



A “SARABANDA MELANCÓLICA” DE POMPEIA: VESTÍGIOS MUSICAIS – PROPAGANDA E CONTÁGIO EM O ATENEU

Kleber Alexandre¹

Resumo: Pretendo demonstrar que a presença de elementos musicais, em algumas passagens do Ateneu de Raul Pompeia, de certa forma sublinha, reforça, realça os contágios do personagem; que alguns elementos musicais se entrelaçam com a máquina de propaganda do Ateneu e também com o que a instituição representa: passado e ligação com a monarquia. Pensando na estrutura do Ateneu como uma enorme *sarabanda*, cada capítulo um par, Sérgio e um amigo, Sérgio e uma nova obsessão: a “*sarabanda melancólica*” de Pompeia.

Abstract: I intend to demonstrate that the presence of musical elements, in some passages of the Ateneu of Raul Pompeia, in a way underlines, reinforces, highlights the contagion of the character; that some musical elements intertwine with the propaganda machine of the Ateneu and also with what the institution represents: past and connection with the monarchy. Thinking about the structure of Ateneu as a huge *saraband*, each chapter a pair, Sergio and a friend, Sergio and a new obsession: the “*melancholy saraband*” of Pompeia.

308

INTRODUÇÃO

O Ateneu de Raul Pompeia foi publicado como um folhetim na Gazeta de Notícias entre 8 de abril e 18 de maio de 1888. Além de uma novela de formação e ao mesmo tempo uma busca de um tempo perdido, a maneira de Proust, o Ateneu deve ser lido como uma crítica à elite brasileira, no período final do Império (com valores ligados a desigualdade entre homens livres numa ordem social escravista). Raul Pompeia militou fortemente a favor da abolição da escravatura, coincidentemente, a data da abolição da escravatura, 13 de maio de 1888, coincide com a publicação do penúltimo capítulo na Gazeta de Notícias.

Inúmeros trabalhos foram realizados referentes à obra O Ateneu. Alguns destes foram escritos sob a perspectiva de que esse romance se entrelace com a biografia do próprio autor, Raul Pompeia. Semelhanças detectadas entre o romance e a aspectos da vida do próprio autor são apontadas por críticos como Mário de Andrade, em O Ateneu

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura, CCE/UFSC.



(1941) publicado em “Aspectos da literatura brasileira. Utilizarei ensaios de três autores que de certa maneira se contrapõe ao ensaio de Mário de Andrade, como apoio nas investigações. São eles: Araripe Jr. com “Raul Pompéia. O Ateneu e o romance psicológico” (1888-1889)”, “Raul Pompéia como Esteta” (1897) e “Raul Pompéia” (1906); Roberto Schwarz com “O Atheneu” (1960) publicado em “A sereia e o desconfiado” e Alfredo Bosi com “O Ateneu, opacidade e destruição” publicado em “Céu, Inferno: ensaios críticos e ideológicos”.

Araripe Jr em “O Ateneu e o romance psicológico” considera como proposição para o leitor de seus artigos que a obra de arte seria uma *máquina* de emoções. Tomando essa proposição como referência para as investigações, pretendo verificar, na presença de aspectos musicais, características que possibilitem que essa presença possa ser considerada peça das engrenagens, e, o quanto essa presença contribui para o funcionamento dessa máquina: “O Ateneu”.

Araripe Jr. vê na condição artística de Pompeia elementos de um “wagnerismo literário” e uma aproximação com Mallarmé, sobretudo no trecho do capítulo VI de O Ateneu, sobre arte, onde detecta seu “faro estético”. Araripe Jr. destaca a presença de música e colorido na obra de Pompeia, e vê essa presença como dons naturais do escritor. (ARARIPE JR, 2013, p 26-27)

Araripe Jr. detecta que em cada capítulo de O Ateneu há uma nova obsessão e um Sérgio diferente, com a alma substituída pela alma de cada novo amigo. Sérgio não seria apenas Sérgio, mas composto de transfigurações. Seu caráter é contagiado pelo que há de peculiar nas características dos indivíduos que ele toma contato. (ARARIPE JR, 2013, p. 32-33)

Pretendo demonstrar que a presença de elementos musicais, em algumas passagens do romance, de certa forma sublinha, reforça, realça esses contágios; que na obra alguns elementos musicais se entrelaçam com a máquina de propaganda do Ateneu e também com o que a instituição representa: passado e ligação com a monarquia.

A maneira como Pompeia maneja a utilização desses elementos, por vezes como uma espécie de trilha sonora, por outras, quando esses elementos aparecem como metáforas, onde se revela, numa leitura mais atenta, a posição política do autor, deixa



transparecer a sua postura em relação à arte, no caso, no foco desse trabalho, o seu conhecimento musical.

Todo o trecho sobre arte e estética mereceria um trabalho muito mais profundo do que poderia ser feito nesse artigo. Não há tempo, não há espaço, em suma, não é aqui o lugar. Entretanto, não é possível ignorar esse trecho, quase que uma imensa nota de rodapé, de um artista preocupado. Com o foco no aspecto musical, objeto desse trabalho, é interessante observar que, nesse trecho, no momento em que Pompeia descreve a evolução das artes, em relação à música, ele silencia: “a música seguiu à parte sua evolução”.

Essa ausência, ou melhor, esse silêncio, diz muito se lermos com a atenção o Ateneu, com o olhar voltado para os elementos musicais, e na maneira como eles se articulam com os contágios a cada capítulo, e, sobretudo, como essa presença “opera” no personagem: por contaminação dos sentidos.

Enumero alguns tópicos abordados nesse trecho, espécie de hiperlink sobre arte:

1. A música e a palavra;
2. Cinco espécies de sentido e obras de arte;
3. Arte espontânea, depois intencional;
4. Timbre da vogal;
5. Eloquência.

Percebo a presença, em diversos trechos de O Ateneu, de uma musicalidade poética que se relaciona a essa sua visão sobre música e palavra, onde Pompeia escreve: “O poema consolador e supremo, a eterna lira” e “reïnham agora os sons - a música e a palavra” (POMPEIA, 2010, p. 106). Esses trechos remetem às *Canções sem metro*. Remetem também a obra “Paisagem”:

...Por volta do meio dia a chuva cessou, ficando o nevoeiro somente.

O nevoeiro a noite é triste.

De dia, é triste do mesmo modo, mas acresce a essa tristeza uma impressão de tédio que acabrunha...



Fiz o exercício de ler *Paisagem* em voz alta tendo como fundo a obra de Debussy para orquestra *Nuages* (Iº movimento de Noturnes). A sensação é que essa obra de Debussy, composta entre 1887-1899 e publicada em 1900, poderia muito bem ter sido inspirada em Raul Pompeia, do mesmo modo como *Prélude à L'après-midi d'un faune*, composta entre 1892-1894 e publicada em 1895, foi inspirada em Stéphane Mallarmé. Araripe jr. com muita sabedoria faz essa aproximação entre Pompeia e Mallarmé.

