

Um romance interdisciplinar revolucionário

Álvaro Cardoso Gomes*

RESUMO

Este artigo analisa o romance **No hospício**, de Rocha Pombo, procurando mostrar como o autor envereda pelo experimentalismo romanesco, o que o leva a criar uma obra revolucionária. Impregnando sua ficção com reflexões estéticas, metafísicas e a poesia, o autor criou um romance inovador, que reflete as grandes inquietações do Simbolismo, no final do século XIX.

Palavras-chave: Simbolismo. Romance. Ensaio.

No hospício, de Rocha Pombo,¹ é um romance singularíssimo, talvez um caso único na Literatura Brasileira, graças a seu radicalismo, graças às inovações que trouxe para o romance do fim do século XIX. Sem fazer concessões de espécie alguma, o autor cria uma obra, que é um verdadeiro laboratório, ao enveredar pelo experimentalismo romanesco. Com sua visceral opção por uma prosa voltada para o ensaístico, para o estético, para o metafísico e, ao mesmo tempo, voltada para o mundo das fantasmagorias, cria algo que se poderia catalogar como um antirromance, mas que, de modo paradoxal, não perde as prerrogativas de romance. Isso porque é importante que se frise que a discussão das ideias, as contínuas reflexões sobre o espectro cultural do fim do século XIX, que envolvem a filosofia, a sociologia, a política, as ciências, a literatura, não existem por si sós, como especulação abstrata, o que negaria o princípio da ficção. É preciso considerar que, apesar de o texto ser na maior parte composto de longuíssimos diálogos, de reflexões estéticas e metafísicas, ainda assim se vislumbram um tênue enredo, um espaço bem definido e personagens que têm um perfil psicológico e uma atuação física dentro da narrativa.

Essa singularidade do romance é que talvez tenha sido responsável pelo fato de que ele não obtivesse quase nenhum reconhecimento na época em que foi lançado, nas primícias do século XX (em 1905). Andrade Muricy, em seu notável **Panorama do movimento simbolista brasileiro** (1973), alega que

* Universidade de São Paulo – USP. Universidade Santo Amaro – UNISA.

¹ José Francisco da Rocha Pombo nasceu na cidade de Morretes, Paraná, em 4 de dezembro de 1857. Distinguiu-se pela atividade jornalística, pelo ensino (foi um dos fundadores da Universidade do Paraná). Como escritor, publicou importantes obras históricas, **História da América** (1900), **História do Brasil** (1905-1917), **História do Rio Grande do Norte** (1922), e ficção: **A honra do barão** (1881), **Visões, contos e poesia** (1888), **No hospício** (1905). Faleceu em 1933.

lançamento do romance passou despercebido pelo fato de ter surgido numa época “de predomínio materialista e naturalista”, em que ainda imperava a prosa realista, de costumes. Na sequência, dá a entender que “a crítica, simplista, e mesmo elementar por vezes – a mesma que desconheceu Cruz e Sousa – não tomou conhecimento de *No hospício*.” (MURICY, 1973, p. 140). Poderia acrescentar às judiciosas observações de Andrade Muricy mais duas hipóteses para justificar a indiferença do público pelo livro: (i) **No hospício** apresenta inegáveis dificuldades aos leitores em geral, porque deixa de lado a trama convencional, o psicologismo, a crônica de costumes e envereda pelo onirismo, pela especulação filosófica, pelo desbragado ensaísmo, de caráter estético/metafísico. Sobretudo, se considerarmos os dois últimos tópicos, há que se constatar o seguinte: num país em que sempre houve muito pouco interesse pela filosofia, pela metafísica, a ponto de não haver entre nós um grande e original filósofo, escrever um romance desse tipo seria quase um suicídio editorial. (ii) **No hospício** é um romance que surgiu dentro de uma estética, mais propensa à poesia do que à prosa, no caso, o Simbolismo. Assim, ter a ousadia de publicar uma narrativa simbólica, com a flagrante contaminação do poético, o que dificulta a leitura, em vez de facilitar, talvez também tenha contribuído para o distanciamento do público.

Esses fatores todos é que fizeram com que **No hospício**, uma obra difícil, se tornasse um caso único em nossa literatura, não deixando, a rigor, seguidores. Todavia, vencida uma hesitação inicial com a inexistência de nexos causais, da descrição de cenários e personagens, com o hermetismo de longas passagens, caracterizados ou pelo poético ou pela exposição de filosofemas, com certeza, o leitor sentir-se-á atraído pela trama metafísica, que sobrevaloriza um humanismo integral e rejeita os princípios e leis que tentaram, no passado, e ainda vêm tentando, em nosso tempo, subjugar o espírito do homem, moldando seu caráter de acordo com valores pré-concebidos.

