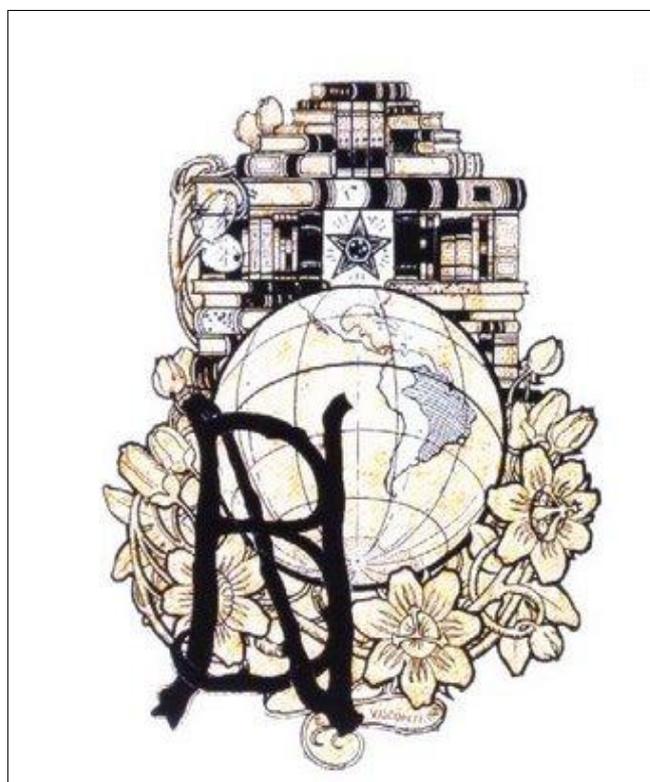


Fundação Biblioteca Nacional

Ministério da Cultura



Programa de Apoio à Pesquisa

2018

Programa Nacional de Apoio à Pesquisa

Fundação Biblioteca Nacional – MinC



Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior

A produção verbovisual de Raul Pompeia no acervo da Biblioteca Nacional

2018

Resumo

Este projeto visa estudar as obras de Raul Pompeia que promovem a convivência de signos verbais e visuais, de modo a permitir análise articulada e sistemática das duas linguagens, aqui componentes de um complexo semiótico pioneiro nas artes brasileiras do século XIX. Partimos de quatro focos de pesquisa: (1) caricaturas e charges na imprensa periódica; (2) as ilustrações do romance *O Ateneu*; (3) os poemas em prosa ilustrados e (4) capas de livros desenhadas pelo escritor. Alicerçado em material quase inacessível, este projeto tem como fonte de pesquisa imprescindível a Fundação Biblioteca Nacional, onde, no caso de Raul Pompeia, ex-diretor da instituição, repousam ainda vários itens únicos exclusivos, como manuscritos, cartas e desenhos originais.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Artes Visuais; Periódicos; Ilustrações; Século XIX; Raul Pompeia.

Abstract

This project aims to study Raul Pompeia's works that promote the coexistence of verbal and visual signs, in order to allow an articulated and systematic analysis of both languages, here components of a pioneering semiotic complex in the Brazilian XIXth century arts. We selected four research focuses: (1) cartoons in the periodical press; (2) the illustrations for the novel *O Ateneu*; (3) illustrated prose poems and (4) book covers designed by the writer. Based on almost inaccessible material, this project has as a fundamental source of research the Fundação Biblioteca Nacional, where, in the case of Raul Pompeia, former director of the institution, there are still several unique items, such as original manuscripts, letters and drawings.

Keywords: Brazilian Literature; Visual Arts; Newspapers; Drawings; XIXth Century; Raul Pompeia.

A produção verbovisual de Raul Pompeia no acervo da Biblioteca Nacional

O ano de 1888 foi decisivo na carreira de Raul Pompeia, não apenas pela publicação de *O Ateneu*, com favorável acolhida crítica, mas também pela abolição da escravatura, causa que, irmanada ao republicanismo, representava suas lutas máximas. Desfeitas as ilusões sobre a recém-proclamada República de 1889, a vida de Raul parece refletir a disforia e a tensão vividas na Capital Federal, assolada pelo autoritarismo de Floriano Peixoto e pelas inúmeras manifestações civis e militares contra o presidente marechal. Embora difundisse na imprensa duras críticas ao regime, Pompeia assumiu postura francamente florianista, colhendo inimizades, inclusive entre antigos parceiros de letras e ideologia, como Olavo Bilac e Luís Murat. É sob rumores de protegido do ditador que assume, em 1894, a direção da Biblioteca Nacional, onde permanece até 1895, após a deposição de Floriano por Prudente de Moraes, que também exonerou o escritor da função de professor de Mitologia na vizinha Escola de Belas Artes. Nesse biênio conturbado, envolveu-se em muitas querelas na imprensa e desgastou-se psicologicamente, cometendo suicídio em dezembro de 1895.

Sua breve passagem na Biblioteca Nacional carece de estudo mais acurado. Seus principais biógrafos – Eloy Pontes, Brito Broca e Camil Capaz – abordam-na celeremente, pois privilegiam as acaloradas discussões na imprensa nesse período. A lacuna difunde a falsa ideia de uma direção anódina, mas, pelos documentos depositados na Biblioteca Nacional (carentes de investigação pormenorizada), temos acesso à contribuição efetiva de Pompeia, seja no trabalho exaustivo de Estatística (era também diretor geral de Estatística na instituição), ou na atualização constante do acervo, aferível nos bilhetes, cartas, ofícios, circulares e relatórios¹, solicitando livros e periódicos recentes, nacionais ou estrangeiros², fora o carvão para iluminação elétrica, mapas e objetos variados³. Pela contingência biográfica, esse “arquivo pessoal” do ex-diretor é exclusivo da Fundação Biblioteca Nacional (doravante FBN), e seu exame incrementa os estudos pompeianos, enaltecendo simultaneamente o quilate da instituição.

¹ Um exemplo encontra-se em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1286800/mss1286800.pdf

² O fornecimento de jornais estrangeiros pode ser comprovado em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1296509/mss1296509.pdf

³ <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital> e <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>.

O objetivo deste projeto não é propriamente recuperar os detalhes biográficos da permanência de Raul como diretor, visto que sua presença no acervo na FBN é muito mais rica e variada, ultrapassando, com larga folga, a virada de 1894 para 1895: sua primeira publicação registrada data de 1874, aos 11 anos de idade.

Sempre abastecidos dos itens alocados na FBN, almejamos estudar, de maneira articulada, as produções verbais e visuais de Raul Pompeia, cuja versatilidade gráfica espalha-se para além das famosas ilustrações de *O Ateneu* ou das caricaturas desferidas nos periódicos, timbrando presença em charges, capas, ilustrações e vinhetas. Insistimos na abordagem integrada de letra e imagem, porquanto se costuma destacar apenas a veia caricatural de Raul, negligenciando-se sutilezas e matizes de sua pena, responsável por intrincado sistema de relações semióticas, inédito na iconografia brasileira. Para desenvolvimento da empreitada, organizamos a pesquisa e este ensaio em quatro focos de investigação, numerados a seguir.

Ressaltemos que as quatro seções deste estudo podem apresentar alguma desproporção, justificada pela importância do grupo examinado no conjunto da obra plástica de Raul. Além disso, muitas imagens localizadas por nós ficaram de fora deste trabalho, a exemplo dos desenhos esparsos⁴, das caricaturas presentes nos periódicos estudados e algumas avulsas e das ilustrações não inseridas em *O Ateneu*. Essa ausência deve-se tanto ao fato de alguns desses materiais não pertencerem ao acervo da FBN, quanto ao princípio metodológico: privilegiamos “obras acabadas”, para tornar o projeto exequível e, na medida do possível, consistente. É intenção nossa continuar examinando a totalidade dessa produção de Raul Pompeia, mesclando acervos privados e públicos do país, dentre os quais, pelos motivos aqui expostos, a FBN se destaca. Lamentamos, por fim, que, em respeito à extensão permitida a este ensaio, esteja muito reduzido o tamanho reduzido das imagens, dificultando a visualização do leitor. Para amenizar o contratempo, listamos, após as **Referências**, o **Índice das imagens**, com informações detalhadas acerca das ilustrações.

⁴ Alguns exemplos: “Alegoria à passagem do Ano Novo” (http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530918/icon530918.jpg), “D. Quixote de la Mancha” (http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530917/icon530917.jpg), “Mme. Quasimodo” (http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530920/icon530920.jpg).

1. Charges e caricaturas na imprensa periódica

No colégio Abílio, um bacharel, não agraciado com os “Bancos de honra”, decide questionar o vice-reitor, que, incomodado com a ousadia do moço, convoca dez funcionários (dentre eles, dois inspetores) para espancar o requerente até expulsá-lo da instituição. O rapaz denunciou o caso na grande imprensa, havendo também mobilizado o jornalzinho *O Archote*, que circulava dentro do colégio. Nele, o enfurecido articulista Fabricius denunciava “a parcialidade e a injustiça” (Pompeia, 1874: 1) na escola, alegando que os bancos “não são concedidos a quem os merece”, mas aos “íntimos” (Pompeia, 1874: 2) dos premiadores. O fato ocorreu em 1874, quando Fabricius, estudante do Abílio, contava com 11 anos de idade. Foi o primeiro pseudônimo importante de Raul Pompeia.

Prova de talento precoce nos campos literário, plástico e social, *O Archote* é raro periódico manuscrito e ilustrado pelo jovem escritor, e seu último e raríssimo exemplar, o de número 4, em que se denuncia o episódio acima, encontra-se fac-similado no acervo da FBN. São apenas 4 folhas – as duas primeiras com textos; as últimas, com desenhos legendados –, talvez o pioneiro documento público da vocação verbovisual de Pompeia, já que suas criações anteriores pouco extrapolavam o âmbito doméstico.

Em cabeçalho de letras e traços resplandecentes, *O Archote* pretende iluminar (por isso o título) a consciência dos estudantes, sendo porta-voz dos problemas colegiais e incentivador da atuação crítica dos discentes. Na folha, Fabricius revela ainda preocupação com as desigualdades externas, incitando os leitores a observar a sociedade, de onde, em verdade, provinham as mazelas exemplificadas na ocorrência denunciada: “Terminando, apertamos com efusão a mão do 5.º ano e nos despedimos esperando encontrar-mo-nos ou no 6.º ano ou fora do colégio lá na sociedade” (Pompeia, 1874: 2). Em silenciamento estratégico, o periódico finaliza junto com o calendário letivo, semeando inquietações nas férias ou no ano seguinte. Passemos a examinar as imagens do tabloide (**Imagem 1**).

Na primeira faixa, avultam feições borradas dos personagens, distintos pela



Imagem 1

compleição, pelos cabelos e pela indumentária. Com ao menos uma perna flexionada ou as duas entreabertas e os dedos em riste, o vice-reitor porta-se como lutador de esgrima, em postura de violência glamourosa, já que, a rigor, mantém-se alheio à surra desferida por seus funcionários. É interessante contrapor a desfiguração dos rostos nas duas primeiras sequências – sobretudo do bacharel, identificado pelo pergaminho, e dos criados –, e a precisão fisionômica na terceira fita de desenhos. Nela, sucedem-se três bustos, todos em traços arqueados, sugerindo a vergonha dos denunciados. O embate de proporções entre as cabeças e o restante da página avigora a intenção delatora.