Em seguida apresento a verificação dos elementos musicais que selecionei do Ateneu. Nesse processo acabei deixando de lado algumas presenças, como “sarabanda diabólica”, ou como “a música do futuro”. Esses termos, do modo como foram utilizados pelo autor, demonstram claramente aspectos de seu conhecimento musical, mas aparecem no texto como uma espécie de metáfora, e não como os outros que estão relacionados ao contágio, ou a propaganda do Ateneu.

Verifiquei as origens e desenvolvimento da *sarabanda* dança. Logo foi possível detectar a associação da expressão com a cena onde esse termo aparece (no episódio do folheto na lavanderia). Em seguida pesquisei *sarabanda* como forma de composição musical, sua característica de música profunda e melancólica. A associação inicial com “Saraband” de Ingmar Bergman foi inevitável, sobretudo a associação da estrutura da dança *sarabanda* com a estrutura das cenas do filme que acontece assim como na dança, aos pares, que se revezam a cada capítulo. Esse percurso de associações me levou a pensar na estrutura do Ateneu como uma enorme *sarabanda*. Cada capítulo um par, Sérgio e um amigo, Sérgio e uma nova obsessão: a “*sarabanda melancólica*” de Pompeia.

311

REFERÊNCIAS MUSICAIS

Coro dos falsetes – Primeira visita – Sedução: respeito e prazer

No primeiro capítulo, logo após o narrador descrever a propaganda sobre o grande colégio da época e sobre o renomado pedagogo que se espalhava pelo império, é



descrita a sua primeira visita ao Ateneu que ocorre numa festa de encerramento dos trabalhos. Esse evento acontece numa das grandes salas que servia de capela e, nessa ocasião, transformada em anfiteatro.

A recepção desse espetáculo provoca no menino uma esperança no convívio futuro com os amigos. Essa esperança é sublinhada por essa primeira associação ao musical: os cantos executados por “*coro de falsetes indisciplinados da puberdade*”. A muda vocal (mudança de voz) que ocorre na voz falada nos adolescentes é resultado de transformações anatômicas e fisiológicas que influenciam no funcionamento da laringe nesse período. Nos homens as pregas vocais (cordas vocais) aumentam cerca de um cm, bem como a laringe e a traqueia. Nas mulheres o aumento é menor. A muda vocal ocorre entre os doze e quinze anos, por um período de cerca de um ano, mas esse período pode se prolongar ou retardar. Nesse período onde a muda vocal ainda não se completou, nos homens percebe-se uma instabilidade no tom da voz, alternando grave e agudo, dando a impressão de voz de *falsete*.

O *falsete* (do italiano falsetto) é resultado de uma técnica onde as cordas vocais não vibram em sua total extensão, produzindo um registro agudo. O canto em falsete já era conhecido na Itália no século XVI e no século XVII, quando as partes destinadas aos contraltos (vozes graves femininas) das obras vocais eram cantadas pelos cantores em falsete enquanto as partes destinadas aos sopranos (vozes agudas femininas) eram assumidas pelos “*castrati*”ⁱ. No norte Europeu os cantos em falsetes continuaram a ser usados até o século XIX, quando as mulheres passam a ser admitidas nos coros das Igrejas Protestantes.

O termo “*coro*” se refere tanto a um grupo de cantores como também uma peça escrita para semelhante grupo. No Brasil utiliza-se também a denominação “*coral*”. Em alemão, todos os coros são “*Chor*”, exceto o religioso que é denominado “*Kirchenchor*”, que significa “coro de igreja”. Por volta do final do século XVIII foram criados na Alemanha inúmeros coros, muitas vezes somente masculinos, com o intuito de executar musical festival e, sobretudo, patriótica. Instituições corais muito antigas como as de Viena (meninos cantores de Viena), Dresden, ainda sobrevivem. Alguns coros conservam antigas tradições, como as de conservar as vozes agudas dos meninos executando as partes agudas com os homens.



Pompeia demonstra já nessa primeira colocação referente a aspectos musicais, que sua escrita é permeada de intencionalidades. As citações além de demonstrar a desenvoltura do autor, sobretudo no que se relacionam à arte, apresentam uma formidável coesão. Associo esse coro de meninos cantores à comparação que faz dos quadros na porta da escada com frisos de Kaulbach; tradição, passado, ostentação, Império.

Evidentemente as citações servem para reforçar o sentimento que contagia o personagem. O contato, provoca, contamina. Esses dois elementos, coro de falsetes e Kaulbach, estão em sintonia com o efeito provocado nesse primeiro contato com o Ateneu. A descrição desse primeiro contato enfatiza a fé cega e a pureza do menino, que ouvia os discursos, comparados a contos de fada mal escritos, mal interpretados pelos alunos como se esses fossem textos sagrados, respeito e prazer:

Eu via e ouvia. Houve uma alocução comovente de Aristarco; houve discursos de alunos e mestres; houve cantos, poesias declamadas em diversas línguas. O espetáculo comunicava-me certo prazer respeitoso. O diretor, ao lado do ministro, de acanhado físico, fazia-o incivilmente desaparecer na brutalidade de um contraste escandaloso. Em *grande ténue* dos dias graves, sentava-se, elevado no seu orgulho como em um trono. A bela farda negra dos alunos, de botões dourados, infundia-me a consideração tímida de um militarismo brilhante, aparelhado para as campanhas da ciência e do bem. A letra dos cantos, em coro dos falsetes indisciplinados da puberdade; os discursos, visados pelo diretor, pançudos de sisudez, na boca irreverente da primeira idade, como um *Cendrillon* malfeito da burguesia conservadora, recitados em monotonia de realejo e gestos rodantes de manivela, ou exagerados, de voz cava e caretas de tragédia fora de tempo, eu recebia tudo convictamente, como o texto da bíblia do dever; e as banalidades profundamente lançadas como as sábias máximas do ensino redentor. Parecia-me estar vendo a legião dos amigos do estudo, mestres à frente, na investida heroica do obscurantismo, agarrando pelos cabelos, derribando, calcando aos pés da Ignorância e o Vício, misérrimos trambolhos, consternados e esperneantes. (POMPEIA, 2010, p. 15-16)

Bandas militares – Segunda visita – Sedução: responsabilidade ativa

Ainda no primeiro capítulo, o personagem retorna ao colégio, desta segunda vez por ocasião da festa da ginástica. Nesse trecho, que descreve a apresentação de ginástica, são apresentados elementos associados a desfiles de banda militar: toque de



clarim; marcha; ritmo da banda cadenciando a formação (pelotões) e evolução (manobras); toque de recolher; execução do hino da monarquia.

O desfile acontece diante da princesa imperial, Regente na época, que se encontrava em um palanque. Esse modelo de desfile, em frente a um palanque com autoridades é nos moldes dos contemporâneos desfiles militares como os realizados no Brasil, por exemplo, em sete de setembro. A formação em frente às “autoridades”, nos concursos de bandas e fanfarras, faz parte da apresentação, e é um dos itens avaliados pela comissão julgadora.

