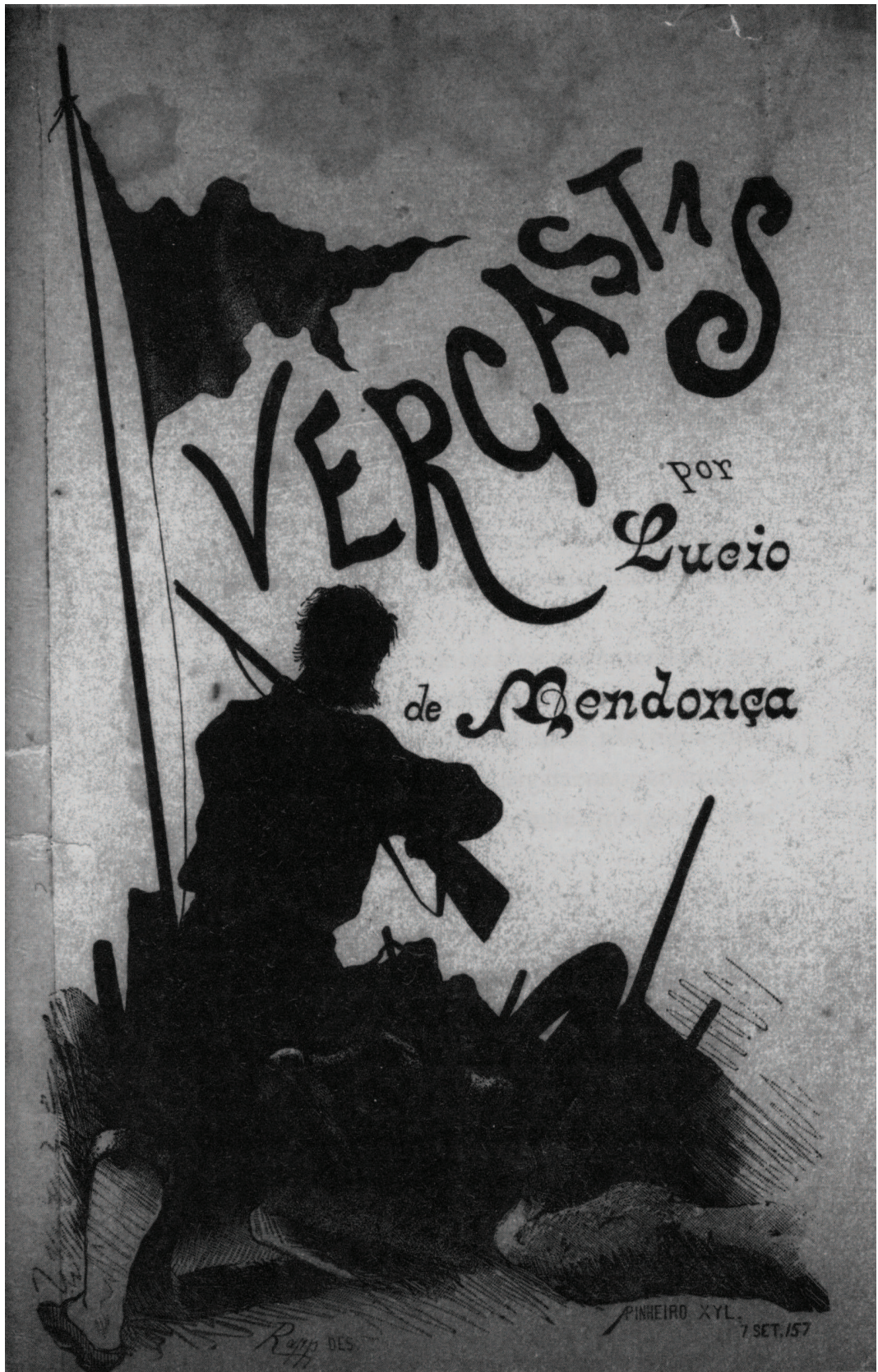
10 Cit., p. 137.

11. Cit. p. 137.

12 Cit., p. 152.

Capa desenhada especialmente
para o livro do amigo Lúcio de
Mendonça, *Vergastas*.

R.J. Lith, 1889



VERGASTAS

por
Lucio

de Mendonça

PINHEIRO XYL.
7 SET. 157

Rapp DES