Em sequência narrativa semelhante às histórias em quadrinhos, com legendas em vez de balões, o bacharel vai ao bispo denunciar o acontecimento, a fim de propagá-lo no *Jornal do Comercio*. Praxe na obra do artista ateu, a autoridade religiosa é, em *O Archote*, caricatural: a mitra pontiaguda aproxima-o de um burro, e seu corpo coleante assemelha-se a um jornal dobrado, metamorfose concluída na terceira gravura da primeira linha (**Imagem 2**):

O revide resulta anódino, pois o rapaz continua subordinado aos desmandos do vice-reitor, que zomba do bacharel chamando-o “fuão”. Para mais desprezar a importância do jovem, o docente, em gagueira ofensiva (ver legenda da segunda gravura da segunda linha),



Imagem 2



Imagem 3

transformado em “indivividuo”, procedimento morfológico que, no campo semântico, pretende solapar a identidade do bacharel, isto é, aquilo que o tornaria único (indivíduo) é maldosamente fragmentado pelo vice-reitor. Em outras palavras, o neologismo divide o que, ontologicamente, é indivisível.

Coroando essa prepotência, *O*

Archote finaliza com a justaposição irônica de dois desenhos, ambos em tamanho avantajado: um tamanco, síntese da truculência dos poderosos, e um aperto de mãos, cumprimento de despedida e da parceria entre os alunos contra os abusos (**Imagem 3**).

Passado o período escolar, Raul Pompeia ingressa na Faculdade de Direito de São Paulo, onde, em 1881, encontra a antipatia de professores ultramontanos e a amizade de Luiz Gama, Silva Jardim, Valentim Magalhães e tantos outros que o incentivaram a colaborar na imprensa periódica. O batismo ocorreu em *A Comédia*, com três meses de duração (Pontes, 1935: 74), depois rebatizada de *Entr'acto* e enfim de *O Bohemio*, que consagrou Pompeia como caricaturista Rapp (Pontes, 1935: 75). Segundo Herman Lima (Lima, 1963: 1681), em *História da caricatura no Brasil*, é nesse jornal que se projeta o sucesso de Raul nas artes gráficas, correlato ao êxito literário decorrido de sua novela abolicionista, *Uma tragédia no Amazonas*, lançado um ano antes.

Uma das capas da gazeta (**Imagem 4**) trazia desenho do nosso autor, em que o rosto do personagem mesclava, em clima de camaradagem boêmia, os semblantes dos oito integrantes da redação e perfurava uma tela emoldurada, branca como página vazia. A atitude jocosa e irreverente sublinha a emersão da imagem onde se supunha haver apenas texto. Boemiamente, o periódico cambaleia entre os dois terrenos.



Imagem 4

De fato, *O Bohemio* compila o maior número de caricaturas inseridas por Pompeia num único jornal. Neste ensaio, seria impraticável abordar todas, podendo o interessado consultar o catálogo *Exposição comemorativa do nascimento de Raul Pompeia*, publicado pela Biblioteca Nacional em 1963. Ater-nos-emos, por ora, à ilustração mais polêmica e que, segundo os biógrafos Eloy Pontes (1935: 82) e Camil Capaz (2001: 41), projetou o nome de Raul Pompeia na vida pública de São Paulo.

Em 1881, Miguel Lemos esteve na capital paulista para conferências sobre o positivismo. Abolicionistas e republicanos, os jovens articulistas, dentre eles Fontoura Xavier, Raimundo Correia e Teófilo Dias, saudaram e acolheram o palestrante, levantando a rejeição de jornais escravagistas como *Diario de Campinas* e *Opinião*

Liberal. A resposta veio da pena ácida de Rapp, na famosa charge “Agonia e morte do *Diario de Campinas*” (Imagem 5).

Almejando “criar uma ideia ou realizar um ensinamento sem exigir esforço” (Lima, 1963: 1668), a caricatura de Raul Pompeia parodia as cenas da paixão de Cristo, com alterações risíveis e mordazes: Jesus, substituído pelo *Diario*, torna-se um burro cuja coroa é uma ferradura e é anunciado como “*Ecce asinus*”. Para além do ateísmo ferrenho de Rapp, a intertextualidade bíblica não é gratuita, pois, tendo em mira um

jornal conservador, ofende o adversário em uma de suas bases mais fortes, o cristianismo.

No primeiro desenho, canto superior direito, o asno escoiceia vários manuais de inteligência, dentre eles a gramática, preparando o terreno para que, na segunda estampa, sua estupidez, paródia de Judas, o entregue ao ferino *O Bohemio*, convertido em cruz de papel na ilustração central. Sancionado burro após pedir que o pai o afaste do feixe, remissão irônica ao chicote do segundo quadro, no quinto o onagro inicia o Calvário, contorcendo-se e chafurdando em lixo antes da crucificação.

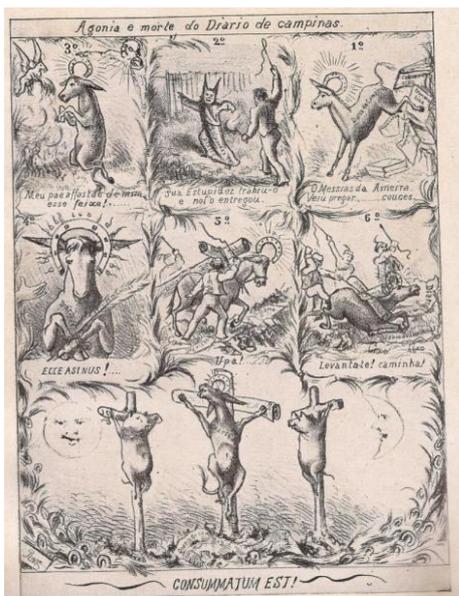


Imagem 5

A palavra “diário” surge em todos os quadros; no sexto, aparece a palavra “lixo”. No caso específico de “Agonia e morte do *Diario de Campinas*”, os elementos verbais funcionam não apenas como legenda ou marcação narrativa, práticas já verificadas em *O Archote* e posteriormente extensivas a *O Binóculo*; entram, em *O Bohemio*, como reforçadores irônicos daquilo que a plasticidade sozinha, dados o excesso de informações visuais ou o pequeno espaço disponível, não seria capaz de evocar. No 6.º fragmento, por exemplo, sob as patas do burro açoitado, o vocábulo “lixo”, repetido algumas vezes no chão, evidenciar a dificuldade em debuxar, *naquele espaço*, a sujeira. Além disso, por tratar-se de um jornal, representar o lixo em palavra e letras aprimora o deboche sobre a obtusidade discursiva do *Diario*. Não há, portanto, apenas a relação complementar entre texto e imagem, conforme verificado em outras charges; signos verbais e visuais dialogam também por complementariedade, buscando sanar mutuamente suas insuficiências expressivas sem que um dependa de todo do outro.

Nas bordas de cada uma das telas, os tracejados evocam tanto a vegetação do Jardim das Oliveiras, radicalmente ironizado no último com as flores-ferraduras, quanto as chamas do inferno. A presença do fundo, ingrediente tímido ou ausente em *O Archote*, amplia a perspectiva do desenho de Raul Pompeia: sua inequívoca vocação de retratista junta-se a um fundo que fornece luz ao primeiro plano e agrega elementos narrativos que ampliam a semântica do centro da imagem, compondo, na verdade, uma cenografia.

Um pouco mais tarde, em *O Binoculo*, periódico carioca publicado no biênio 1881 e 1882, o principal desenho de Raul Pompeia intitula-se “Homenagem a Pombal”, ocupando página central do número 31, de maio de 1882. Na ocasião, comemorava-se o centenário do Marquês de Pombal, figura antipatizada pela gazeta republicana. Em artigo que antecede a charge, A. D. Lino sintetiza a ojeriza ao déspota lusitano: “Mas, dize-nos cá, bom Júbilo: sabes tu o que significa esta apoteose ao Marquês de Pombal? Significa o aplauso inconsciente de um povo santamente ignorante a um estrangeiro que só tendo feito mal ao seu país não podia fazer bem ao dos outros.” (Lino, 1882: 3).

O magazine publicou em fascículos o conto “A mona do sapateiro”, assinado com o ortônimo do escritor, mas sua “Homenagem a Pombal” é subscrita por Rapp, cuja identidade *O Binoculo* não revela (**Imagem 6**).

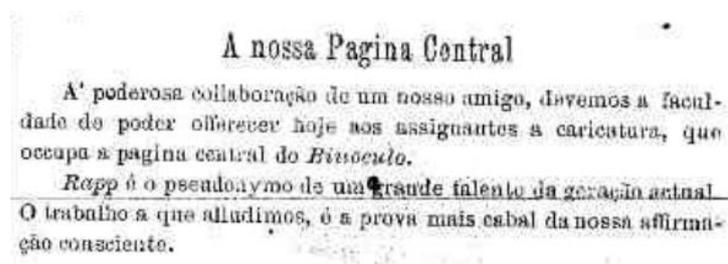


Imagem 6

Passemos à ilustração de Pombal (**Imagem 7**):



HOMENAGEM A POMBAL
O eminente regenerador do Portugal jesuítico, por meio da força, da coroa, do terremoto, da fogueira, dos cavallos e de outros instrumentos de progresso...

Imagem 7

Traços longilíneos, sobranceiras arqueadas, dedos, nariz e abotoaduras pontiagudos concedem ar diabólico ao português, ladeado pela caveira, alegoria da morte que, em companhia de tão horrendo monarca, parece-lhe subserviente, atenta a seu olhar fixo e certo. Consoante outros desenhos de Pompeia (a exemplo de *o Ateneu destruído* ou das canções sem metro mais combativas), a ambientação negativa costuma redundar em superabundância visual, de forma a circundar as imagens centrais com cenas e objetos coadjuvantes, além de traçados enérgicos que forjam uma *décor* onírico, próximo da colagem, como nos quadros de Bosch. Vislumbram-se forcas e cavalos ao fundo esquerdo e os corpos sobre os quais se entrona o marquês, cujos membros inferiores serpenteiam encima de um braço morto. Evidentemente, a desproporção entre Pombal e os outros seres humanos (comparem-se os tamanhos das cabeças) atesta seu autoritarismo.

Opondo-se à lente focalizada nas figuras em *O Archote*, os desenhos doravante costumam solicitar movimento duplo dos olhos: concentração nas imagens centrais e constante deslizamento às informações disseminadas pela ilustração. É ler a legenda: “O eminente regenerador do Portugal jesuítico, por meio da força, da coroa, do terremoto, da fogueira, do cavalo e de outros instrumentos do progresso...”. À primeira vista dispensável, a inscrição, auxiliada pelo título, ressalta o componente irônico da

ilustração. Sem as informações escritas, a imagem preservaria, é certo, a mensagem tétrica, mas não necessariamente a dicção paródica, uma de suas maiores forças expressivas. Além disso, a legenda convida o observador a mirar para além do primeiro plano, ao destacar, por exemplo, a força, o cavalo, o fogo, este último insinuado pelo arranque de fuga dominante no quadro: pássaros, corcéis, traços, tudo flameja. Conquanto a ilustração possa ser recebida sem o texto, é dele que partem as setas que encaminham o observador e potencializam o alcance semântico da charge.