O termo “banda” se refere a conjunto instrumental. Uma das hipóteses é a palavra derivar o latim medieval “bandum” (estandarte), bandeira sob a qual marchavam os soldados. Essa origem relaciona o uso do termo para se referir a um grupo de músicos militares. A expressão banda militar remonta ao século XVIII designando uma banda de regimento, formada por instrumentos de sopro, madeira e percussão.

Esse tipo de banda destinada a desfiles tem a origem nos EUA (Marching Bands) e além dos instrumentos musicais conta ainda com balizas e porta-bandeiras. A U.S. Marine Band é a mais antiga banda militar dos EUA, fundada no final do século XVIII. Foi dirigida entre 1880-92 pelo regente e compositor John Phillip Sousa, conhecido como “Rei da Marcha”, que exerceu um grande impacto no gosto musical norte-americano, e enorme influência no estilo musical dos arranjos para bandas.

Pompeia descreve essa performance:

Passaram a toque de clarim, sopesando os petrechos de diversos dos exercícios. Primeira turma, os *halteres*; segunda, as *maças*; terceira, as *barras*. Fechavam a marcha, desarmados, os que figurariam simplesmente nos exercícios gerais. Depois de longa volta, a quatro de fundo, dispuseram-se em pelotões, invadiram o gramal, e, cadenciados pelo ritmo da banda de colegas, que os esperava no meio do campo, com a certeza de amestrada disciplina, produziram as manobras perfeitas de um exército sob o comando do mais raro instrutor. Diante das fileiras, Bataillard, o professor de ginástica, exultava envergando a altivez do seu sucesso na extremada elegância do talhe, multiplicando por milagroso desdobramento o compêndio inteiro da capacidade profissional, exibida em galeria por uma série de infinita atitudes. (POMPEIA, 2010, p. 18-19)



Pompeia deixa claro em seu texto a associação da performance da banda com a disciplina militar através da apresentação da figura do regente como um comandante: ordens, docilidade mecânica, chefes, pelotões, distintivos:

Ele dava as ordens fortemente, com uma vibração penetrante de corneta que dominava a distância, e sorria à docilidade mecânica dos rapazes. Como oficiais subalternos, auxiliavam-no os chefes da turma, postados devidamente com os pelotões, sacudindo à manga distintivos de fita verde e canutilho. (POMPEIA, 2010, p. 19)

A força desse espetáculo foi explorada por ideologias em diversos momentos da história, sobretudo no século XX. Evidentemente não cabe aqui citar exemplos tão óbvios de desfiles militares como os fascistas, nazistas, comunistas, os contemporâneos norte-coreanos ou mesmo as paradas norte-americanas. Gostaria apenas de mencionar que a característica rítmica é a predominante nesse tipo de música. Nesse tipo de obra musical (marcha) as substâncias se articulam em formas a partir do ritmo. O ritmo contagia. Basta tentar caminhar enquanto uma fanfarra está desfilando: a tendência é que nossos passos se acoplem ao ritmo da percussão.

Hans Ulrich Gumbrecht explica como as substâncias se articulam em formas através da teoria da acoplagem. O conceito de acoplagem, da Teoria Biológica dos Sistemas, desenvolvido por Humberto Maturana e Francisco Varela, é utilizado por Gumbrecht para a problematização do ato interpretativo na situação pós-moderna (GUMBRECHT, 1998, p. 137-145). Gumbrecht dá o ritmo do samba como exemplo de acoplagem.

Na cena que o narrador descreve, a animação dos executantes, realçada pelo estado do regente, é passada para o público através da pulsação das bandas militares e o menino é contagiado. Esse contágio é associado ao ritmo, pois o autor descreve como o coração do menino pulsa de uma maneira nova. A ligação da ideia de ritmo com a de coração, como acontece nesse contágio, aparece no trecho sobre arte:

O coração é o pêndulo universal dos ritmos. O movimento isócrono do músculo é como o aferidor natural das vibrações harmônicas, nervosas, luminosas, sonoras. Gradam-se pela mesma escala os sentimentos e as impressões do mundo. (POMPEIA, 2010, p. 108)



Essa interação física e psicológica o leva a se manifestar com palmas e gritos espontâneos:

O professor Bataillard, enrubescido de agitação, rouco de comandar, chorava de prazer. Abraçava os rapazes indistintamente. Duas bandas militares revezavam-se ativamente, comunicando a animação à massa dos espectadores. O coração pulava-me no peito com um alvoroço novo, que me arrastava para o meio dos alunos, numa leva ardente de fraternidade. Eu batia palmas; gritos escapavam-me, de que me arrependia quando alguém me olhava. (POMPEIA, 2010, p. 20)

Nessa mesma sequência, quando Pompeia descreve a cena em que o filho de Aristarco se recusa a beijar a mão da princesa, revelando-se republicano já aos quinze anos, o espetáculo se encerra com o hino a monarquia. Esse episódio, sublinhado pela execução do hino, expõe a posição política do narrador, e se, olharmos a biografia, também a de Pompeia autor:

Uma coisa o entristeceu, um pequenino escândalo. Seu filho Jorge, na distribuição dos prêmios, recusara-se a beijar a mão da princesa, como faziam todos ao receber a medalha. Era republicano o pirralho! Tinha já aos quinze anos as convicções ossificadas na espinha inflexível do caráter! Ninguém mostrou perceber a bravura. Aristarco, porém, chamou o menino à parte. Encarou-o silenciosamente e – nada mais. E ninguém mais viu o republicano! Consumira-se naturalmente o infeliz, cremado ao fogo daquele olhar! Nesse momento as bandas tocavam o hino da monarquia jurada, última verba do programa. (POMPEIA, 2010, p. 21)

316

Gostaria de mencionar alguns detalhes sobre a obra que o autor descreve como “hino a monarquia jurada”. Nos livros escolares a história do hino nacional brasileiro é de certa maneira omitida. A música executada pela banda militar nessa cena do romance é a mesma do atual hino nacional brasileiro que foi composta por Francisco Manuel da Silva (1795-1865) em 1822, com o nome de “Marcha Triunfal”. Cabe ressaltar: a obra foi concebida originalmente para Banda!