No hospício “constitui o exemplar acabado de romance simbolista, desde o estilo até o conteúdo”, pois “o próprio plano intelectual é que se impõe ao leitor, ao menos àquele desinteressado de encontrar no romance a mera sucessão de peripécias horizontais”, no dizer de Massaud Moisés (1984, p. 158-159), no capítulo dedicado ao romance, em sua importante obra sobre o Simbolismo no Brasil. Como tal, obriga-se a cumprir certas premissas específicas da estética finissecular, entre elas, a prática de uma prosa que prima pela alusividade, pela sugestão e que submete o episódico ao que chamaríamos aqui, na falta de melhor tema, de “trama espiritual”, para expressar a comunhão do ser com o espírito, com a alma universal. Esse princípio, quiçá, tenha seu fundamento na obra **De Coelo et de**

Inferno, de Emanuel Swedenborg² (aliás, citado no livro, direta e indiretamente), que exerceu grande influência na geração simbolista. Para o místico sueco,

todas as coisas que existem na natureza desde a menor ao que há de maior são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo o que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à Divindade. (SWEDENBORG, 1872, p. 64).

O simbolista, apoiando-se em Swedenborg, deseja encontrar a unidade do material e do espiritual aqui na Terra, de modo a “recuperar a unidade de um mundo artificialmente dividido” (FEIDELSON, 1969, p. 56). Essa temática, a do “evangelho das correspondências”, constitui o núcleo do Simbolismo. Desprezando o aparente, o visível, o poeta simbolista parte em busca do mistério, do que se oculta sob a aparência das coisas, como, aliás, dava a entender o poeta açoriano Roberto de Mesquita num de seus sonetos: “No âmago de tudo, claramente, / Eu descubro um espírito a cismar.” (MESQUITA, 1973, p. 30). Concebendo assim o mundo, o poeta descarta a ideia de que os objetos do real tenham sentido em si – na verdade, não passam eles de índices do mundo espiritual, ou mesmo, símbolos do espírito. Mas, para expressar as correspondências entre o reino material e o reino espiritual, era preciso encontrar uma linguagem especial, diferente daquela utilitária, do dia a dia. Nasce daí o princípio do símbolo, que sugere sem revelar e que visa a expressar estados indefinidos de alma e que, em sua constituição, deve ser a representação mais fiel da continuidade e da infinidade de movimentos existentes na alma do ser. A teoria das correspondências, com a consequente eleição da linguagem simbólica, só ela propicia a captar as nuances da alma, provocou uma grande revolução estética dentro do Simbolismo: a poesia, deixando de ser declamatória, descritiva, deixando de expressar o lirismo superficial, as confissões amorosas, volta-se para o misterioso, para o inefável. Para tanto, ao apelar para o máximo de alusividade e sugestividade, de modo a expressar conteúdos tão imprecisos, nos casos mais extremos, torna-se hermética e só acessível a iniciados.

Idêntica revolução verifica-se na prosa do período: o mundo real interioriza-se, e os pontos de referência espaciais se atenuam, porque geralmente servem apenas para evocar estados de alma imprecisos, ou elucubrações metafísicas, traduzidas por imagens polivalentes. Determinados recursos, antes considerados restritos ao

2 Emanuel Swedenborg (1688-1772), cientista, filósofo e teólogo sueco. Teve uma prolífica carreira como inventor e cientista. Em 1741, entrando numa fase espiritual, começou a ter sonhos e visões que, segundo ele, lhe permitiram visitar o Céu e o Inferno e falar com anjos, demônios e outros espíritos. Sua obra mais conhecida, **De Coelo et de inferno**, onde registrou tais sonhos e visões, foi publicada em 1758.

plano poético, como o uso de aliterações, sinestésias, assonâncias, o amplo uso de maiúsculas, a musicalidade atingida pela intencional tautologia do discurso, invadem o terreno da prosa. Em **No hospício**, notam-se tais características, acentuando o caráter indeterminado do espaço, o que serve para tornar cada vez mais espectrais as personagens, movidas não por relações de causa e efeito ou por humores e temperamentos, como no romance naturalista, mas por lacerações íntimas, que as impedem de agir e que as fazem se entregar a um estado de mórbida indolência. Vem daí que o enredo seja bem simples, reduzido a algumas poucas informações, que o leitor vai colhendo ao sabor da leitura e pode ser resumido ao seguinte: o Narrador depara-se num hospício com um doido chamado Fileto Seixas, que lhe chama fortemente a atenção, devido a seu comportamento inusitado. Além de grande leitor de obras místicas, vive como que exilado num mundo espiritual. Intrigado com isso, resolve se fazer de louco, internando-se também no hospício, para se aproximar da estranha criatura. Tornando-se seu amigo e confidente, trocam textos que escrevem e têm entre si longuíssimas conversações. Mais adiante, o Narrador vem a descobrir que o pobre rapaz foi internado ali pela prepotência do pai, um rico Comendador, incomodado com os desatinos do filho. Agregam-se, ainda, a essa tênue linha do enredo, a história de Alice, irmã de Fileto, também visionária, e a de um louco varrido, que tentou amar Alice e foi internado no sanatório, para que fosse afastado da moça, e a dos projetos de uma grande utopia, forjada pelos amigos de irem para o Oriente, erigir a pátria ideal, longe deste insensato mundo.