Eugenio Gomes afirma que, “entre os fatores que no século passado [XIX] exerceram influência sobre a fixação de tipos, cenas, quadros, no romance (...), nenhum teve efeito mais prolongado e incisivo do que a estampa litográfica em suas variadas feições, naturalmente com o predomínio da caricatura” (apud Lima, 1963: 1668-9). Deveras, muitos dos aspectos discutidos no estudo de *O Archote*, *O Bohemio* e *O Binoculo* alimentaram a verve criativa de Raul Pompeia para fazê-la culminar em *O Ateneu*, vanguarda oitocentista na parceria entre letra e imagem.

2. *O Ateneu*: ler & ver

Na literatura brasileira, o “conjunto de desenhos [de *O Ateneu*] é talvez único na visualidade do século passado [XIX], entre nós e isso contribui para o sucesso que alcançou” (Barata, 1991: 442). Malgrado tal relevância, essas ilustrações emaranham-se

em um dos maiores quiprocós de nossas letras. O livro foi lançado em 1888, meses depois de seu aparecimento na *Gazeta de Notícias*, mas os desenhos só foram inseridos na segunda edição, capitaneada pela Livraria Francisco Alves dez anos após o falecimento do autor (a folha de rosto apresenta a data de 1905; a capa, 1906). Estiveram sob os cuidados do editor, que os doou em 1907 à Biblioteca Nacional onde até hoje permanecem (**Imagem 8**).

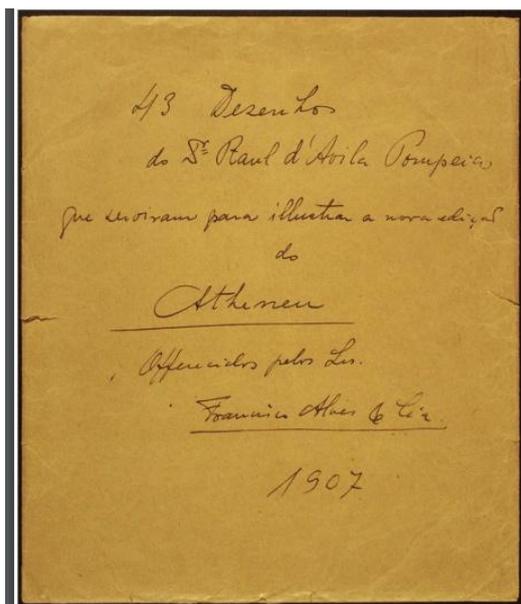


Imagem 8

As 43 imagens constituiriam “apenas” raridade iconográfica, não estivessem envolvidas em outro imbróglio ecdótico: elas teriam sido dispostas no livro

segundo determinação de Francisco Alves, não do escritor (Coutinho, 1981: 12). Em junho de 1894, Pompeia vendeu os direitos autorais para a casa editorial, mas, cometendo suicídio em dezembro do ano seguinte, não pôde acompanhar a edição. O maço de provas teria sido enviado a Paris, onde foi impressa pela casa Aillaud & Cie, com sede também em Lisboa. Tratava-se de procedimento recorrente em nossa vida literária, responsável, segundo Afrânio Coutinho (Coutinho, 1981: 13), por diversas intervenções no texto original, normalmente encetadas por revisores portugueses. No caso de *O Ateneu*, o texto sofreu inúmeras alterações, extensivas também aos desenhos do autor. Originalmente, Raul os traçara a *crayon*; contudo, na brochura de 1905, eles aparecem a bico de pena. Segundo Mário Barata, Herman Lima teria observado que “a técnica usada por Pompeia não permitiria a reprodução direta para *clichés*, na sua época, e, parece-me, em certos papéis. Daí se pode concluir que, possivelmente na França, a Aillaud deve ter pago [*sic*] um ilustrador profissional e consciencioso a fim de que transpusesse os originais para bico de penas, de modo a facilitar-lhes a reprodução.” (Barata, 2016: 247). Conforme discutiremos adiante, essa adulteração provocou alguns deslizes editoriais ainda não sanados.

Acerca da disposição das imagens no livro, de fato não se pode afirmar que seja obediente à vontade autoral. No caderno disponível na FBN, a letra que assina o frontispício, chancelando a doação de Francisco Alves, pode ser a mesma que, em geral no canto superior direito dos desenhos, indica em que capítulo cada uma deveria entrar. Não podemos precisar se é a mesma caligrafia da primeira página, tampouco nos é permitido assegurar que as orientações de sequenciamento provieram de Raul Pompeia, cuja letra costuma ser mais desarranjada do que a ali presente. Portanto, defendemos que o estudo integrado das imagens e do texto de *O Ateneu* deve pautar-se antes pelo diálogo entre as duas linguagens do que pela duvidosa ordem de entrada dos desenhos no romance.

A ênfase no encadeamento das gravuras gerou tropeços críticos, mesmo entre leitores do porte de José Paulo Paes. Em “Sobre as ilustrações d’*O Ateneu*”, de *Gregos & baianos* (1985), o poeta desenvolve elaborado estudo com o fito de demonstrar a natureza icônica dos desenhos, pois, argumenta, nem sempre eles acompanham a trama, desenvolvendo, na verdade, narrativa visual paralela à escrita. Apesar de teoricamente bem arquitetado, o ensaio de Paes parte de premissa incorreta. José Paulo talvez desconhecesse que os *crayons* estivessem na Biblioteca Nacional. Seu estudo,

entretanto, é de extrema valia, permanecendo insuperável na investigação da obra visual de Raul Pompeia.

Como nosso trabalho precisa contemplar outros títulos do autor, seria impertinente repassar aqui todas as ilustrações do romance. Seleccionamos aquelas que, a nosso ver, são mais significativas para asseverar a originalidade de Raul Pompeia na tradição iconográfica brasileira.

A despeito das peculiaridades, as imagens se caracterizam pela presença da sombra; mesmo as mais descritivas e singelas, como duas gaivotas voando ou uma

— 24 —

eléctrica, derivado de foco invisível, feria a inscripção dourada

ATHENÆUM

em arco sobre as janellas centraes no alto do predio. A uma d'ellas, á sacada, Aristarcho mostrava-se. Na expressão olympica do semblante transpirava a beatitude de um gozo superior. Gozava a sensação prévia, no banho luminoso, da immortalidade a que se julgava consagrado. Devia ser assim : uma luz benigna e fria, sobre bustos eternos, o ambiente glorioso do Pantheon. A contemplação da posteridade em baixo.

Imagem 9

carta, carregam mancha assombreada que lhes importuna a nitidez e a totalidade. O resultado é o corte arbitrário das cenas (a que parece faltar um fundo ou uma continuidade) ou dos corpos, enfocados metonimicamente em membros desconexos, quando não em traços fisionômicos opacos. Essa visibilidade lacunar não denuncia imperícia ou pressa do desenhista. Ao contrário: cria atmosfera imprecisa, de todo condizente com a estrutura de uma narrativa memorialística. Imiscuídas em desejos, traumas e esquecimentos alinhavados pelo tempo, as lembranças de Sérgio recriam, nebulosa e imperfeitamente, o cenário

escolar e seus personagens. Mesmo ele é flagrado com semblante manchado (observe-se, por exemplo no capítulo XII, seu rosto, quando na cama ao lado de Ema), índice da perpétua procura identitária do rapaz.

Na primeira edição, ainda desprovida das ilustrações, o único registro iconográfico encontra-se no capítulo I (precisamente na página 24 / **Imagem 9**).

Note-se, preliminarmente, a discrepância entre o registro verbal (*O Atheneu*, conforme a ortografia vigente) e o não verbal (o arco *O Athenæum*). O léxico latino empresta à instituição moderna e capitalista uma atemporalidade respeitosa, como se a língua morta a credibilizasse socialmente, escamoteando seu real interesse no lucro. Com efeito, a luz elétrica, provinda de foco invisível”, “feria” o letreiro em latim, sugerindo ser a modernidade intrusa na tradição colegial. Em sentido semelhante, a descrição de Aristarco nessa passagem é permeada de termos sugestivos de perenidade:

“expressão olímpica”, “banho luminoso da imortalidade”, “bustos eternos, o ambiente glorioso do Pantheon”.

Por outro lado, deve-se considerar que, sob a máscara da tradição, deseja-se, a rigor, ostentar a luz elétrica, viabilizada pelas vultosas mensalidades, devolvidas em espetáculo para aqueles que podem custeá-las. Essa exibição onerosa justifica a interrupção do texto pela transcrição do letreiro, franqueando ao leitor saborear o impacto visual vivenciado pelas pessoas que cruzavam a fachada do Ateneu. Como os transeuntes paralisados diante da inscrição, o fluxo da leitura também é suspenso pela legenda arqueada da fachada.

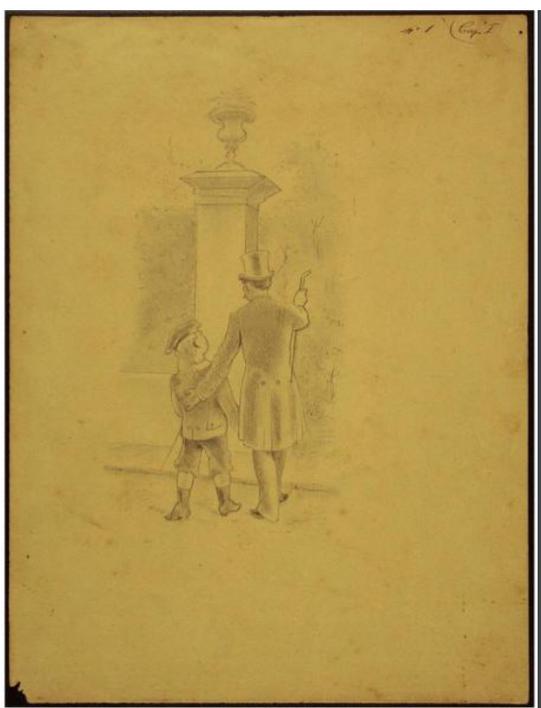


Imagem 10

A preocupação em presentificar para o receptor do romance as sensações experienciadas por Sérgio nos anos de internato é extensiva aos desenhos de Raul Pompeia para a segunda edição do livro. De fato, as gravuras não existem apenas para ilustrar passagens da obra, o que conferiria a elas a ingênua tarefa de deleitar. Na verdade, a composição das imagens funciona como uma espécie de guia do olhar, desvelando novos meandros da matéria textual. Observemos o primeiro desenho (**Imagem 10**).