Francisco Manuel da Silva apresenta a obra em 1831, quando Dom Pedro I anuncia que voltaria a Portugal, deixando o trono de Imperador para seu filho. O compositor realiza as adaptações da melodia composta e dos versos do desembargador e poeta Piauiense Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (1787-1852). A obra, cantada pela primeira vez no dia 13 de abril de 1831, por ocasião da despedida de Dom Pedro I, leva o título de “Hino Sete de Abril” (data do anúncio da abdicação). Eis o porquê de 13 de



abril ser o dia do Hino Nacional Brasileiro. Eis os versos de Saraiva de Carvalho, denominado “Ao grande e heroico sete de abril de 1831”:

*Os bronzes da tirania
Já no Brasil não rouquejam
Os monstros que os escravizam
Já entre nos não vicejam*

*Da Pátria o grito
Eis se desata
Desde o Amazonas
Até o Prata*

*Ferro e grilhões e forças
De antemão se preparavam:
Mil Planos de proscricção
As mãos dos monstros gizavam.*

*Amanheceu finalmente
A liberdade no Brasil...
Ah! Não desça à sepultura
O dia Sete de Abril.*

317

*Este dia portentoso
Dos dias seja o primeiro;
Chamemos Rio de Abril
O que é Rio de Janeiro*

*Arranquem-se aos nossos filhos
Nomes e ideias dos lusos
Monstros que sempre em traições
Nos envolveram, confusos.*

*Ingratos à bizzarria
Invejosos de talento,
Nossas virtudes, nosso ouro,
Foi seu diário alimento*

*Homens bárbaros, gerados
De sangue judaico e mouro,
Desenganai-vos, a Pátria
Já não é nosso tesouro.*

*Neste solo não viceja
O tronco da escravidão;
A quarta parte do mundo
Às três dá melhor lição.*

Avante, honrados patrícios,



*Não há momento a perder
Se já tendes muito feito,
Idem mais resta a fazer.*

*Uma prudente regência
Um monarca brasileiro
Nos prometeram venturosos
O porvir mais lisonjeiro.*

*E vós, donzelas brasileiras,
Chegando de mães ao Estado,
Dai ao Brasil tão bons filhos
Como vossas mães têm dado.*

*Novas gerações sustentam
Do povo a soberania,
Seja isto a divisa delas
Como foi de abril um dia.*

*Da Pátria o grito
Eis se desata
Desde o Amazonas
Até o Prata.*

A primeira, segunda, quinta, sexta e sétima estrofes talvez representassem o sentimento geral no Brasil naquele momento. O fato é que a letra de Ovídio Saraiva foi considerada ofensiva pelos portugueses. Contudo, a partir de 1837, a partitura de Francisco Manuel da Silva começa a ser executada em todas as solenidades.

Em 1841, o hino recebe novos versos, de autor desconhecido, para comemorar a coroação de Dom Pedro II. Por determinação do novo Imperador passa a ser considerado “Hino do Império” e deveria ser tocada sempre quando o Imperador se apresentasse publicamente em solenidades civis e militares.

O fato é que o hino ficou sem letra. Quando da proclamação da República em 1889 foi realizado um concurso para escolher um novo hino que se enquadrasse no espírito republicano. A música vencedora é a do compositor Leopoldo Miguez, sobre a obra de Medeiros e Albuquerque que ficou conhecida como “Hino de Proclamação da República” entretanto, a música de Francisco Manuel da Silva é que se torna oficializada como Hino Nacional. O hino permaneceu sem letra até que surgiu em 1909 o poema de Joaquim Osório Duque Estrada. Com diversas modificações, em 06 de setembro 1922 (um dia antes do centenário da Independência) o então presidente



Epitácio Pessoa declara a letra como oficial. O compositor Alberto Nepomuceno fez a adaptação da música para a nova letra. Cabe mencionar que diversas adaptações na música original já haviam sido realizadas pelo próprio compositor Francisco Manuel da Silva para acomodar as sucessivas letras.

Além da música de Francisco Manuel da Silva que é executada, o tom militar também é notado no final do evento quando, já escurecendo, o colégio entra em formação ao toque de recolher e desfila, em meio à multidão, cantando uma canção escolar. Se na primeira visita o sentimento foi de respeito e prazer, reforçado pela música do coro de falsetes, agora o sentimento era de “responsabilidade ativa”. O narrador comenta que foi seduzido pelo espetáculo, e, a música, militar, patriótica, é o agente de mais uma contaminação:

É fácil conceber a atração que me chamava para aquele mundo tão altamente interessante, no conceito das minhas impressões. Avaliem o prazer que tive, quando me disse meu pai que eu ia ser apresentado ao diretor do *Ateneu* e à matrícula. O movimento não era mais a vaidade, antes o legítimo instinto da responsabilidade ativa; era uma consequência apaixonada da sedução do espetáculo, o arroubo de solidariedade que me parecia prender à comunhão fraternal da escola. Honrado engano, esse ardor franco por uma empresa ideal de energia e de dedicação premeditada confusamente, no cálculo pobre de uma experiência de dez anos. (POMPEIA, 2010, p. 22-23)

319

Zabumba da banda

No terceiro capítulo, ao descrever os vigilantes/decuriões das formações militares que se faziam para as movimentações dos alunos nas atividades no Ateneu, com a mesma acidez das descrições caricatas dos alunos feitas nos capítulos anteriores, Rômulo é apresentado: o zabumba da Banda. Corpulência, bamba, zabumba, banda, bombo, a assonância remete a analogia entre o tamanho de Rômulo e o tamanho do instrumento citado.

Quando no ensino fundamental, a Escola que estudei possuía uma fanfarra simples, com percussão e cornetas. O professor de educação física é quem se encarregava dos ensaios e também da escolha dos instrumentistas. Durante o período em que ela permaneceu ativa, o bombo era tocado sempre pelos alunos mais corpulentos. O critério inicial utilizado pelo professor para a distribuição dos



instrumentos era o anatômico. Somente depois as aptidões, a facilidade para as execuções eram levadas em consideração.

Durante anos assisti aos desfiles de escolas no sete de setembro. O bumbo era o instrumento que chamava mais a minha atenção, não somente pela dimensão, mas pelos logotipos, desenhos e nomes dos grupos musicais. Por ser transportado à frente do peito, preso pelos talabartes, cintas de couro, as membranas ficam nas laterais e permitem que os desenhos apareçam dos dois lados. O que impressionava muito eram os malabarismos realizados com as macetas (baquetas), normalmente uma em cada mão. Os bumbos das fanfarras mais tradicionais utilizavam baquetas presas com cordas nos pulsos que ao alternar braço direito tocando a membrana esquerda e vice-versa, cruzavam o ar por cima do instrumento e realizavam rodopios com ambas as mãos. O fato é que em todas as outras fanfarras, na maioria das vezes, os alunos mais corpulentos ou altos eram os executantes do bumbo.

Nesse trecho do *Ateneu*, o narrador cita a complexidade das funções que o bumbo exerce numa banda:

...vigilante Rômulo, *mestre cook*, por alcunha, uma besta, grandalhão, último na ginástica pela corpulência bamba, último nas aulas, dispensado do *Orfeão* pela garganta rachada de requinta velha, mas exercendo no colégio, por exceção de saliência na largura chata de sua incapacidade, as complexas e delicadas funções de zabumba da banda. Não sei se este jeito particular para o bumbo, fórmula musical do anúncio, não sei se uma célebre herança que Rômulo esperava de afortunados parentes, verdade é que entre todos, fora Rômulo apurado por Aristarco para o invejável privilégio de seu futuro genro. (POMPEIA, 2010, p. 42)

O bumbo é o coração da seção de percussão, é ele quem executa as batidas mais graves e contínuas sobre as quais é construído o ritmo. O narrador questiona o fato de que um aluno dispensado do coro por suas características vocais, comparadas a uma requinta (clarinete mais agudo) velha, com dificuldades nas atividades físicas, pudesse exercer as funções: de tocador de zabumba e de futuro genro de Aristarco.