Não é difícil verificar que a ação se esvazia, enquanto sequência de acontecimentos, de modo que os fatos do real sirvam apenas de suporte para profundas reflexões que têm como base as oposições entre o sistema social e o indivíduo, o material e o espiritual, a ciência positiva e a imaginação simbólica, entre outros tópicos. A consequência disso está no fato de que praticamente não há descrições do espaço. Sabe-se que o cenário de quase todo o livro é um hospício (que terá um valor simbólico, como mostraremos adiante), descrito em breves pinceladas – os quartos dos doentes, o grande jardim, no fundo do edifício. De vez em quando, há pequenas descrições sugestivas da Natureza, com referências às árvores, palmeiras, ao mar, mas como se ela fosse apenas mera extensão das personagens. Quanto ao tempo, é elástico o bastante para comportar as expressões da alma. Pouco preciso, a mais das vezes, é referido em breves referências a um momento específico do dia, *l'heure exquise* dos simbolistas: “a doce claridade dos crepúsculos, tão favorável à meditação e ao mistério” ou “a hora indecisa que fica entre o dia e a noite” que “nos aperta o coração” (ROCHA POMBO, 1996, p. 125).

O mesmo se pode dizer das personagens. Em todo o romance, há somente uma ligeira descrição de Alice, a irmã de Fileto:

A presença daquela criatura me produzia, em volta da alma, uma solenidade de coisas celestes. A sua fonte aberta, a sua brancura de alabastro, quase transparente, a sua beleza mística de santa – tudo inspira um suave sentimento de consolação infinita. Quando ela me apertou a mão, eu diria que não senti contato material, mas como uma deliciosa emanção que me eletrizou. Seus olhos, lúcidos, fulgurantes, quase sumidos nas órbitas profundas, sombreados de cílios negros e longos – como que penetram as almas. (ROCHA POMBO, 1996, p. 149).

Como se pode ver, não é uma descrição objetiva – pelo contrário, os traços físicos são ínfimos, imprecisos e visam a traduzir a espiritualidade da personagem. A ausência de atributos físicos está a serviço de uma concepção especial das personagens. A começar pelo fato de que elas são pouquíssimas: o Narrador/personagem, Fileto e sua família, formada pelo pai, o Comendador Seixas, pela mãe, dona Ângela, por Alice, pelo irmão Oscar, o doutor Tristão, diretor do asilo e sóror Teresa, a enfermeira.³

A ausência de descrições físicas das personagens implica o fato de que elas se constituam mais em representações da sociedade e da psique do que propriamente em caracteres. Assim, o pai de Fileto, o rico Comendador Seixas, e o doutor Tristão são metonímias do poder do dinheiro e das Ciências. Indiferentes aos valores espirituais do homem, prendem-se ao mais grotesco materialismo e aos mais ignóbeis métodos de estudo da psique humana. Contudo, é no trio formado por Fileto, Alice e o Narrador que se encontra o cerne, o sumo das personagens do livro, que conduzem toda a trama, não pela ação deles em si, mas pela especulação metafísica, o que as leva a serem mais representações simbólicas e/ou anímicas do que qualquer outra coisa. Fileto projeta-se na irmã como sua contraparte masculina, ou, utilizando-me da terminologia junguiana, é o seu *animus*, enquanto ela, ao se projetar no irmão, como se fosse sua contraparte feminina, seria a sua *anima*. Em suma, ambos, em seu amor algo incestuoso, se complementam. Não é à toa que, mais adiante, seja feita referência à personagem Seráfita, do romance de mesmo nome de Balzac. Nessa obra, se encontram também pares do eterno feminino (Seráfita) e do eterno masculino (representado pelo anjo Seráfitus) (BALZAC, 1993, p. 117-226), que almejam atingir a totalidade por meio da junção dos pólos

³ Observe-se que apenas Fileto (do grego, *Philetos*, “digno de ser amado”, “amável”) e Alice (do grego *Alethia*, “a verdadeira, que não conhece a mentira”) têm nomes com um sentido simbólico. Os outros nomes nada (ou pouco) acrescentam ao caráter simbólico do romance.

opostos. Já o Narrador e Fileto formam outro par (e, de certo modo, se completam, como as duas faces de uma moeda), aquele representando, ainda de acordo com Jung, a *persona*, o indivíduo comprometido com o social, e este, a *sombra*, o indivíduo fechado em sua intimidade.

O uso de tais arquétipos por parte de Rocha Pombo é que faz com que, na economia do romance, haja um movimento pendular de aproximação e distanciamento entre ambas as personagens, que são a base de todo o livro. Fileto é o homem separado do mundo, o sonhador das alturas, o ser que vive a magia do Mistério, inacessível ao comum dos mortais; já o Narrador – e é bem proposital que seja um narrador – é quem traz à luz (ou tenta trazer à luz) as grandes iluminações e revelações do doido genial, como se a sua “obra toda, na vida, tivesse de ser o desvendamento daquele ser” (ROCHA POMBO, 1996, p. 129). Mas não só isso: há também nele a preocupação de objetivar o grande sonho de Fileto, que é arrastá-la para o Mundo. Assim se explica, pois, o nascimento do romance, que não passa de uma tentativa de desvendamento de uma alma por uma pessoa que, mesmo que movida por altos ideais, ainda mantém tênues laços com a realidade. E entra também nesse desvendamento a exegese que o Narrador faz das obras de Fileto, que têm um caráter hieroglífico, pelo fato de serem inconclusas e fragmentárias. A organização e estudo desses textos acenam para a intertextualidade do romance, que se torna assim polifônico, no sentido bakhtiniano do termo, uma vez que a voz narrativa, em muitos momentos, cede terreno ou convive com outras vozes, provenientes de textos poéticos, ensaísticos, ou ainda, “sob um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro.” (FIORIN; BARROS, 1994, p. 34).