Avistando a paisagem do colégio, pai e filho dispõem-se de costas para o espectador. A tomada traseira realça contrastes e semelhanças entre Sérgio e o pai. Além da incontornável variação de estatura, das calças curtas em um e compridas no outro, deve-se atentar para a diferença na postura das pernas: o pai dispõe-se em equilíbrio elegante, com um pé à frente do outro, em pose convicta e serena. A criança tem o pé dianteiro apontado para a escola, mas o traseiro virado para a rua, como quem ameaça retroceder ou fugir, talvez pelo temor diante do novo colégio. Suas calças apresentam torneio mais maleável do que as do pai, de corte retilíneo, havendo nessa distinção indumentária o contraponto entre a hesitação infantil e a autoridade paterna. Nem tudo, porém, é opositivo: os dois botões na roupa de cima coligam os personagens, vaticinando a futura

transformação do menino no homem, não houvesse no colete de Sérgio um terceiro botão, destoante da simetria cerzida na vestimenta do pai. Além disso, a clara cabeleira comprida do menino invade a sobriedade escura da jaqueta; ironicamente as madeixas tocam a mão paterna: fluidez \times firmeza, excesso \times contenção.

O adulto assume-se tutor da criança, haja visa sua mão conduzir, quase empurrar, o infante para o colégio, duplamente apontado pelo dedo em riste e pela bengala. Esses traços masculinos são coroados na alta cartola, contrastiva com a boina escorregadia do menino. A esse empurro para dentro do Ateneu Sérgio responde, quiçá involuntariamente, com um aceno para fora, com pés e pernas abertas. Sua cabeça inclina-se em dúvida acuada, enquanto a paterna preserva-se ereta, deixando entrever a ponta do bigode, de austeridade novamente avessa às melenas encaracoladas do filho.

Ambos estão na rua, antes da calçada que dá acesso ao Ateneu. Segundo fase antológica do pai, dentro da escola o filho encontraria o mundo: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do *Ateneu*. Coragem para a luta” (Pompeia, 1981: 29). Portanto, nessa cena inicial, os dois localizam-se em domínio externo ao microcosmo, fora do mundo, cabendo ao adulto governar o infante e lançá-lo na vida. Para a criança, sempre amparada pelos pais, a rua configura-se quase como extensão da “estufa de carinho que é o regímen do amor doméstico” (Pompeia, 1981: 29). Desse modo, sair da rua e entrar no colégio é, paradoxalmente, inteirar-se da vida, mas, para tanto, são necessários alguns Virgílios, e o primeiro deles é o pai. Sua mediação é tão relevante que é com frase dele que o narrador abre o romance. Do ponto de vista sintático, o primeiro período do livro reforça essa intromissão paterna, ao interpor entre as frases do pai (“Vais encontrar o mundo” e “Coragem para a luta”) o discurso do filho (“disse-me meu pai, à porta do *Ateneu*”).

A metáfora da luta remete a Herbert Spencer, filósofo inglês que, *grosso modo*, estendeu ao campo social o conceito darwiniano de seleção natural: como na natureza, na sociedade sobreviveriam os mais fortes. A declaração do pai de Sérgio incita-o a entrar no campo de batalha, gravado visualmente na paisagem obscura e confusa atrás da pilastra. A mata selvagem parece amedronta o menino e delimita o portal para um novo mundo, esfumaçado e encarapinhado, distinto das linhas retas predominantes no primeiro plano, o da rua. Os contornos lá atrás se volatizam, debuxando cenário sombrio e ameaçador. Atente-se para o fato de a coluna estar descentralizada à esquerda, obstando a visão de Sérgio, já minimizado pela dimensão da floresta e do novo colégio; o adulto, à direita, tem campo de visão menos asfixiado. Nós,

espectadores, dispostos à retaguarda dos observadores, temos percepção ainda menos livre do espaço, já que entre nós e o colégio estão o pilar, pai e filho. Daí a importância da angulação traseira: o Ateneu é para nós menos conhecido do que para Sérgio, que escreve o livro dois anos depois do incêndio do colégio. Ao entrar na obra, todavia, o leitor se defronta com um terreno tão desconhecido quanto o fora para o menino de 11 anos, quando avistou o internato pela primeira vez.

Na composição do quadro, a coluna desempenha outros papéis além de dificultar a percepção infantil. Trata-se de um bloco vertical, único, rigidamente erigido sobre o muro e desconectado de qualquer outro pilar semelhante. Sem dúvida, a construção espelha a imponência almejada por Aristarco, escoimada pelo vaso sobre a peanha. Entretanto, ela ostenta certa clandestinidade, não apenas por bloquear a visão de Sérgio, mas também por se intrometer entre pai e filho, fraturando a desejada simetria entre eles. Muito mais alta do que os dois, é o grande chamariz da ilustração: é para ela que nossos olhos se voltam. Esse terceiro elemento, intruso, pedra no meio do caminho, sobrepõe autoritário no campo de observação – nosso e dos personagens –, e seu contorno inegavelmente fálico, encabeçado por um vaso-glande de onde esguinçam pequenas folhas, prefigura as vivências homossexuais (de Sérgio) no Ateneu. A construção enxerida entre pai e filho responde ao empurrão masculinizante do adulto. Diante da pilastra, quase totêmica, a cartola, a bengala e o dedo se encurtam. Ela é modelo viril e sedução homoerótica para o menino de compleição algo efeminada. Realmente, sobejam em *O Ateneu* podas da possível homossexualidade dos alunos; Sérgio, por exemplo, tem os cachos cortados e, logo em sua segunda visita ao colégio, quando se entusiasma com calorosa apresentação de educação física, é coagido pelo genitor: “Eu ia carregado no impulso da multidão. Meu pai prendia-me solidamente o pulso, que me não extraviasse.” (Pompeia, 1981: 39).

Cruzada a porta, chegamos à fachada. Nas edições mais recentes de *O Ateneu* (**Imagem 12**), costuma-se apresentá-la em tonalidade mais nítida e vigorosa. Entretanto, no original de Raul Pompeia, o internato é circundado pela mata, que o abraça qual bruma, de modo a diluir a precisão de contornos da escola (**Imagens 11**).

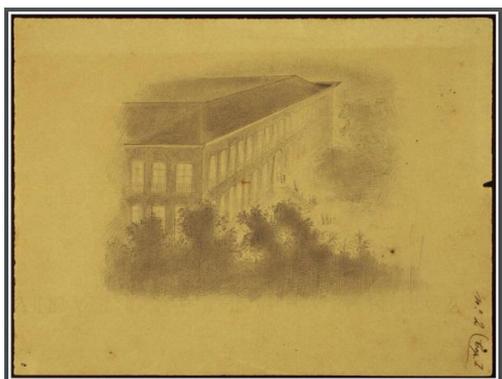


Imagem 11

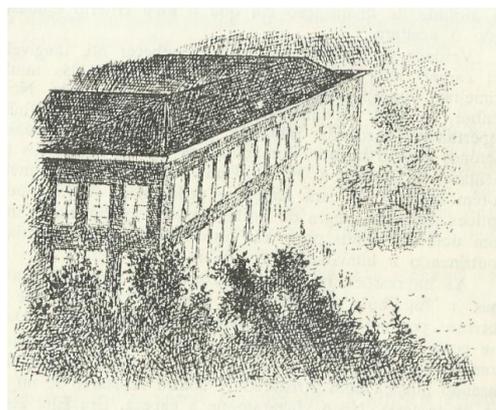


Imagem 12

Do canto esquerdo da gravura original até seu ponto de fuga, situada na parte superior direita, as janelas vão se dissipando até quase perder-se na sombra. Além de imprimir marcas góticas à construção, esse desaparecimento progressivo anuncia o incêndio final, já que a mata, em primeiro plano folhosa, se converte em fumaça ao fundo.

A perspectiva da cena também abriga informações relevantes sobre o romance. Comparada à ilustração inicial, com Sérgio e pai diante do Ateneu, esta amplia a dimensão escolar e insinua um observador xereta, quase disposto atrás da moita, misto de curiosidade e temor. Ademais, o ângulo indicia a vigilância bisbilhoteira comum a alunos, professores e funcionários do colégio, motivo que explica a abundância de dedos enristados nas ilustrações, sejam eles de Aristarco, do pai de Sérgio, dos alunos (Imagens 13, 14 e 15).

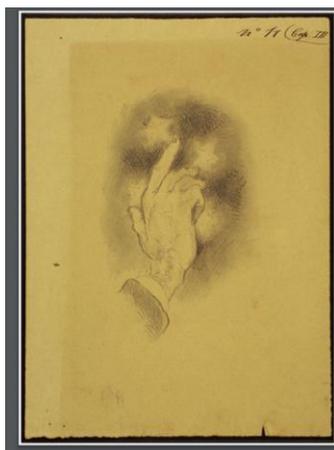


Imagem 13

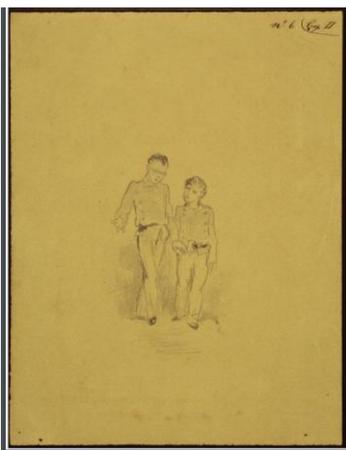


Imagem 14



Imagem 15

Na proa desse complexo vigilante, impera o diretor, homem sobranceiro e ganancioso, que se vale do colégio para alimentar o bolso e a vaidade, conforme demonstra sua primeira aparição ilustrada na obra (**Imagem 16**).

O ponto de luz, emanando do canto inferior esquerdo, projeta-se sobre o rosto de Aristarco e a inscrição da escola, como holofote sobre a soberba do diretor, deixando à sombra inclusive o nome da instituição, arbitrariamente cortado antes do fim. O homem é maior do que o internato. De costume, o personagem é retratado de perfil, como modo de caricaturar seu nariz adunco, farejador de lucro, e também por essa disposição lateral conferir à imagem o formato de uma efígie ou moeda, o que tanto reforça a empáfia de Aristarco quanto sua ganância monetária. A personalidade do mestre projeta-se em seu gabinete (**Imagem 17**).

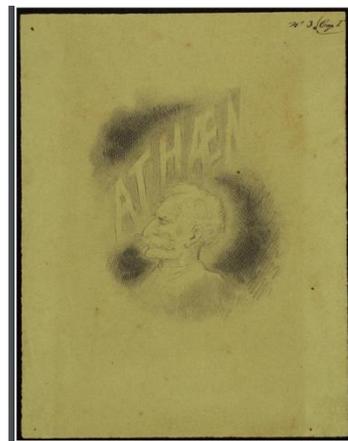


Imagem 16



Imagem 17

Aristarco mais posa do que trabalha; por isso, a cortina levemente aberta à esquerda inaugura a teatralidade cenográfica. A cadeira curvilínea acompanha seu corpo, mostrando confortável integração com o ambiente; a roupa ajusta-se perfeitamente ao modelo, e os livros são objetos decorativos. Há uma brochura aberta não nas mãos de diretor, mas a leitura é interrompida em favor da pose para o retratista/observador. Os vasos sobre o chão, a escrivaninha e os livros irmanam-se ao globo

terrestre como pontos verticais que se harmonizam à horizontalidade dos móveis e das pernas de Aristarco.