A banda do *Ateneu* é figura significativa no romance. Retomarei esse elemento musical mais adiante, quando a banda do *Ateneu* é descrita em detalhes e a figura do executante do bumbo (zabumba) é novamente explorada.

**Salmo – Música solene – Miserere: arrependimento, pecado e perdão**

Ainda no capítulo III, o narrador descreve o desânimo, o desalento, o vazio que o toma após a superação dos ideais ingênuos iniciais. Ele percebe que o percurso no Ateneu não acontecia no dia a dia animado pelo “clarim da retórica”, como nas festas, ou pela música e versos dos hinos. Agora com o apoio de Sanches, Sérgio encontra facilidades no aprendizado das matérias geografia, gramática e história do Brasil. Nesse trecho, um novo contágio se dá, desta vez pela doutrina cristã.

Ao iniciar a descrição desse primeiro contato com essa doutrina, o narrador menciona que ela é feita por uma obra de “*cônego Roquette*”. O itálico, os pontos de exclamação e o termo “quem o diria?” deixa transparecer o paradoxo que seria aprender doutrina cristã pelo referido autor, ou melhor, deixa claro que o leitor potencial do romance conhece cônego Roquette, porém possivelmente de outro tipo de obra que não a de cunho religioso. O Cônego José Inácio Roquette (1801-1870) escreveu obras relacionadas com a prática católica como “*Manual da missa e da confissão*” (Paris, 1837) e “*A imitação de Cristo*”, porém acredito que a obra que faz com que o narrador enfatize a surpresa do leito deve ser “*Código do Bom tom*”.

Código de bom tom foi publicado em 1845 e era uma espécie do que hoje chamamos manual de etiqueta. No Brasil, diversos manuais de civilidade foram editados no século XIX, principalmente quando a elite agrária brasileira se mudava para as cidades e uma nova burguesia ocupava espaços. Era o mais famoso (e provavelmente mais antigo) manual e se tornou leitura obrigatória para os que ambicionavam sucesso na sociedade, apresentando regras de comportamento em festas, eventos sociais (CUNHA, 2005).

Cabe ressaltar que na obra *Casa grande & Senzala*, Gilberto Freire se refere a essa manual:

A outros tormentos esteve obrigada a criança branca - e até a preta ou mulata, quando criada pelas iaiás das casas-grandes. "A sociedade tem também sua gramática", escreveu em 1845 o autor de certo *Código do bom-tom* que alcançou grande voga entre os barões e viscondes do Império. Os quais, para tomarem ar de europeus, não só deram para forrar os tetos das casas-grandes - até então de telhava- como para adotar regras de bom-tom francesas e inglesas na criação dos filhos. E adotá-las com exageros e excessos." (FREIRE, 2003, p. 270)



Essa alusão ao manual por Freire, de certo modo entra em sintonia com a acidez crítica, coesão de tons, do autor Pompeia. Nesta passagem, o autor compara a musicalidade que ele percebeu no texto estudado com o canto das catedrais:

A História Santa revelou-me este épico, quem o diria? - o cônego Roquette! E eu bebi a embriaguez musical dos capítulos como o canto profundo das catedrais. Ouvi suspirar a Crença, o idílio do Éden, o amor primitivo do Gênesis invejado dos anjos, sob o olhar magnânimo dos leões; ouvi a queixa terna do primeiro par banido para a dor, para o trabalho; Adão vergonhoso, vestindo as parras da primeira pruderie, Eva a envolver a nudez jovem de lírios na túnica de ouro das madeixas, cobrindo com as mãos o ventre, obscenidade das mães, estigmatizada pela maldição de Deus.

E crescia o canto na abóbada e o órgão falava à tradição inteira do sofrimento humano suplantado pela divindade. Modulava-se a harmonia em suave gorjeio, entoando a elevação dos salmos, o êxtase sensual do Cântico dos Cânticos na boca da Sulamita, e a sedução de Booz enredado no estratagema honesto da ternura, e a melancolia trágica de Judite, e a serena glória de Ester, a princesa querida.

Subitamente, entreabria-se o quadro sonoro para irromper o coro das lamentações. Acabavam no ar, luciolas extintas, os derradeiros sons da harpa de Davi; perdia-se em ecos a derradeira antístrofe de Salomão; sumiu-se à extremidade do campo a imagem de Rute, ao braço o feixe louro de trigo; entrou a Hebréia sombria na tenda de Holofernes, levando nos lábios o beijo assassino; cobriu-se a aparição luminosa de Ester com o sono da noite de Mardoqueu. Era a gama dolente dos terrores. Clamavam as imprecações do dilúvio, os desesperos de Gomorra; flamejava no firmamento a espada do anjo de Senaqueribe; dialogavam em concerto tétrico as súplicas do Egito, os gemidos de Babilônia, as pedras condenadas de Jerusalém. Vozeava o tenebroso grave das pregações dos profetas. Embalde o fulgor das transfigurações como o lívido fuzil escancarava abertas de luz sobre a tormenta noturna; Ezequiel tinha a visão do Eterno; Elias visitava o Mistério numa escapada de chamas. Nada. A música solene era o *miserere*. Nem o clarão da alvorada de Belém na Judéia debelava a sombra; nem a miragem viva do Tabor. A epopeia agonizava ao rodar do século; ecoava numa caverna onde havia um túmulo; bradava triunfo um momento pela Ressurreição do Justo; morria, enfim, lento, lento, com a prece dos mártires do anfiteatro, com a longínqua prece subterrânea dos refugiados das Catacumbas. (POMPEIA, 2010, p. 46 47)

Na construção desse trecho, percebo que a música tem a função de trilha sonora, o que dá a esse período um toque cinematográfico, um videoclipe veloz. Pompéia pinta um quadro sonoro, com um toque operístico Wagneriano. Essa “trilha sonora” remete a música sacra católico/cristã: “Embriaguez musical dos capítulos”; “canto profundo das catedrais”; “crescia o canto na abóbada”; “órgão falava à tradição”; “modulava-se a harmonia”; “entoando a elevação dos salmos”; “quadro sonoro”; “coro das



lamentações”; “sons da harpa de Davi”; “antístrofe”; “concerto tétrico”; “tenebroso grave das pregações”; “a música solene era o *miserere*”.

“*Miserere*” (lat., “tende piedade”) é a primeira palavra do Salmo n. 51. Há versões musicadas, no estilo polifônico, cantada “*a capella*” (somente vocal) de compositores como Palestrina, Tomás Luis de Victoria, Carlo Gesualdo, Josquin De Prez, Orlando di Lasso. A versão mais célebre é a do compositor italiano Gregório Allegri (1582-1652), “maestro di cappella” em Roma e cantor do coro papal.