Mas a oposição mais forte que se opera entre Fileto e o Narrador está nos objetivos de ambos. Contudo, como o romance é todo ele paradoxal, essa oposição, até certo ponto, se atenua, quando ambos encontram pontos em comum nas aspirações e teorias que desenvolvem ao longo do contato que mantêm entre si. Tais objetivos trazem em comum um repúdio sistemático do todo social e a afirmação categórica da supremacia da individualidade, da espiritualidade do sujeito sobre o mundo material. Do ponto de vista deles, a sociedade é estabelecida, tendo em vista aprisionar os cidadãos dentro de categorias estanques, de maneira que cada um cumpra um papel adrede determinado. Isso fica bem patente na crítica que o Narrador faz dos vencedores, dos falsos heróis da modernidade:

Tudo isso ia eu fazendo com certa amargura, convencido de que meu coração e meu espírito capitulavam ante aquela torpeza de processos tão da índole dos que triunfam na vida – fingindo amar quando odeiam, odiando sempre quando parecem amar;

fugindo ao aplauso sem terem outro culto, no entanto, que não o da própria pessoa; abnegados, quando não têm na alma senão egoísmo; sinceros quando são só perfídia; bons quando rugem por dentro; adoradores da justiça quando vivem do crime... (...) *Eu era evidentemente uma vítima do meu tempo.* (ROCHA POMBO, 1996, p. 70 - grifos nossos).

Esse verdadeiro mascaramento social impede que os cidadãos assumam a própria identidade, de maneira que passam a ser um outro, em vez de serem eles próprios:

Bem dizia alguém que nós somos, entre os homens, antes de tudo, aquilo que os outros homens nos fazem ser... No tempo e no espaço, não basta que se queira. Ninguém é o que quer. A nossa linha, a nossa dignidade parece, mesmo, que está mais nos outros do que em nós próprios. (ROCHA POMBO, 1996, p. 63).

A constatação disso faz que o Narrador sinta que vive de “arrepio com o mundo”, tendo como consequência o fato de o mundo também andar “de birra” com ele. Verifica-se aí um conflito insolúvel entre o indivíduo e a sociedade, que deseja conformá-lo para seus fins imediatistas, o que leva o Narrador a lamentar-se: “eu queria *ser* como *sou*... e não me era lícito senão ser como é preciso ser” (ROCHA POMBO, 1996, p. 115 – grifos nossos). Quanto a Fileto, ao repudiar o mundo circundante, assume atitude radical, conforme a descrição que sóror Teresa faz de seu comportamento esdrúxulo:

Ele era ainda estudante quando começou a desgostar a família com certas esquisitices. Não sabia trajar... Pouco caso fazia de sociedades... Andava sem compostura... sem linha na vida... Vagueava como um palerma pelas ruas... chegando às vezes a sair sem gravata... Metia-se no seu cômodo a ler, quando à casa lhe iam visitas. Tanta coisa, enfim, que a família, de envergonhada, chegou a afastá-lo para um lugarejo da província. (ROCHA POMBO, 1996, p. 57).

Fileto configura-se como um autêntico *gauche*, permanecendo assim à margem da sociedade, que exige de cada cidadão um comportamento pautado por estereótipos. Esse modo de ser da personagem é levado às últimas consequências quando ele começa a ter visões, a ponto de ver nas coisas, na vida, o que outros tantos não sentem. Nesse ponto, atinge a loucura divinatória, que o leva a ter, em relação ao homem comum, um “domínio mais completo dos sentidos”, de modo a impulsiná-lo para um além, onde reside o mistério, ou seja, ele passa a

entender como um dever supremo do indivíduo “a ideia de devassar ao mundo as intimidades de nossa alma, os arcanos da nossa existência espiritual.” (ROCHA POMBO, 1996, p. 122). Devido a isso, começa a desenvolver “o seu desamor pelos homens (...), um desafeto e absoluto descuido pela vida material. Para ele – subsistir nada era: a vida do seu espírito é que é vida, a única legítima e digna de ser amada” (ROCHA POMBO, 1996, p. 126), como afirma o Narrador.