Como bem observou José Paulo Paes, essa imagem estática será invertida na última ilustração do livro, após o incêndio. Podemos aqui falar em “última”, uma vez que ela remete a um evento ocorrido no desfecho do romance. No desenho final, alguns móveis e livros destrocados, bem como o globo terrestre, destroem a assepsia afetada do gabinete de Aristarco: “A inversão, no caso dos dois desenhos de Pompeia, representaria como se aventou acima, a vitória da espontaneidade desordeira do natural sobre o artificialismo da ordem pedagógica que se busca impor-lhe. Ordem que se pretendia de origem divina, donde o caráter simbólico do globo terrestre que se vê nas duas ilustrações (...)” (Paes, 1985: 58).

É ainda maior o alcance paródico do desenho derradeiro (**Imagem 18**).

Pedaços de janela ao fundo, pernas distensas, ombros derreados, camisa entreaberta, calças suspensas, sapatos frouxos, tudo desmente a pretensa ordem higiênica. Da monumentalidade gótica da fachada escolar, resta discretíssimo pedaço de janela no canto superior esquerdo. A

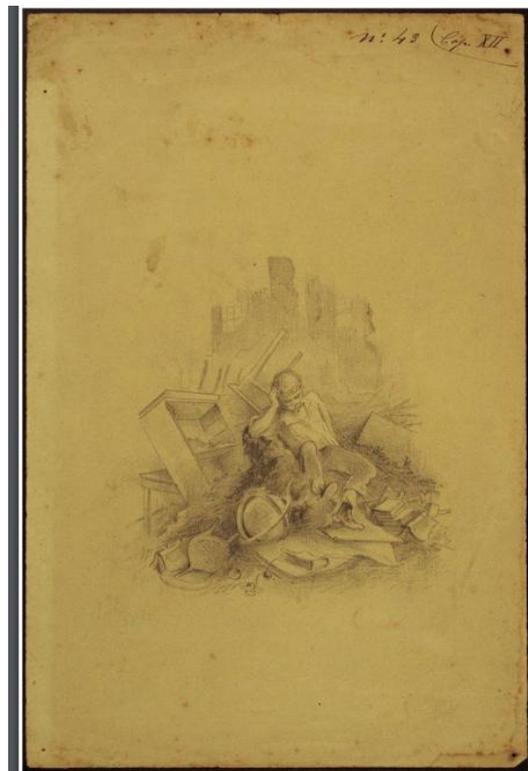


Imagem 18

mobiliária associada ao estudo – cadeiras, estantes, mesas, escrivaninhas – é literalmente revirada: cadeira para baixo, mesa para cima, estante enviesada e aberta, contrastando com o armário fechado no escritório de Aristarco. Esbate-se a fronteira entre primeiro e segundo planos, de forma a que os entulhos à frente estendem-se ao colégio em chamas, atrás do menino, confundindo interior e exterior, privado e público, limites bem guarnecidos no claustrofóbico gabinete do diretor pela escura parede ao fundo. Se antes Aristarco cruzava em avantajada diagonal o desenho, agora a criança (Sérgio? Américo?) dispõe-se no centro: por mais que sua postura revele esgotamento, o menino encimar as ruínas confere a ele algum ar vitorioso, também vislumbrado por José Paulo Paes. Nessa hipótese, o globo sob seus pés simbolizaria não somente a derrocada de Aristarco, mas sobretudo o apocalipse do mundo anunciado pelo pai.

Não menos importante é o trejeito arreganhado do rapaz, compondo o escancaro geral da cena. Rebatendo as pernas cruzadas do pai de Sérgio e de Aristarco, a postura, malgrado o timbre melancólico, não deixa de ser acintosa, mesclando ambigualmente tristeza e certa prostração prazerosa. Se considerarmos que a compleição do retratado aparenta-se bastante a outras representações de Sérgio, é interessante notar que se trata da ilustração em que o rosto do menino logra maior detalhamento e precisão. Da ausência da face no primeiro desenho (Sérgio de costas à porta do colégio), passando pelos traços difusos que de algum modo embaçavam o semblante do menino (é ver o desenho n.º 21 do caderno de Pompeia, com Sérgio e Bento Alves se entreolhando no recreio), chega-se a este rosto que, sem perder de todo a opacidade, assume a ribalta da imagem, espelhando a progressiva conquista da autonomia do adolescente.

Tal mudança estilística encontra respaldo em passagem de *O Ateneu* que, perdoada a extensão, é fundamental para se averiguarem relações entre letra e imagem na obra de Raul Pompeia. Referimo-nos a fragmento do capítulo VII em que Sérgio avalia sua capacidade de desenhar:

Para a exposição dos desenhos foram retiradas as carteiras da sala de estudo, forradas de metim escuro as paredes e os grandes armários. Sobre este fundo, alfinetaram-se as folhas de Carson, manchadas a lápis pelo sombreado das figuras, das paisagens, pregaram-se, nas molduras de friso de ouro, os trabalhos reputados dignos desta nobilitação.

Eu fizera o meu sucessozinho no desenho, e a garatuja evoluíra no meu traço, de modo a merecer encômios. A princípio, o bosquejo simples, linear, experiência da mão; depois, os esbatimentos de tons que consegui logo como um matiz de nuvem: depois, as vistas de campo, folhagem rendilhada em bicos, pardieiros em demolição pitoresca da escola francesa, como ruínas de pau podre, armadas para os artistas. Depois de muito moinho velho, muita vivenda de palha, muito casarão deslombado, mostrando as misérias como um mendigo, muita pirâmide de torre aldeã esboçada nos últimos planos, muita figurinha vaga de camponesa, lenço em triângulo pelas costas, rotundas ancas, saias grossas em pregas, sapatões em curva, passei ao desenho das grandes cópias, pedaços de rosto humano, cabeças completas, cabeças de corcel; cheguei à ousadia de copiar com toda a magnificência das sedas, toda a graça forte do movimento, uma cabra de Tibete!

Depois da distinção do curso primário, foi esta cabra o meu maior orgulho. Retocada pelo professor, que tinha o bom gosto de fazer no desenho tudo quanto não faziam os discípulos, a cabra tibetana, meio metro de altura, era aproximadamente obra-prima. Ufanava-me do trabalho. Não quis a sorte que me alegrasse por muito. Negaram-me à bela cabra a moldura dos bons trabalhos; ainda em cima — considerem o desespero! exatamente no dia da exposição, de manhã, fui encontrá-la borrada por uma cruz de tinta, larga,

de alto a baixo, que a mão benigna de um desconhecido traçara. Sem pensar mais nada, arranquei à parede o desgraçado papel e desfiz em pedaços o esforço de tantos dias de perseverança e carinho.

Quando os visitantes invadiram a sala, notaram na linha dos trabalhos suspensas duas enigmáticas pontas de papel rasgado. Estranhavam, ignorando que ali estava, interessante, em último capítulo, a história de uma cabra, de uma cruz, drama de desespero e espólio miserando de uma obra-prima que fora. (Pompeia, 1981: 185-6)

Para receber os desenhos, a sala de estudo é reconfigurada, como outros espaços do colégio o foram para dar ensejo a solenidades letivas. Se esses trabalhos demandavam local de exposição para serem adequadamente apreciados, o animal desenhado por Sérgio não logra moldura, sofre retoques do professor, é borrado e enfim rasgado, portando essa desfiguração a bandeira da inadequação do rapaz ao Ateneu. Por isso, o menino exhibe ao público duas pontas de papel, resquícios irônicos dos chifres da cabra. Os visitantes, satisfeitos com a contemplação superficial, seriam incapazes de sondar a história subjacente à imagem, de rastrear tudo aquilo que o desenho oculta. Analogamente, a estrutura romanesca de *O Ateneu* também é vestigial: de fato, as memórias e impressões de Sérgio sucedem-se pouco respeitosas à causalidade e não pretendem, de modo algum, recompor a totalidade da experiência vivida no colégio, a qual corresponderia, na cadeira metafórica aqui desenvolvida, ao quadro emoldurado, obra-prima acabada e exibida.

Antes, contudo, de expor o insucesso, o narrador se acautela em delinear o percurso de sua vocação desenhística. A trajetória começou com “bosquejo simples, linear, experiência da mão”, acusando a espontaneidade do iniciante e, subrepticamente, corroborando a importância das mãos no romance, conforme antes comentado. Esse traçado cru, de torneio realista, nunca se ausenta das ilustrações de Raul Pompeia, não obstante a atmosfera nebulosa que viemos destacando. Talvez por isso José Paulo Paes as tenha (a nosso ver, equivocadamente) considerado acadêmicas (Paes, 1985:54).

Sérgio afirma ter, em seguida, chegado a “esbatimentos de tons (...) como um matiz de nuvem”, procedendo a uma dissipação da objetividade anterior. O que o rapaz apresenta como transição pode ser aferido em coexistência no livro: os desenhos ali enfeixados aliam o contorno preciso à turvação, a reta à mancha, pluralidade visual correlata à escrita de Raul Pompeia. Mário Barata ratifica tal ideia: “Evidentemente, o artista marchou a pouco e pouco para uma nova compreensão estética, valorizando os

elementos de diluição das formas na luz ou na distância, que o Impressionismo francês havia crescentemente destacado” (Barata, 1991: 443). Cassiana Carollo vislumbra nisso semelhanças com o estilo de Daumier. (Carollo, s/d).

Desse modo, a passagem à primeira vista desimportante sintetiza um dos princípios composicionais do romance; bem a propósito, após apresentar sua poética, o narrador elenca uma série de exercícios de desenho, facilmente localizáveis no livro: Sérgio esboçou e estão em *O Ateneu* “vistas de campo, folhagem rendilhada em bicos, pardieiros em demolição pitoresca”, “rotundas ancas, saias grossas em pregas”, “pedaços de rosto humano, cabeças completas”. Mesmo aquilo que não corresponde perfeitamente aos croquis do menino aparecem, com ligeiras alterações, no volume: afinal, Ângela não encarnaria a “figurinha vaga de camponesa”? “O casarão deslombado, mostrando as misérias como um mendigo” não repercutiria no colégio em chamas?

Explicitamente, a imagem que une a descrição de Sérgio com as vinhetas do romance é a da cabra de Tibete. De simbologia vasta e diversificada em diferentes tradições, da grega à chinesa, o animal “aparece como símbolo da ama de leite e da iniciadora, tanto no sentido físico como no sentido místico das palavras. Entretanto, sua conotação caprichosa implicaria também a gratuidade dos dons imprevisíveis da divindade” (Chevalier & Gheerbrant, 2000:157). A primeira acepção registrada pelos estudiosos encontra pouco eco no livro, a não ser na longínqua remissão da cabra à figura materna, posteriormente concretizada em Ema, mulher do diretor. A segunda, todavia, ratifica a índole presunçosa de Aristarco, que, ameaçada pela sátira de Sérgio, de algum modo elimina o inimigo; lembremos que o trabalho do rapaz é misteriosamente borrado por uma “cruz de tinta, larga, de alto abaixo”, emblema vigoroso (é tinta contra lápis) tanto da divindade quanto do veto. Ao preservar a ruína desenhada na exposição, Sérgio mantém acesa a força de resistência, culminada no incêndio.