Esse salmo musicado por Allegri era cantado tradicionalmente nas Semanas Santas na Capela Sistina pelo coro papal. Pela tradição era proibido, sob pena de excomunhão, fazer cópia da obra, o que criou uma aura de mistério em torno da obra. Um fato que demonstra a fama e mistério em torno desse *Miserere* é que Mozart em 1770, aos 14 anos de idade, após ouvi-lo na Capela Sistina o transcreveu de memória. O Salmo 51 pertence ao gênero de lamentação. Trata-se de uma súplica individual, de arrependimento e perdão. Nele o rei Davi passa por uma transformação, uma mudança de atitude:

323

SALMO 51

*Tem piedade de mim, ó Deus, por teu amor!
Apaga minhas transgressões, por tua grande compaixão!
Lava-me inteiro da minha iniquidade
e purifica-me do meu pecado!*

*Pois reconheço minhas transgressões
e diante de mim está sempre o meu pecado;
pequei contra ti, contra ti somente,
pratiquei o que é mau aos teus olhos.*

*Tens razão, portanto, ao falar,
e tua vitória se manifesta ao julgar.
Eis que eu nasci na iniquidade,
minha mãe concebeu-me no pecado.*

*Eis que amas a verdade no fundo do ser,
e me ensinas a sabedoria no segredo.
Purifica meu pecado com o hissopo e ficarei puro,
lava-me, e ficarei mais branco do que a neve.*

*Faze-me ouvir o júbilo e a alegria,
e dancem os ossos que esmagaste.
Esconde a tua face dos meus pecados*



e apaga minhas iniquidades todas.

*Ó Deus, cria em mim um coração puro,
renova um espírito firme no meu peito;
não me rejeiteis para longe de tua face,
não retireis de mim teu santo espírito.*

*Devolve-me o júbilo da tua salvação
e que um espírito generoso me sustente.
Vou ensinar teus caminhos aos transgressores,
para que os pecados voltem a ti.*

*Livra-me do sangue, ó Deus, meu Deus salvador,
e minha língua aclamará tua justiça.
Ó Senhor, abre os meus lábios,
e minha língua anunciará o teu louvor.*

*Pois tu não queres um sacrifício,
e um holocausto não te agrada.
Sacrifício a Deus é um espírito contrito,
coração contrito e esmagado, ó Deus, tu não desprezas.*

*Faze o bem a Sião, por teu favor,
reconstrói as muralhas de Jerusalém.
Então te agradarás dos sacrifícios de justiça
- holocaustos e ofertas totais –
e em teu altar se ofereceração novilhos*

324

Esse conteúdo solene do *Miserere*, claramente se relaciona a mais um contágio de Sérgio, que desta vez se interessa pela doutrina cristã. No início do Capítulo IV, o narrador descreve esse período como sereno, no que se refere à vida moral. Ele cita esse período como de tréguas de íntimo sossego e compara o estudo da Astronomia, como os céus do salmo, que o levava à contemplação. No início capítulo V, o narrador descreve os entusiasmos com a religião, descrevendo a sua empolgação vocal em sua atuação no coro do Ateneu:

Cantávamos ao coro em dias solenes. Melhor organização vocal possuiria o Orfeão do que a minha; mas se cantassem os corações em vez dos lábios, nenhum hino evolaria mais largo, mais belo que o meu. Traziam-nos água com açúcar num jarro de vidro para molhar as cordas vocais. Eu rejeitava esta doçura terrena. (POMPEIA, 2010, p. 74)

Esse entusiasmo pela doutrina cristã, nesse período de contágio pelo sentimento de pecado, do mal, atribuído ao contato com Sanches é substituído, através do contato



com Barreto, pelo contágio do sentimento de punição. Sérgio começa a achar a religião insuportável e num gesto de ruptura abandona a sua padroeira, a “Santa Rosália” num livro da sala de estudos:

O Ateneu concorria para o brilhantismo das procissões. Eu embrulhava-me amplamente na opa, encarnada como os sacrifícios, que me podia enrolar três vezes; empunhava uma tocha que me martirizava os dedos com os pingos ardentes de cera. E lá ia, cobiçando ainda a força lombar dos mascates para ter às costas, eu só, aqueles pesados andores; invejando o garbo ao presidente da Filarmônica particular Prazer do Rio Comprido, que vinha após no préstito, com o estandarte S.P.M.P.R.C., e o punho atlético de um equilibrista de perchas para levar correto e rijo os balançados guiões.

Com que tristeza, ao entrar a procissão, quando o diretor nos mandava seguir para o colégio, com que tristeza não espiava de longe, pela porta, o interior flamejante do templo! Lá ficava a festa de Deus... e nós para o Ateneu soturno, em marcha inexorável! Eu sacudia a cabeça com desespero; não podia sofrer a privação daquela alegria, gozar na alma a orgia de fogo dos altares, subir, com o pensamento, degraus, degraus, ao trono cintilante, arrojando-se para cima na escalada da Glória. Depois desses entusiasmos foi-se-me a religião escurecendo. (POMPEIA, 2010, p. 74-75)

325

Música de pancadaria – propaganda

O capítulo VII se inicia com o narrador avaliando, como grande enfermidade da escola, o tédio que surge como efeito da monotonia tanto da rotina das atividades quanto da ociosidade. Nas primeiras páginas são descritas as atividades dos rapazes para tentar combater esse tédio: jogos, coleções de selos e palestras nos dormitórios.

Logo após essa sequência que descreve essa monotonia, relaxamento dos horários devido à proximidade das férias, o narrador descreve a atividade musical predileta de Aristarco, a “música de pancadaria”. Os instrumentistas do Ateneu, executantes de instrumentos ligados à música clássica europeia, harmônio (instrumento de teclas), o violino e piano eram menos valorizados do que os músicos da banda, que recebiam regalias superiores aos mais destacados solistas do coro:

Em um estabelecimento de rumorosa fama como o Ateneu não se podia deixar de incluir no quadro das artes a música de pancadaria.

Considerava-se razoavelmente o piano do Alberto Souto, bochechas largas de maestro em efígie, pianista portento que viera parar ao Ateneu, depois de percorrer a Europa à cata de triunfos, redondo, curto e musical como um cilindro de realejo;



famoso pela gargalhada soez, bagaço espremido da vaidade, da cobiça, que lhe ficara dos sucessos do palco e das surras da aprendizagem; e pela estupidez seca nos estudos, como se a inteligência lhe houvesse escapado pelos dedos para os teclados em deserção definitiva.

Mas a predileção de Aristarco era pela banda, pela pancadaria, grita vibrante dos cobres, fuzilaria das vaquetas, levando gente à janela quando o Ateneu passava, dando rebate à admiração das esquinas, o estrépito das caixas troando à marcha dobrada como um eco de combates, furor infrene, irresistível, de zabumbada em feira.