A rejeição do social e a assunção deliberada do mundo espiritual por parte de Fileto tem como efeito mais grave a rejeição da família (à exceção da irmã Alice, que comunga com suas ideias) e a sua internação no hospício, o espaço concebido para tratar aqueles que se desviam dos preceitos sociais e que tenham comportamentos que fogem ao normal. Não é à toa que o próprio Narrador faça críticas ao sistema iníquo do confinamento dos loucos nos hospícios, bem como ao tratamento dado a eles:

– Vamos admitir que aquele homem sofre, de fato, algum desarranjo na dinâmica do seu organismo... pergunto: serão aqueles, meu Deus, os meios racionais, os meios mais eficazes e principalmente, os meios mais humanos de restaurar o equilíbrio daquela vida, a consciência daquele ser? *Suponhamos que se trata, não de curar a doença, mas apenas de segregar o doente por comodidade dos sãos*; mas então é preciso crer que não seja possível tornar menos doloroso e menos medonho aquele castigo? (ROCHA POMBO, 1996, p. 101 – destaques do autor).

Ainda: “que ciência é esta que condena uma pobre criatura humana sem ouvi-la e abandona assim um espírito à solidão horrível de um hospício... (...) Que sociedade então fizemos que não salva os perdidos!...” (ROCHA POMBO, 1996, p. 57). Mas como o romance é todo ele paradoxal, é possível de se imaginar que essas contraposições sociedade X hospício e sanidade X loucura venham a ter outra leitura, ou seja: o mundo é que é um vasto hospício e a loucura, sanidade. Ao deixar o asilo e caminhar pela cidade, o Narrador é tomado pelo horror, ao constatar que:

Os próprios ares me pareciam lúgubres. (...) Uma atmosfera de inferno dir-se-ia pesando sobre a deidade. Uma vertigem penosa, uma tribulação de fim de mundo, ameaça as criaturas... Ah! Estou no grande hospício, onde a *perduta* gente do poeta⁴ me faz um pavor semelhante ao que se há de sentir no meio da danação. Meu Deus! Estes doidos daqui me quebrantam muito mais do que aqueles que eu lá deixei no seu descanso. (ROCHA POMBO, 1996, p. 268).

4 A personagem/narrador está se referindo, no caso, a Dante e a sua **Divina comédia**.

Essa inversão de valores, provocada pela concepção do Narrador de que o verdadeiro hospício é o mundo em si, nos permite conceber a instituição do hospício de uma perspectiva simbólica, ou seja, como um espaço, não só de confinamento de doidos, mas como um espaço especial, onde se refugiam alguns seres de exceção. Nesse caso, ele se identifica com a torre de marfim simbolista, ora representada pelo castelo, onde o Conde de Axel, do poema dramático em prosa de Villiers de l'Isle Adam, refugia-se com sua amada, ora, como a mansão, onde Des Esseintes, personagem de **A Rebours**, distancia-se, das vulgaridades do mundo, ora como a “*tour abolie*”, do Prince d'Aquitaine, do poema “*El Desdichado*”, de Nerval e ora, ainda, como a “torre do Anto”, espaço mágico dentro do qual António Nobre se põe a cismar, lembrando-se da infância.

E o mesmo se pode dizer da loucura de Fileto, que toma um contorno simbólico. Sendo ela uma loucura divinatória, que o faz intuir o mistério da vida, lembra em tudo aquela propugnada por Rimbaud, *Lettre au voyant*, ao tratar do poeta vidente:

*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.
Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement
de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie;
il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en
garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute
la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand
malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant
— Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche,
plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait
par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues! Qu'il crève
dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables:
viendront d'autres horribles travailleurs; ils commenceront par les
horizons où l'autre s'est affaissé!* (RIMBAUD, 1951, p. 454-455).⁵

É a conclusão a que chega o Narrador: quando os sentidos se aperfeiçoam num cérebro perfeito, o homem pode vir a ter visões. Sendo assim, ele desmistifica os juízos corriqueiros que se fazem dos gênios, contestando a simplória teoria de que o homem de gênio é apenas um desequilibrado, um desatinado, ao dizer que “o desequilíbrio nos homens de gênio não é o desconcerto cerebral que se inculca: é mesmo o contrário disso, exatamente. Esse desequilíbrio é fisiológico:

5 Tradução minha: Eu quero dizer que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*. O Poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si próprio, extrai de si todos os venenos para guardar apenas as quintessências. Inefável tortura, contra a qual necessita de toda a fé, de toda a força sobre-humana, através da qual se torna, dentre todos, o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo Sábio! — Pois atinge o desconhecido! Pois cultivou a alma, já rica, mais do que ninguém! Atinge o incógnito e, quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência das suas visões, já as terá visto!

dá-se entre a capacidade do EU e os recursos de exteriorização ou de expansão” (ROCHA POMBO, 1996, p. 143). A loucura, pois, é uma forma de Fileto fugir à opressão social e, ao mesmo tempo, de ele mergulhar solitariamente em seu mundo privilegiado de visões.