Cabe, por fim, destacar que as fortes similitudes entre a vocação de Sérgio para o desenho e as ilustrações do romance justificam a consideração de as vinhetas provirem não apenas do autor Raul Pompeia, mas do próprio narrador, que, ao escrever suas memórias, as foi concomitantemente ilustrando, como quem desenhasse num caderno ou diário. Aliás, é hábito partilhado pelo autor, que, segundo Therezinha Bartholo (2016: 477), tinha o hábito de desenhar em livros. Daí o contorno impreciso, a diferença de dimensão dos desenhos, encaixando-se entre as letras ou ocupando página inteira.

Embora o escritor não tenha incluído as imagens na primeira edição e não possamos assegurar a entrada delas no livro, nada impede que os desenhos sejam atribuídos a Sérgio, pois, ao julgar pelos espelhamentos assinalados, Pompeia se esmerou, mesmo que *a posteriori*, em adequar seu lápis às habilidades do personagem, descritas no capítulo VII. Trata-se, portanto, não de uma questão puramente editorial, mas literária, tornando-se imprescindível qualquer edição de *O Ateneu* contemplar os desenhos originais do autor, acondicionados no acervo na FBN.

3. A galeria das canções

Quando, em 1881, Pompeia, até então morador do Rio de Janeiro, passa a viver em São Paulo e a estudar na famosa Faculdade de Direito, começa a colaborar assiduamente na imprensa paulista, conforme constatamos em *O Bohemio*. Além de artigos políticos, narrativas humorísticas e contos, lança, no *Jornal do Commercio*, textos breves, em que o jogo de sons e imagens suplanta a fabulação rarefeita. Inicialmente intitulados “Contos domingueiros”, os textos perderiam ainda mais os traços narrativos, transformando-se em pequenas notas líricas, que Pompeia denominou significativamente de “Microscópicas”, divulgadas nos periódicos *A Comédia*, de São Paulo, e *Gazetinha*, do Rio de Janeiro (Capaz, 2001: 53). Esse material subsidia poemas em prosa chamados de “canções sem metro”, escritos efetivamente a partir de 1883, estendendo-se até o fim da vida do autor.

Embora cinzelando mais umas do que outras, Pompeia nunca abandonaria as canções, o que as torna verdadeira obra em progresso; ziguezagueadamente, o escritor avança e retrocede, cria e aperfeiçoa, fazendo as *Canções sem metro* resistirem a constantes desistências. Apenas para citar dois contraexemplos: em 1881, Raul deixou incompleto em *O Bohemio* o romance *Violeta*; em 1882, lançou um só capítulo do romance *Clarinha das Pedreiras* na *Gazeta de Notícias*.

Era desejo seu publicar as canções numa edição ilustrada, o que infelizmente não ocorreu, já que, tendo se suicidado em 1895, não pôde coordenar a primeira edição em livro das canções, lançadas em 1900, em projeto gráfico acanhado, margens apertadas, nenhuma ilustração. Não obstante se considere *O Ateneu* sua obra-prima, as *Canções sem metro* constituem, na verdade, o grande projeto de Raul, seja pelo tempo a elas devotado, ou pela parceria ainda mais imbricada entre letra e imagem. Lamentavelmente, nenhuma das edições hoje disponíveis contempla integralmente as

poucas ilustrações que restaram para as *Canções*⁵. Por sorte, em 1888, Raul Pompeia publicou dez poemas em prosa com seus respectivos desenhos no jornal paranaense *A Galeria Ilustrada*, raridade constante do acervo da FBN, à qual nos dedicamos nesta pesquisa.

Nas peças encartadas na revista curitibana, texto e imagem convivem na página, cortada diagonalmente. Sob a página, unificando o traço e a letra, a assinatura manuscrita do autor. É significativo o fato de o periódico transcrever a rubrica, já que poderia firmá-la com a mesma tipografia da canção. A presença da caligrafia assinala, a nosso ver, o conluio intersemiótico presente nos poemas em prosa: afinal, a assinatura não deixa de ser uma letra desenhada. Em artigo publicado justo em 1888, Pompeia endossa a importância do escambo verbovisual:



Imagem 19

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.

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: 57)

Estudado por Margueritte Murphy, uma das maiores especialistas em poema em prosa, a permeabilidade entre o literário e o visual/editorial caracteriza muitas publicações do gênero tipicamente simbolista, muitas vezes impressas como livros de arte ou em folhas ilustradas, como é o caso de Raul Pompeia: “esse intercâmbio ou ‘correspondência’ é particularmente evidente nos luxuosos livros de arte,

dispondo texto e imagem nas mesmas páginas” (Murphy, 1992: 75, tradução nossa).

Em estrada semelhante, Renato Barilli, ao investigar as relações entre letra e imagem no contexto da *art nouveau*, afirma que, nesse estilo simultaneamente apegado

⁵ Para discussão pormenorizada do assunto, tomamos a liberdade de recomendar nossa tese de doutoramento, intitulada “O poema em prosa no Brasil (1883-1898): das origens à consolidação” (Faculdade de Letras – UFRJ, 2014). Em 2013, tivemos a satisfação de organizar, para a editora da Unicamp, a última reedição das *Canções sem metro* e incluímos algumas ilustrações do autor.

ao ornamento e à cultura industrial, eliminam-se “todas as distinções e qualquer tipo de hierarquia nas artes e nos ofícios” (Barilli, 1991: 51). Ora, nas canções ilustradas de Raul, prepondera (sem exclusividade) o pendor *art nouveau*, com adornos florais e movimentos fluidos em escala ascensional. A formatação gráfica dos poemas em prosa preserva a tipologia sóbria, mas os arabescos dos desenhos enovelam-se em alguns itens verbais. Os títulos dos poemas, por exemplo, costumam ser grafados em movimento, acompanhando o traçado da margem que separa o texto da vinheta. Além disso, a letra capitular pinça elementos visuais da imagem vizinha: veja-se como, em “O ramo da esperança”, as folhas bordejam “U” (**Imagem 19**).



Imagem 20 pode haver de excesso encontra-se nos motivos florais e na tipologia das letras, espelhando, nesse caso, a orgia do significante que caracteriza essa obra de Raul Pompeia.

Habitualmente se adornam as margens inferiores do desenho (sobretudo no canto esquerdo), de modo a destacar a ideia de margem ou moldura, criando uma cenografia tensa, como se texto e desenho se integrassem e se combatessem. Daí talvez a designação “vinheta” com que não raro se designam essas ilustrações, já que o termo, ao hierarquizar as duas linguagens conferindo alguma centralidade ao signo verbal, parece reforçar o embate entre elas. Assim, em “O ramo da esperança” (**Imagem 19**),



Imagem 21

vemos as raízes do coqueiro separando imagem de texto; em “As flores da aleluia” e “As violetas de Alina”, as rosas; em “À morte de Rosita” (Imagem 20), as peças do quarto da moça. Neste último, porém, nota-se maior contaminação do espaço textual com uma espécie de sobra da imagem, esbatendo o limite entre essas searas, mais segregadas, por exemplo, em “O ramo da esperança”. Esse derramamento imagético reaparece em “Para o Sul!...” e “A vítima do incolor” (Imagens 21 e 22).

Em “Para o Sul!...”, há penetração mais ostensiva do campo textual pelo braço do rapaz morto, cujo dedo toca no alto da letra “d” de “fardas”, como se apontasse a causa de sua morte. Destacam-se, ademais, o predomínio da cor escura e o recuo da ornamentação vegetal em prol de letras gotejantes, indicativas do sangue entornado na guerra. Esse traço chamejante alastra-se até “A bandeira branca” (Imagem 23), composição sintética em que a claridade da bandeira domina o centro da ilustração, preenchida também por um corpo masculino, ponto negro sem qualquer especificação fisionômica.



Imagem 22



Imagem 23

Cassiana Lacerda Carollo detecta dois grupos visuais nas canções de *A Galeria*: um primeiro, de tendência *art nouveau*, floral e curvilíneo, e o outro, com desenhos de “concepção decadista e satânica, que lembra aquele satanismo espectral que Baudelaire admirava em Rops” (Carollo, s/d). Nesta linhagem, estariam “A bandeira branca”, “Noutes pretas” e “Alma espectro”. Nos dois primeiros, é inegável a digital decadentista; em “Noutes pretas”, por exemplo, a moldura é invadida por uma folhagem arestada, aracnídea, e no fundo, borrões enegrecidos. Contudo, “Alma espectro” (Imagem 24) não nos parece pertencer ao mesmo nicho: apesar de o texto abolicionista partilhar com os satanistas a censura ao progresso e à sociedade industrial, o desenho preserva muito do *art nouveau*, com a flora coreográfica e ascendente, contraposta, é verdade, às torres enfumaçadas e o trem ao fundo. Estes dois elementos, todavia, se erguem em retas bem definidas, precisas, em quase nada lembrando o dinamismo atormentado de “A bandeira branca” ou de “Noutes pretas”.



Imagem 24

Duas alterações são mais flagrantes em “Alma espectro”. Preliminarmente, certa quebra de perspectiva, já que o trem e a indústria invadem a vegetação em primeiro plano, incursão, aliás, isomórfica à crítica desenvolvida neste poema em prosa. Além disso, apesar de ainda haver espaço branco entre texto e imagem, elimina-se a margem entre ambos, procedimento prefigurado em “Manhãs helenas”, em que, todavia, a asa de uma gaiivota, abaixo, e um traço ao lado direito de um vaso, acima, delimitavam um pouco mais a fronteira. Nesse sentido, “Alma espectro” reforça o intercâmbio entre as duas linguagens, autenticando um dos principais objetivos dos poemas em prosa de Raul Pompeia. Se considerarmos que ela é a última das dez canções em *A Galeria* *Ilustrada*, essas peculiaridades ganham

relevância, sobretudo quando cotejadas ao primeiro texto enfeixado no periódico, “O ramo da esperança”, em que a margem entre os domínios verbal e não verbal era timbrada mais veementemente.

4. Projeto gráfico de capas de livro

Aluísio Azevedo, Lúcio de Mendonça, Pedro Rabelo e Rodrigo Octavio são alguns dos escritores contemplados pelo talento gráfico de Raul Pompeia. Ao contrário da atuação sistemática em outros domínios da ilustração, as capas não representam o maior nem o mais importante nicho do pincel de Pompeia. Na verdade, elas parecem ter sido criadas menos por vontade do desenhista do que por demandas de amizade: afinal, todos os nomes acima elencados privaram da intimidade de Raul, ainda na época da Faculdade de Direito de São Paulo e do Recife ou no Rio de Janeiro. O “sim” aos colegas explica, em parte, o aproveitamento de moldes anteriores e a moderação visual das capas, incomum em autor assinalado pela exuberância requintada.