A banda tinha casa própria e um professor bem pago. Os instrumentistas gozavam de particular favor nos relaxamentos de disciplina; nas ocasiões de festa eram mimoseados com um brinde de gulodices; condecoravam-se com distintivos de prata, que nem os harmoniosos concertantes do Orfeão logravam pilhar. (POMPEIA, 2010, p. 125)

A banda, a música de pancadaria, aparece como uma espécie de alegoria da filosofia de Aristarco. A banda é instrumento de propaganda de uma imagem positiva do Ateneu, escondendo a degradação tanto do colégio como também de Aristarco. Percebe-se uma espécie de “crescendo”, no que se refere tanto à sonoridade dos instrumentos (harmônio, rabeca, piano) quanto à capacidade de serem utilizados como essa propaganda. O privilégio dos instrumentistas da banda se relaciona a essa capacidade de cumprir a função de propaganda do Ateneu. Alfredo Bosi percebe que Raul Pompéia desenha, como um caricaturista, toda a maquinaria didática concebida por Aristarco de uma educação como propaganda, num discurso crítico, antecipador, desse sistema educacional que o colégio de Aristarco representa:

326

O discurso satírico do narrador antecipa de quase um século a crítica dialética a toda a educação que se resume em “motivar” o aluno pelo aliciamento dos sentidos a ponto de embotar na sua alma o critério de verdade. O discernimento vai sendo amolentado pelas técnicas prazerosas da propaganda e do *marketing*. (BOSI, 1988 p. 36)

Instrumentos e predileções de Aristarco: Zé Pereira

A predileção de Aristarco dos instrumentos da banda está relacionada ao volume que produzem. O diretor prefere os que “gritam mais”, portanto mais aptos a realizar a propaganda do Ateneu, a ostentação. A predileção pelo bombo, e sua capacidade de estrondo, se imbrica com a cobiça monetária de Aristarco, pois é executado pelo



escolhido, seu futuro genro, cuja aliteração no texto explicita essa finalidade; “caríssimo genro de esperanças caras”:

Ainda na banda graduava-se a predileção de Aristarco, segundo a importância de sonoridade dos timbres. O grave bombardão, o oficlíde, a trompa, o trombone, o próprio sax, destinados ao mister secundário de acompanhamento, recuando, como lacaios, na encenação sonora, homens de armas servilmente bravos nas investidas brilhantes, ou tímidos pajens, arrepanhando o abandono de caudas escapadas ao luxo régio das grandes notas do canto, - valiam menos ainda, na estima do diretor, que na marcação da partitura.

Predileto era o flautim, florete feito som, tênue, penetrante, perfuração de agulhas; predileta era a requinta, espécie de flautim rachado, agressiva como a vibração do dardo das serpentes; o fagote, aumentativo de requinta, único aparelho capaz de produzir artificialmente a fanhosidade colérica das sogras; o claro oboé, laringe metálica de um cantor de epopéias, heróico e belo; o pistão frenético e vivo, estandarte à mostra sobre a celeuma, harmonizando, centralizando a instrumentação como um regimento de cavaleiros. Prediletos porque gritavam mais! Prediletos principalmente o tambor e o bombo tonante, primazia do estrondo, a trovada das peles tesas, que a tormenta sobraça nos arroubos de carnaval canalha dos seus dias e que sobraçava, no Ateneu, Rômulo, o graxo Rômulo, o nédio, o opulento, o caríssimo genro das esperanças caras.

Foi exatamente por esta seriação de preferências acústicas que chegou Aristarco à descoberta do seu favorito. E por acaso.

Durante uma festa escolar, exibia-se a banda. Distrai-se o bombo e solta fora de tempo um magnífico tiro, que ia bem à composição executada como uma gota de tinta Monteiro numa aquarela. Metade dos ouvintes acreditaram que aquilo era um capricho wagneriano enxertado de propósito; outra metade não conteve o riso.

Aristarco admirava o bombo em solo, solidão das salvas em pleno mar, fator grandioso de sonoridade que o Zé Pereira multiplica. Mas o riso dos convidados incomodou-o.

Acabada a festa, mandou vir à presença o artista do estampido. Apresenta-se o músico e não sei como se entenderam que, em vez de castigo, retirou-se Rômulo do gabinete com os forais vantajosos de genro *ad honorem*. (POMPEIA, 2010, p. 126)

O termo *música de pancadaria* aparece em algumas obras como *O cortiço* (1890) de Aluísio de Azevedo, em *Memórias* (publicada postumamente) de Visconde de Taunay, do final do século XIX, se referindo à música de marcha/desfile militar. “Zé Pereira” era o nome de grupos de foliões que brincavam o carnaval na segunda metade do século XIX percorrendo as ruas da cidade tocando zabumbas e tambores, com pancadas que produziam elevado volume para os padrões da época, algo parecido como com os “blocos de sujos”. A contradição em Aristarco, o emérito educador, é representada por essa predileção pela música de pancadaria e das folias de carnaval. O que se evidencia no texto de Pompeia é que a música de pancadaria provoca



admirações, e, com o furor do seu toque, cumpre o objetivo de Aristarco: fazer propaganda da “rumorosa fama” do Ateneu.

Música estranha - Gottschalk

O capítulo XII, último, descreve o período de Sérgio na enfermaria: febril por causa de sarampo e sob os cuidados de D. Ema (duplo contágio). No início a uma citação de música para piano, Gottschalk:

Música estranha, na hora cálida. Devia ser Gottschalk. Aquele esforço agonizante dos sons, lentos, pungidos, angústia deliciosa de extremo gozo em que pode ficar a vida porque fora uma conclusão triunfal. Notas graves, uma, uma; pausas de silêncio e treva em que o instrumento sucumbe e logo um dia claro de renascença, que ilumina o mundo como o momento fantástico do relâmpago, que a escuridão novamente abate...

Há reminiscências sonoras que ficam perpétuas, como um eco do passado. Recorda-me, às vezes, o piano, ressurgeme aquela data.

Do fundo repouso caído de convalescente, serenidade extenuada em que nos deixa a febre, infantilizados no enfraquecimento como a recomençar a vida, inermes contra a sensação por um requinte mórbido da sensibilidade - eu aspirava a música como a embriaguez dulcíssima de um perfume funesto; a música envolvia-me num contágio de vibração, como se houvesse nervos no ar.

As notas distantes cresciam-me n'alma em ressonância enorme de cisterna; eu sofria, como das palpitações fortes do coração quando o sentimento se exacerba - a sensualidade dissolvente dos sons. (POMPEIA, 2010, p. 188)

328

O fato é que Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), compositor e pianista norte-americano, conhecido na Europa como autêntico porta-voz musical do Novo Mundo, “abolicionista”, compositor da obra “Fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro” dedicada a “Son Altesse Impériale Madame la Comtesse d’Eu” (Princesa Isabel) faleceu no Rio de Janeiro em 1969.

Gottschalk chega ao Rio de Janeiro em três de maio de 1969. Contando com o apoio de Arthur Napoleãoⁱⁱ realiza concertos e alcança uma inesperada fama, os jornais escrevem sobre ele incessantemente e o Imperador Dom Pedro II assiste a todos os seus concertos. No início de agosto ele fica doente, provavelmente de malária. Na metade de agosto ele se recupera e, após viagem a São Paulo, retorna ao Rio de Janeiro e organiza três concertos gigantes para duas orquestras e dezesseis pianos. Em seguida organiza



um “concerto monstro” contando com bandas militares e quatro orquestras completas, com mais de 650 músicos, com a enorme tarefa de escrever as peças.