Contudo, um problema aí se impõe: é o abismo que há entre essas visões e os meios de que o homem dispõe para expressá-las. Isso porque o Narrador não se sente capaz de refletir, nesta pobreza de linguagem humana, as cintilações daquela intensa luz. Essa crítica à pobreza da linguagem ou mesmo da oposição entre o que se sente na interioridade e o que se expressa já era tema recorrente entre os românticos. Lembramos aqui de Lamartine e Schiller. O poeta francês dizia que renunciava “a cantar, não por me faltarem as melodias interiores, mas por não dispor nem de voz, nem de notas que as comuniquem”, pois “a alma é infinita e as línguas não são mais do que um pequeno número de sinais elaborados pelo uso para as necessidades dos homens comuns.” (LAMARTINE, 1949, p. 29). O poeta alemão, por sua vez, expressa algo similar com o célebre aforismo: “quando a alma fala, já não fala alma.” (SCHILLER, 1855, p. 117). Não seria demais dizer até que o seguinte comentário do Narrador a respeito do problema lembra bem a Schiller: “Que uma alma nunca se objetiva com exatidão precisa e que fazer uma *silhouette* em vez de uma imagem real e fiel de sua alma seria ignóbil demais...” (ROCHA POMBO, 1996, p. 47).

A partir dessa constatação, as personagens entram a discutir a mediocridade da arte da época, com sua incompetência em representar as cintilações, as visões, propondo, em seu lugar, a arte do futuro. No início do romance, quando o Narrador compõe um soneto, hesita e acaba não o mostrando a Fileto, porque tem um pressentimento de que o amigo não leria os versos, pois “são raros os versos naturais como a prosa e com certeza aquele espírito havia de ter suspeitas *contra o metro e a rima*” (ROCHA POMBO, 1996, p. 75 - grifos nossos). Eis por que parte ele à procura de uma nova arte, em que a palavra trivial ou mesmo o metro e o ritmo convencionais são substituídos de modo mais vantajoso pelo símbolo, na medida em que “a palavra não deve ser para a alma senão um sinal misterioso, muito discreto, muito austero, só perceptível à visão dos espíritos.” (ROCHA POMBO, 1996, p. 76). Contudo, o símbolo é visto aqui de uma perspectiva algo diferente daquele convencional, como explica Edmund Wilson:

Os símbolos do Simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns – o sentido de que a Cruz é símbolo da Cristandade ou as Estrelas e Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo fixo como o de Dante. Pois o tipo familiar do simbolismo é convencional

e fixo; o simbolismo da **Divina Comédia** é convencional, lógico, preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas ideias; são uma espécie de disfarce DE suas ideias. (WILSON, 1993, p. 21).

Acrescentamos ainda que, no caso da discussão em pauta no romance, o símbolo, além de incomum, é entendido como algo que já existe na Natureza, como dá a entender o Narrador na seguinte passagem:

Do mesmo modo que em toda a natureza – isto é, no mar, na estrela, no espaço, na árvore, no perfume, na luz, no movimento –, procuro na linha, no som, na eloquência intangível do verbo, o signo excelente e invisível da vida. E assim como há almas que passam inabaladas ante o oceano, o firmamento e a montanha, e não se agitam interiormente à vista de um inseto ou de uma flor – não é a todos que fala o verbo, pois que o verbo, no que tem de augusto só se faz entendido de almas verdadeiramente grandes. (ROCHA POMBO, 1996, p. 76).

Nada mais baudelaireano do que a defesa do princípio de que só as almas “verdadeiramente grandes” conseguem ler a cifra do universo, encontrando correspondências latentes entre sua alma e a da Natureza.⁶ O símbolo, pois, em vez de dizer, de esclarecer, deve apenas sugerir: “eis aí o supremo ideal da arte, o seu poder infinito: ela tem por fim *sugerir*, por meio do signo, o que não pode fazer ver senão ao espírito”. A nova arte propugnada pelo narrador e, por tabela, por Fileto “ainda está para vir, uma arte para os espíritos: uma arte que nos revele as grandes figuras apenas pelas diagonais.” (ROCHA POMBO, 1996, p. 153). Ora, o que se propõe em **No hospício**, em termos de uma nova arte, que seja capaz de traduzir os grandes anseios da alma, as iluminações do espírito, não é nada mais nada menos aquilo que Mallarmé defendia, para justificar a arte praticada pelos poetas simbolistas:

A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d’alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d’alma, através de uma série de decifrações. (MALLARMÉ, 1951, p. 868).

⁶ Em seu soneto *Correspondances*, Baudelaire refere-se à floresta de símbolos, na qual, os vivos pilares, metáforas das árvores, lançam olhares familiares ao homem que aí passa. Nessa floresta ainda segundo o poeta, tudo se corresponde: “*Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité./Vaste comme la nuit et comme la clarté./Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*” (BAUDELAIRE, 1961, p. 13).

Contudo, de acordo com o Narrador, esta arte ainda está para ser criada e ela pode ser entrevista somente na música: “que a arte dos espíritos ainda não foi criada e que apenas na música ele entrevê ou pressente alguma coisa dessa arte futura, que há de ser tão espiritual como os espíritos.” (ROCHA POMBO, 1996, p. 68). Por que a música? Como se sabe, ela é a mais imponderável, sugestiva e subjetiva das artes, por sua incapacidade de representar os objetos. A música constitui “um modo de representação que se tem por forma e conteúdo o subjetivo em sua objetividade”, visando, com isso, não a “reproduzir objetos reais, mas a fazer ressoar o eu mais íntimo, a sua mais profunda subjetividade, a sua alma ideal.” (HEGEL, 1974, p. 180-182). Nesse sentido, se verifica que a “arte futura”, a que se refere o Narrador é, em realidade, ainda um projeto que deverá ganhar força e se tornar mais explícita, na medida em que o Narrador promover a exegese da obra de Fileto, registrada em cadernos, a que, pouco a pouco, vai tendo acesso, com o auxílio de sóror Teresa.