Excetua-se a sofisticada capa da edição de 1884 de *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo (título erroneamente designado no frontispício como *A casa de pensão*), sob os auspícios de Faro & Lino. Tratava-se de “edição popular”, conforme advertência na folha de rosto, o que talvez justifique o arrojo da ilustração (**Imagem 25**).

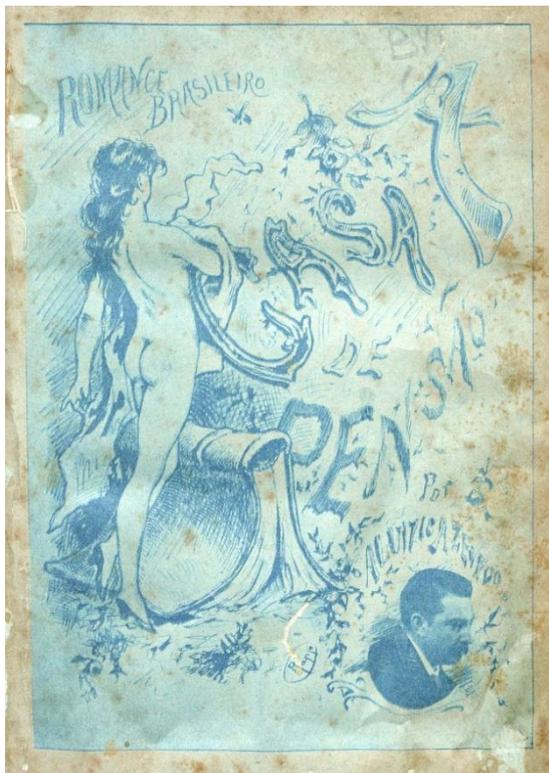


Imagem 25

Trazendo à ribalta um nu feminino, ainda que costas, é um dos projetos gráficos mais ousados de Raul Pompeia, que, em geral, retrata as mulheres em poses melancólicas ou respeitadas, salvo raras exceções, como a Ângela de *O Ateneu* ou Ema, em suas primeiras aparições para Sérgio no romance. Agora, a mulher quase flutua, enovelando-se à letra C, contato sugestivo da rendição do intelecto ao desejo (lembramos que, no romance, o protagonista Amâncio viera para o Rio a fim de tornar-se médico, mas sucumbe a um *affair*), assunto tipicamente naturalista, elucidando o motivo

de haver um grande livro emborcado sob os sutis sapatos da dama sedutora, que, segundo Ubiratan Machado, torna-se modelo “a ser seguido de maneira ostensiva e duradoura durante toda a trajetória naturalista” (Machado, 2017: 60).

O desenho manifesta tendência à vaporização, pois tudo se agita com o frêmito emanado do corpo feminino em primeiro plano, frisson que acomete tecidos, flores, folhas, insetos e até o diacrítico em “pensão”. Alheio ao frenesi, repousa Aluísio Azevedo no canto inferior da página, de costas para a cena principal. Editado em uma casa popular, que costuma dar destaque à personalidade civil do escritor como maneira de atrair o público, o decalque talvez não estivesse previsto pelo capista, que, pelo que sabemos, nunca empregou tal procedimento, além de que a linguagem da foto difere do restante da capa, funcionando como espécie de colagem. De qualquer modo, é curioso dispor o romancista em sentido contrário ao desenho, como se a seriedade do autor (e do público, de resto), reforçada pela fisionomia austera, estivesse “desculpada” do escândalo visual, sem falar na polêmica envolvida no fato de o romance basear-se num assassinato que comovera a sociedade carioca na década anterior. Ademais, exibindo o rosto do responsável pelo estrondoso sucesso de *O mulato* (1880), a colagem chancela e propagandeia a qualidade da mercadoria.

Expressão da mesma inclinação antirromântica das décadas de 1870 e 1880, mas sobretudo na poesia, Lúcio de Mendonça lançou *Vergastas* em 1889, escrito com ilustração de Raul Pompeia (Imagem 26).

O amigo de *O Bohemio* parece ter aproveitado o pendão que adornava seu poema em prsa “A bandeira branca”, apenas alterando a cor para negro, o que, em certa medida, confirma a hipótese de Ubiratan Machado de que atuar como capista era um bico no século XIX. Ao artista devotado ao apuro artesanal, é curiosa essa reprodução de motivo da bandeira, insinuando socorro apressado em um molde anteriormente elaborado. De fato, o princípio composicional da capa de

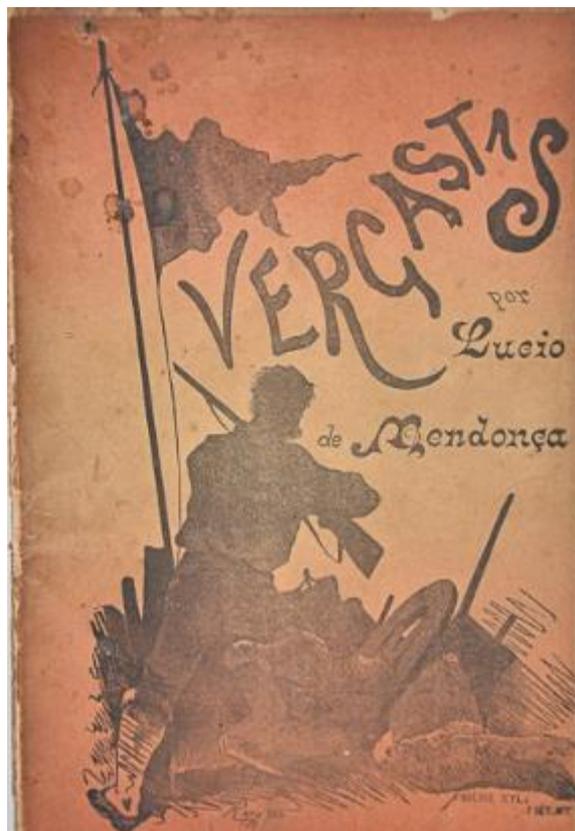


Imagem 26

Vergastas avizinha-se ao das canções sem metro de *A Galeria Illustrada*, publicadas, deve-se lembrar, um ano antes do volume de Lúcio de Mendonça. Em ambos os projetos, uma figura humana central contraposta a um fundo aberto, letras em movimento, exploração intensa do claro-escuro. Na ilustração de 1889, preserva-se também o enfoque “caligráfico” do nome: “Lúcio de Mendonça” corta, em perfeita horizontal, o canto direito e em tipologia mais alinhada, como uma espécie de assinatura sobre o frontispício.

É o movimento da bandeira que determina a direção das letras do título, sinuosas por ação do vento, que também balança a flâmula, sugerindo a pulverização das sementes sociais do livro inflamado de Lúcio de Mendonça. Na mesma direção, observe-se como a arma empunhada pelo soldado assemelha-se a uma caneta, dubiedade indicativa do papel missionário de que se revestiam alguns homens de letras no último quartel do século XIX.

Como no caso de *O Ateneu*, a perspectiva traseira da cena busca igualar o ponto de vista do observador ao do personagem: nós, como ele, temos possibilidade de avistar o futuro à frente graças ao esforço (bélico). A vitória, conquistada em campo de batalha, oferece utopia ao espectador, incitando-a a lutar como o personagem, convocação aliás frequente na obra de Lúcio de Mendonça. Unindo formas arredondadas e pontiagudas, volumes horizontais e verticais, manchas quase rabiscadas, o acúmulo desordenado de objetos e de informações visuais na base da capa contrasta com a feição *clean* da parte superior, preenchida unicamente pelo título e pela bandeira. O desafogo daí decorrente representa, em nível plástico, a liberdade da mensagem republicana, uma das tônicas de *Vergastas*, o que também explica a fluidez eólica dos quadrantes superiores. Similarmente, os tons avermelhados do cabeçalho e do rodapé da capa abrem espaço ao clarão solar no centro, alusivo tanto à explosão das canhoneiras, quanto, simbolicamente, à aurora vindoura.

Em âmbito pessoal e público, o decênio de 1890 foi um dos mais intensos da vida de Raul Pompeia. No campo visual, lembremos, é a década em que ele cede as ilustrações de *O Ateneu* a Francisco Alves e segue burilando as *Canções sem metro*, cada vez mais enxutas. A falta de tempo e o pendor à economia estilística explicam a parcimônia iconográfica das capas do período, a exemplo de uma vinculada ao amigo desde os tempos de Faculdade, Rodrigo Octavio. A relação entre os dois gerou um dos trabalhos mais delicados de Raul Pompeia, infelizmente não contemplado neste ensaio: referimo-nos aos desenhos a lápis com que Pompeia adornou um livro de estreia do

parceiro, *Pâmpanos* (1886). Dizemos “um”, pois se trata de exemplar único, ilustrado a mão, reproduzido no volume X das *Obras* de Raul Pompeia, organizado por Afrânio Coutinho. Formas volantes e bailarinas, de contornos leves, acompanham o parnasianismo misterioso dos versos.

Em 1893, Rodrigo lança *Festas nacionais*, destrinchando a simbologia – às vezes, perversa – das datas comemorativas brasileiras. Aficionado de questões cívicas e patrióticas, então incentivadas pelo governo de Floriano, Raul Pompeia responde ao livro do amigo com a plaquete *Carta ao autor das Festas Nacionais*, editadas no mesmo ano, pela Tipografia Leuzinger. Desse modo, o projeto gráfico da capa é híbrido, conjugando marcas do título de Rodrigo Octavio às opiniões de Raul Pompeia. Não podemos afirmar ter sido ela idealizada e/ou executada pelo angrense, mas, de qualquer modo, a ilustração guarda firmas estilísticas dominantes na produção visual de Pompeia nesse período (**Imagem 27**).

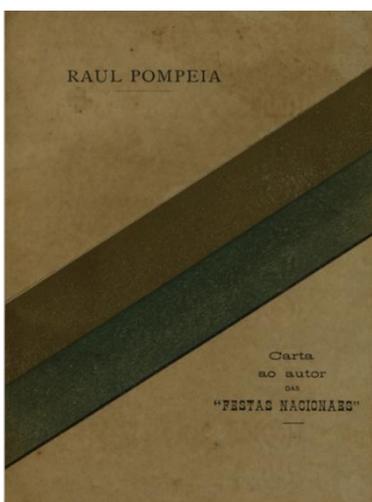


Imagem 27

Contrariamente ao temperamento acalorado do capista, o frontispício apresenta contenção geométrica, quase minimalista. Duas listras – uma amarela e outra verde – cruzam a página, simulando as faixas tiracolares comuns na indumentária militar (as presidenciais seriam formalizadas em 1910, com Hermes da Fonseca). As cores do Brasil despontam esmaecidas, como reflexo da indisposição de Raul Pompeia com os falsos consagradores simbólicos de nossa nacionalidade. Para ele, por exemplo, “7 de Setembro – é o sofisma da nossa

libertação, pela astúcia baixa e simples de um autocrata grosseiro” (Pompeia, 1893: 9). Apesar disso, a plaquete respira certa esperança, derivada, é claro, do aã republicano do missivista, o que esclarece a figuração de medalha assumida pela capa, como prêmio aos devotos da causa.