O primeiro concerto acontece em 24 de Novembro no *Theatro Lyrico Fluminense*. Gottschalk estava completamente exausto, sofre um colapso antes de executar seu estudo “Tremolo” e tem que sair carregado do palco. O segundo concerto estava agendado para o dia seguinte, mas novamente ele entra em colapso ao se aproximar do pódio. Ele é atendido pelo médico de Dom Pedro, que resolve encaminhá-lo para um hotel no alto da Tijuca (atual alto da Boa Vista) no dia 08 de dezembro. Durante todo este período estava acometido pela febre.

Evidências sugerem que ele estava sofrendo de apendicite, que provavelmente estoura em 14 de dezembro. Nessa data a febre some, ele sente-se bem, porém segue-se uma peritonite. Em 18 de Dezembro ele falece e a causa oficial da morte é dada como “pleuropneumonia galopante incurável” termo médico arcaico. Gottschalk é sepultado com grande honra no Cemitério São João Batista. Seus restos mortais são trasladados para seu país natal e em 03 de outubro de 1870 é enterrado no cemitério Green-wood, no Brooklyn em Nova York. É tentador associar a febre de Sérgio no romance, com a febre no final da vida de Gottschalk. Porque o autor citaria a música de Gottschalk? Outros pianistas poderiam ser citados nesse trecho!

Neste trecho os termos “eu aspirava a música como a embriaguez dulcíssima de um perfume funesto” e “a música envolvia-me num contágio de vibração” (grifo nosso) reforçam essa utilização ao longo da obra de elementos musicais sublinhando as transformações, os contágios do personagem. Bosi ressalta a musicalidade desse episódio, musicalidade no tom e na melodia suave. A febre do menino conduziria a lassidão por uma “sensualidade dissolvente dos sons”. Bosi compara a proximidade do menino com Ema com um acorde perfeito, que harmonizaria a ansiedade do período da puberdade com um retorno simbólico a uma proteção de placenta materna da qual havia sido retirado no início do romance. (BOSI, 1988, p. 50).

Outro ponto interessante seria a ligação de Gottschalk, não apenas pela característica de sua obra, não tão avançada, com o passado, com a monarquia, mas, sobretudo pela *Fantasia triunfal* dedicada a Princesa Isabel. Cabe ressaltar que no mesmo período da composição dessa obra, Gottschalk também compôs uma peça



baseada no hino nacional português, para piano e orquestra: “Variations de concert sur l'hymne portugais”.

Seria essa febre, assim como Gottschalk, também os últimos suspiros da monarquia? A febre que precede a morte, a morte do Ateneu, a destruição do Ateneu onde Mario de Andrade enxerga requintes de vingança e sadismo? (ANDRADE, 1972). Ou seria essa presença de Gottschalk, com a associação inevitável que faria o leitor contemporâneo entre as febres (de Sérgio e do compositor), mais um dos diversos elementos que aparecem ao longo do romance com a função de dar um tom de verdade à ficção? Em Pompeia, no Ateneu, é tudo isso. Contudo, para entrar no labirinto do romance O Ateneu, ou dançar essa Sarabanda, temos que assinar o acordo ficcional (ECO, 2002, p.82-83) com Pompéia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito, após essa investigação, que esses elementos musicais reforçam essa ideia de contágios do personagem Sérgio, apontada por Araripe Jr.: por Aristarco (na figura do Ateneu, e sua propaganda), por amigos, por Ema, por suas obsessões. Alguns desses elementos funcionam como metáforas de uma ideologia política a qual o Ateneu estaria representando e também revelam a posição do autor Pompeia.

Como obra de ruptura, O Ateneu apresenta diversos elementos inovadores em sua construção, entre as quais a presença de um narrador/personagem. Esse trio, autor/narrador/personagem faz com que, ao olharmos a obra, tenhamos que em cada momento ajustar as tomadas em diferentes *point- of- view*: dos Sérgios que se sucedem, nas próprias cenas; do ponto do narrador, alternando memória e presente; do inevitável ponto de vista do autor Pompeia, ajustando as lentes na busca de suas marcas composicionais.

Todavia, o que no fundo sobra de uma investigação como essa é o olhar de nossa *subjective camera*. É nesse olhar, subjetivo, que me perdi em meus contágios, nos *hyper-links*, nos labirintos que escolhi para entrar na obra. Mais do que a fuga desses labirintos, o que me traz satisfação é ter observado a obra O Ateneu como se de um



caleidoscópico. Não como fotografia, mas como quadro impressionista ou outros “istas”. Talvez seja isso: O Ateneu ainda não é cinema, não é ainda fotografia. Mas é prenúncio.

Pude provar a sensação de ser atingido pela *lenta flecha da beleza* (NIETZSCHE, 2013, p. 109) e agora posso assinar o acordo ficcional com Pompeia. Agora posso sair desse labirinto, dessa sarabanda melancólica e, desse outro lugar, que confesso considero privilegiado, posso escolher as opções para o que fazer com O Ateneu: ler ou queimar; ler e queimar ou ler/queimar. Estou inclinado pela última.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. “O Ateneu” in *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Raul Pompeia: O Ateneu e o romance psicológico*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ática, 1997.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. “O Ateneu, opacidade e destruição” in Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.
- DEBUSSY, Claude. *Three great orchestral works in full score*. New York: Dover, 1983.
- ECO, Umberto *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras: 2002
- FREIRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª Ed. São Paulo: Global, 2003.
- STARR, S. Frederick. *Louis Moreau Gottschalk*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- OLING, Bert; WALLISCH, Heinz. *Enciclopédia dos instrumentos musicais*. Lisboa: Livros e Livros, 2004.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.
- PEREIRA, Avelino Romero. *A música e a República: O Hino Nacional Brasileiro. História e Historiografia* in História em debate: Problemas, temas e Perspectivas. Anais do XVI Simpósio da Nacional de História - ANPUH. Rio de Janeiro, julho de 1991.
- PINTO, Pedro Nicolau. *Em defesa do hino nacional brasileiro*. Curitiba: Juruá, 2007.
- POMPEIA, Raul D’Ávila. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- ROQUETTE, José Inácio. *Código do bom tom*. São Paulo: Cia das letras, 1997.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *Mozart: The early years*. U.K.: Oxford University Press, 2006



SILVA, Magali Lippert da Silva. “*O ateneu*” sob a perspectiva de Bosi e Scharz. In XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 18 A 22 de julho de 2011.
TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

ⁱ Cantor castrado antes da puberdade para preservar o registro de soprano ou contralto na sua voz. Foram usados pela Igreja Católica Romana por mais de trezentos anos, e ocuparam posição de destaque na ópera dos séculos XVI e XVIII.

ⁱⁱ Patrono da cadeira nº 18, da Academia Brasileira de musica) (Arthur Napoleão dos Santos nasceu no Porto, Portugal, em 06 de março de 1843 e faleceu no Rio de Janeiro em 12 de maio de 1925, Depois de muitas viagens fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro, em 1866. Na capital do país torna-se comerciante de instrumentos e partituras criando a famosa Casa Artur Napoleão que, no papel de editora, muito incentivou e propagou a música brasileira durante décadas.