Nesse ponto, entende-se melhor o papel do Narrador na economia do livro: além de ser o responsável por trazer à luz a figura de Fileto, além de construir para o leitor a imagem desse homem excepcional, é também um intérprete de uma grande obra, fragmentária e inconclusa, de que restam somente indícios e que vai sendo ordenada ao longo do romance. Voltando à reflexão do início do ensaio: o Narrador/*persona*, com seu racionalismo, é quem traz a público, ou tenta trazer, as iluminações de Fileto/*sombra*. Mas como as iluminações têm as suas peculiaridades – entre elas, a de não se deixarem captar pela linguagem lógica dos tratados –, foi preciso que o romance fosse narrado por alguém também provido de uma alma de poeta, ainda que num grau inferior à de Fileto. Daí vem que **No hospício** seja todo ele incongruente, desprezando descrições, o episódico, deixando-se invadir pelo ensaístico, pelo poético, como se houvesse uma profunda coerência entre fundo e forma.

Assim, se torna patente que a luta de Fileto é por chegar ao ponto máximo da conquista do espírito, o que o leva a desprezar a materialidade vulgar do seu tempo e até mesmo a humanidade, como bem observa o Narrador:

Notei ainda que as ideias, das cogitações de Fileto, andavam sistematicamente excluídas as questões de natureza social. Como se havia de explicar aquela absoluta despreocupação por tudo quanto respeita a interesses coletivos, a destinos humanos!. (ROCHA POMBO, 1996, p. 124).

A resposta de Fileto a essa dúvida crucial é bem clara, quando ele diz: “- Um verdadeiro espírito, meu caro, não cogita dessas coisas... Só as almas nos merecem amor... Só me sinto solidário com as almas...” (ROCHA POMBO, 1996, p. 125). Contudo, se o Narrador abraça a causa espiritualista de Fileto, não deixa,

contraditoriamente, de sentir “vertigens de abismo” com as iluminações do amigo, porquanto, ao contrário dele, ainda tem os pés fincados na realidade. E, levado por isso, é que rejeita, de modo mais dogmático, a sociedade e o Estado, porque este, a seu ver, é responsável por toda a miséria do mundo. Isso faz que tente encontrar um porto seguro na construção de uma nova sociedade, em que “**TODOS TÊM DE SER ESPIRITUAIS**”. Para tanto, constrói sua utopia, baseada nos pressupostos do socialismo utópico, como queria Proudhon, na qual haja a igualdade dos ofícios e em que nenhuma profissão seja considerada superior às outras, em que seja reduzida a carga de trabalho e em que o homem apenas produza o suficiente para seu sustento e o da coletividade. Além disso, nessa sociedade utópica, “em vez de governo, em vez de autoridade política, e fazendo de tudo que este deixa sempre de fazer, teremos a autoridade da Lei.” (ROCHA POMBO, 1996, p. 177). Na sequência, o Narrador dá mais detalhes desse mundo ideal, onde, em vez do individualismo, imperará a vida coletiva:

aliviados assim da faina da subsistência é que cada um poderá cuidar da sua vida superior. Depois: a grande cidade será eliminada: teremos núcleos, quando muito de uma centena de famílias. Todas essas famílias terão a vantagem da vida coletiva: tanto o marceneiro, o ourives, o artesão, como o lavrador; tanto o fabricante, o literato, como o criador, etc.: todos serão domiciliados na vila ou na cidade. (ROCHA POMBO, 1996, p. 177).

A produção pensada desse modo acaba por confinar na forma arcaica do escambo, ou seja, na predominância do valor de uso sobre o do lucro, com a troca de mercadorias, sem o intercâmbio do dinheiro, quando o Narrador dá a entender que

a princípio não se pode produzir no burgo tudo que é necessário à população, e por isso, periodicamente é incumbido um dos chefes de família de ir às povoações vizinhas trocar os produtos da VILA por artigos indispensáveis ao consumo geral e ainda não produzidos na mesma. (ROCHA POMBO, 1996, p. 229).

Como se vê, de certo modo, a concepção dessa utopia de cidade – como, de modo geral, acontece com as grandes utopias – acaba por tentar recuperar valores anteriores ao Capitalismo. Inclusive, o conceito de autoridade se altera quando o Narrador, inspirado pelo Carlyle, de *Sartor Resartus*, propõe uma nova hierarquia de líderes, tendo por base a ideia do Herói da modernidade:

em vez de *ricos e poderosos*, teremos os bons e os grandes espíritos (...), em vez de *reis das minas de ouro*, em vez de *reis de carvão e pedra*, em vez de *reis do petróleo*, em vez de *reis das estradas de ferro*, teremos os belos tipos que encarnarem o espírito da tribo – teremos O SÁBIO, O POETA, O ARTISTA, quer dizer, os modernos HERÓIS, cuja glória será a nossa glória, pois a luz de todos eles há de refletir sobre cada um de nós. (ROCHA POMBO, 1996, p. 122).