De autoria sabidamente pompeiana é a capa de *Ópera-lírica* (1894, **Imagem 28**), do também amigo Pedro Rabelo. Parceiro do Clube Rabelais, sociedade gastronômica fundada por Araripe Júnior, Artur Azevedo, Raul Pompeia e outros, é hoje nome desconhecido, porém gozou alguma notoriedade em

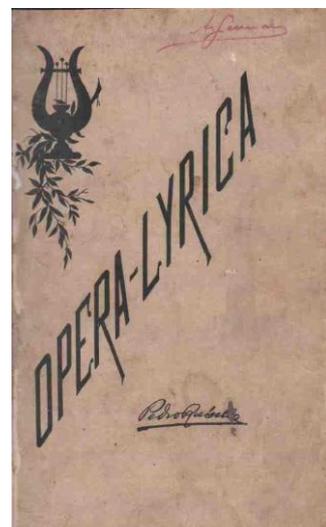


Imagem 28

seu tempo, tendo sido um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, com apenas 28 anos de idade. Mais valorizado na prosa, seus versos caracterizam-se pela convivência entre forma parnasiana (inclusive é um dos contemplados por Manuel Bandeira na *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*) e temas amorosos e melancólicos, de herança romântica. Tal combinação ressoa na capa de Raul Pompeia: o floralismo *art nouveau* da lira se irmana à severidade geométrica dos tipos gráficos, e o embate entre retração e efusão lírica se patenteia na perna excedente do “R”, extrapolando a linha onde se assentam as demais letras.

Na capística, a rubrica de Pompeia também revela flutuações: à fluidez emaranhada no frontispício de *Casa de pensão*, passa a uma centralização da imagem na capa de *Vergastas*, até alcançar a assepsia quase minimalista em *Ópera-lírica*. Convém frisar que a verticalidade observada nos projetos gráficos para Aluísio Azevedo e Lúcio de Mendonça cede passo ao corte diagonal da página, a exemplo da *Carta ao autor das Festas Nacionais* ou da coletânea de versos de Pedro Rabelo. Essa tendência à transversalidade prefigurava-se, nos livros de Aluísio e Lúcio, na formatação dos títulos, conquanto as imagens organizavam-se meridionalmente. Nos desenhos para *O Ateneu* dominava também a estruturação cartesiana do desenho, mais enviesado nas canções sem metro, para dividir página com os poemas. Desconsideradas as caricaturas em periódicos, em que o texto tinha função mais narrativa, isso permite concluir que, sozinhas, as ilustrações de Raul Pompeia parecem restringir-se aos eixos vertical e horizontal, mas, conjuminadas a signos verbais, acionam na página a distribuição transversal, das letras (nas capas, por exemplo) ou dos desenhos (nas canções sem metro). Tal movimento corrobora o intercâmbio entre as duas linguagens, dispondo-as em relação tensa e movente, da qual a diretriz oblíqua possa ser a expressão mais adequada.

Talvez não coincidentemente, já em 1881, na “Galeria do Bohemio”, com desenhos de Pompeia para cada um dos integrantes do jornal acadêmico de São Paulo, o ilustrador encartou uma

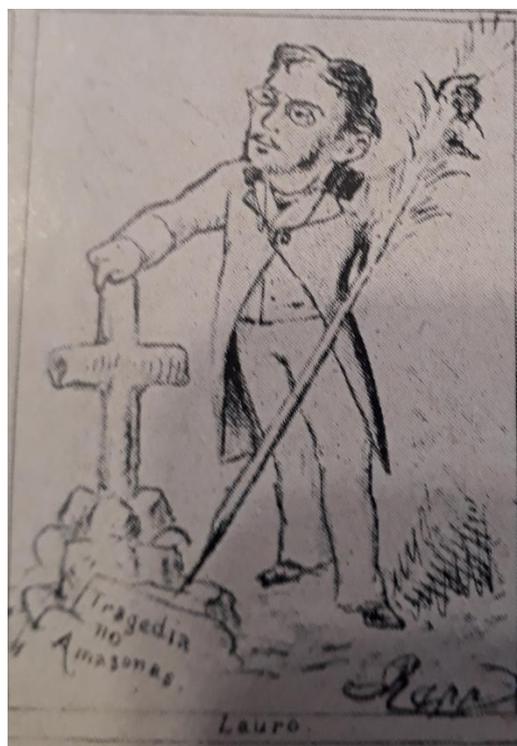


Imagem 29

autocaricatura (**Imagem 29**) em que sua pena-florete, índice da prosa aguerrida, corta transversalmente o cromo até tocar no título do único livro que ele então publicara, *Uma tragédia no Amazonas*. Por trás da diagonal, zona máxima de articulação, Lauro, pseudônimo de Pompeia, não por acaso com uma mão em cada local: a direita pousa em cruz possivelmente remissiva ao anticlericalismo do artista, enquanto a esquerda segura pena de dimensão avantajada: por ser uma autocaricatura, é a mesma mão que, a rigor, desenhou a imagem que ora vemos e escreveu o romance depositado no sopé da imagem. Ao sair da mão do desenhista e alvejar o texto no solo, de autoria do mesmo artista, a pena conecta os universos verbal e plástico. Sob a composição, a assinatura manuscrita de Rapp, firma que, conforme vimos no caso das “canções sem metro” e em diversas outras ocorrências discutidas neste ensaio, embaralha os limites entre texto e desenho.

Referências:

- BARATA, Mário. “Posição estética dos desenhos de Raul Pompeia”. In: POMPEIA, Raul. *Obras. Volume X: Miscelânea; fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; OLAC, 1991, pp. 439-46.
- _____. “*O Ateneu*”. In: AMIM, Mônica & COUTINHO, Eduardo (orgs.). *Fortuna crítica: Raul Pompeia*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2016, pp. 242-7.
- BARILLI, Renato. *Os estilos na arte: Art Nouveau*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BARTHOLO, Therezinha. “Raul Pompeia no desenho, a outra face de um talento”. In: AMIM, Mônica & COUTINHO, Eduardo (orgs.). *Fortuna crítica: Raul Pompeia*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2016, pp. 476-9.
- BROCA, Brito. *Raul Pompeia*. São Paulo: Editora Melhoramentos, s/d.
- CAPAZ, Camil. *Raul Pompeia – Biografia*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. “A Galeria Ilustrada”. Texto disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15.^a edição. Tradução de Vera da Costa e Silva Raul de Sá Barbosa, Angelim Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. “Introdução: o texto de *O Ateneu*”. In: POMPEIA, Raul. *Obras. Volume II: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1981, pp. 9-26.
- LIMA, Herman. “Escritores caricaturistas”. In: _____. *História da caricatura no Brasil*. Volume 4. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963, pp. 1667-94.
- LINO, A. D. “Centenário de Pombal”. In: *O Binocular*. Rio de Janeiro. Ano 3, n. 31, 1882, p. 4.
- MACHADO, Ubiratan. *A capa do livro brasileiro (1820-1950)*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Sesi-SP Editora, 2017.
- MURPHY, Margueritte S. *A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst: University of Massachusetts, 1992.
- PAES, José Paulo. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- POMPEIA, Raul. *O Archote* [assinado como Fabricius], n.º 4, s/e, 1874.
- _____. “Homenagem a Pombal” [assinado como Rapp]. In: *O Binocular*. Rio de Janeiro. Ano 3, n.º 31, 1882, pp. 4-5.
- _____. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Tip. Adina, 1900.
- _____. *Canções sem metro*. Coleção Vida Literária, dirigida por Eloy Pontes. Rio de Janeiro: Editora Casa Mandarino, s/d.
- _____. *Carta ao autor das “Festas nacionais”*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.
- _____. *Obras. Volume II: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1981.
- _____. *Obras. Volume IV: Canções sem metro*. 3.^a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC, 1982.
- _____. *Obras. Volume X: Miscelânea; fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; OLAC, 1991.
- PONTES, Elói. *A vida inquieta de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1935.

Índice das imagens⁶:

- **Imagem 1:** *O Archote.* Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1310361/mss1310361.pdf
- **Imagem 2:** *O Archote.* Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1310361/mss1310361.pdf
- **Imagem 3:** *O Archote.* Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1310361/mss1310361.pdf
- **Imagem 4:** *O Bohemio.* Disponível em *A vida inquieta de Raul Pompeia*, de Eloy Pontes, entre as páginas 104 e 105.
- **Imagem 5:** *O Bohemio.* Disponível em *A vida inquieta de Raul Pompeia*, de Eloy Pontes, entre as páginas 88 e 89..
- **Imagem 6:** *O Binoculo.* Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=714224>
- **Imagem 7:** *O Binoculo.* Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=714224>
- **Imagem 8:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 9:** Extraída da primeira edição de *O Ateneu*. Rio de Janeiro: Typ. da Gazeta de Notícias, 1888, p. 24. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/bndigital1100/bndigital1100.pdf. Também disponível no acervo digitalizado da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP): <https://digital.bbm.usp.br/view/?45000008870&bbm/5000#page/28/mode/2up>
- **Imagem 10:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 11:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 12:** Reproduzida na edição de *O Ateneu*, organizada por Afrânio Coutinho (Civilização Brasileira; OLAC, 1981)
- **Imagem 13:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 14:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 15:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 16:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 17:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 18:** Caderno com os desenhos originais de *O Ateneu*. Acervo da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon530901.pdf
- **Imagem 19:** *A Galeria Illustrada.*⁷ Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>

⁶ As informações completas, com indicação do ano e número da publicação e da página, encontram-se nas **Referências**.

⁷ Na Hemeroteca Digital, o periódico está indevidamente grafado como “*A Galeria Allustrada*”. Para encontrar diretamente uma canção, basta o consulente, já na página do jornal acima indicada, digitar o título do texto na área de pesquisa.

- **Imagem 20:** *A Galeria Ilustrada*. Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>
- **Imagem 21:** *A Galeria Ilustrada*. Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>
- **Imagem 22:** *A Galeria Ilustrada*. Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>
- **Imagem 23:** *A Galeria Ilustrada*. Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>
- **Imagem 24:** *A Galeria Ilustrada*. Acervo da FBN: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=759090&pesq=>
- **Imagem 25:** Rio de Janeiro: Faro & Lino-editores, 1884. Acervo da FBN. Livros Raros, Microfilme OR-00381 [1]. Também disponível na forma impressa.
- **Imagem 26:** Acervo da FBN, B869.1, I-307,1,35.
- **Imagem 27:** Rio de Janeiro, Typ. de G. Leuzinger & filhos, 1893. Acervo da FBN, I-210, 1, 4, n.6.
- **Imagem 28:** Rio de Janeiro: Typ. Leuzinger, 1894. Acervo da FBN, B869.1, I-301,5,38.
- **Imagem 29:** *O Bohemio*. Disponível em *A vida inquieta de Raul Pompeia*, de Eloy Pontes, entre as páginas 80 e 81.