Ao elaborar, em longos períodos esta sua utopia, o Narrador pretende atrair com ela a Fileto e, ao mesmo tempo, tenta encontrar uma final conciliação entre as concepções de mundo de ambos. Isso porque ele, além de saber que seu dever é o de buscar o “desvendamento daquele ser”, tem também consciência de que deve “arrastá-lo cá para o Mundo”, para que suas iluminações não se percam, pois o gênio não seria mais do que uma simples aberração se não se objetivasse, se não saísse fora de si. A partir dessa explanação sobre a sociedade do futuro, chega-se ao clímax do romance, quando se pensa que ambos, afinal, se reconciliam, ao abraçarem a mesma causa e ao projetarem a construção de uma Vila, nos moldes do “socialismo utópico”, que seria localizada no Oriente, mais especificamente na Palestina. O plano então é deixarem o asilo e partirem à procura da realização do sonho, mas, como se poderá ver pelo desfecho, isso não se realiza. Fileto, impedido pelo pai de sair do hospício, deixa-se morrer de inanição, enquanto o Narrador consegue ir até o Oriente, para, no entanto, se frustrar, ao ver a impossibilidade de realizar o sonho. E resta a ele tão só escrever o livro em que se conta dessa grande aventura espiritual, com a constatação de que Fileto passou como um fogo-fátuo para a vida, antecipando a revolução futura, pois o amor dele “já não é o amor humano, mas um amor que é bastante alto e bastante incompreensível para ter semelhança com as coisas da Terra.” (ROCHA POMBO, 1996, p. 274).

Terminada a leitura de **No hospício**, fica-se com a constatação de que o livro é mesmo um romance singular, de grande inventividade e originalidade. É bem verdade que Rocha Pombo é obrigado a pagar o preço do seu tempo, pois se notam aqui e ali traços do melodrama romântico, como a intervenção do acaso, como os suicídios de personagens, como as mortes e revelações inesperadas. Há também um bom número de clichês, de figuras desgastadas, mas, no conjunto, a obra tem muitos mais méritos que defeitos. A começar pelo fato de que o autor não faz concessões e radicalmente investe na construção do romance-ensaio ou mesmo no romance estético-metafísico, o que teve como consequência, como já se viu, o desprezo do público e da crítica. E apesar dos fortes traços decadentistas, pode-se dizer com toda certeza que **No hospício** antecipa muitas das novidades da literatura

da era moderna, ao conceber o romance de uma nova perspectiva, reduzindo a ação, o descritivismo, dando às personagens um perfil simbólico e, acima de tudo, criando uma obra aberta, que acolhe em suas páginas vários tipos de discurso – o narrativo, o ensaístico, o filosófico, o metafísico, o religioso –, fazendo com que, polifonicamente, vozes se alternem num compósito inusitado. Sem contar que o autor consegue, num *tour de force* extraordinário, conduzir a narrativa e manter vivo o interesse do leitor, mesmo abafando a ação e fazendo com que o texto se sustente apenas por um fluxo contínuo e torrencial de consciências. Por fim, é preciso considerar ainda os temas bem atuais que traz à luz, sobremaneira, os referentes aos embates entre a sociedade materialista, mercantilista e o indivíduo sonhador e às utopias que ainda encantam o homem contemporâneo, tão perdido hoje quanto há um século atrás.

Abstract

This article analyzes the novel **No hospício**, by Rocha Pombo, trying to show how the author deals with novelistic experimentation, which leads him to create a revolutionary work. Impregnating his fiction with aesthetic, metaphysical reflections and poetry, the author has created an original novel that reflects the major concerns of Symbolism, in the late nineteenth century.

Keywords: Symbolism. Novel. Essay.

Referências

BALZAC, Honoré de. Seráfita. **A comédia humana**. Organização, Introdução e notas de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du mal**. Paris: Garnier, 1961.

FEIDELSON Jr, Charles. **Symbolism and American Literature**. 7 ed. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

FIORIN, José Luiz; BARROS, Diana de (Org.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: poesia e música. 2. ed. Lisboa: Guimaraes Ed., 1974.

LAMARTINE, Alphonse de. Préface de 1984. **Méditations poétiques**. Paris: Delmas, 1949.

MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

MESQUITA, Roberto de. **Almas cativas**. Lisboa: Ática, 1973.

MOISÉS, Massaud. **Simbolismo**. História da Literatura Brasileira. 2. ed. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1984.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973.

RIMBAUD, Arthur. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

ROCHA POMBO, José Francisco da. **No hospício**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

SCHILLER, Friedrich. **Schiller's sämtliche Werke**. Christian Gottfried Körner, 1855.

SWEDENBORG, Emanuel. **Du Ciel et de l'Enfer**. Paris: E. Jung Trenttel, 1872.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**. Tradução de José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.

Submetido em: 20 de fevereiro de 2015.

Aceito para publicação em: 12 de novembro de 2015.