

B263-40
B273-yp-c
1995
T

ANTONIA CRISTINA DE ALENCAR PIRES

CONFISSÕES DISPERSAS:
FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM LIMA BARRETO

LEDO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LIVRO DE CONSULTA
NÃO PODE SER EMPRESTADO

BELO HORIZONTE

1995

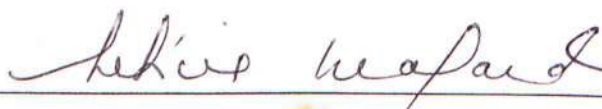
<u>PÁGINA</u>	<u>LINHA</u>	<u>ONDE SE LÊ:</u>	<u>LEIA-SE:</u>
15	2	(Abra-se	Abra-se
16	11	época, o que ao nos- so ver	época, o que, ao nosso ver
23	11	Revista do Brasil	Revista do Brasil
38	21	Nelson W. Sodré	Nelson W. Sodré
49	21	condição pelo qual	condição pela qual
54	8	imprimir-lhes	imprimir-lhe
55	12	desmistificação	desmitificação
59	1	Isaías aproveitada por	Isaías aproveitada, por
60	10	o casario defronte-o	o casario defronte - o
79	13	Em 1905 lembrando-se	Em 1905, lembrando-se
87	25	discordar com a linha	discordar da linha
87	26	e com a ética	e da ética
113	5	de uma delas, fizeram	de uma delas fizeram
118	15	O Globo, remonta ao	O Globo remonta ao
149	14	a meta nativa	a meta nativa
151	10	Nos fala ainda	Fala-nos ainda
168	1	"encarrada de frente"	"encarada de frente"
176	16	A descrição	A descrição
177	15	avalisa a concepção	avaliza a concepção
177	17	chegar a conclusão	chegar à conclusão
184	5	vazio que havia se	vazio que se havia
187	8	como eram realiaadas	como eram realizadas
187	25	avalisa mais uma vez	avaliza mais uma vez
189	20	sobre a morte, era	sobre a morte era

(continuação...)


191	9	comprova nossa	comprova nossa
191	24	<i>Le Bovarysme</i>	<i>Le Bovarysme</i>
195	16	que tanto ele amava.	que ele tanto amava.
195	23	mais auxiliado, é	mais, auxiliado é
196	2	A língua-instrumento	A língua - instrumento
196	18	<i>Esperança do Bom Ca- valgar</i>	<i>Ensyança de Bem Caval- gar</i>
198 (rodapé)	1	Quaresma, que com	Quaresma, que, com
200	19	escondia o esboço	escondia o esboço.
205	25	começaram a alforar	começaram a aflorar
206	3	indivíduo	indivíduo
207	20	por Machado, tinham	por Machado tinham
208	7	de fúria quando	de fúria, quando
230	23	indivíduos a obedece- rem seus	indivíduos obedecerem a seus
241	8	Ambos significados	Ambos os significados
244	12	narradores, obviamen- te, são,	narradores, obviamente) são,
252	22	da errância desliza	da errância, desliza
255	item 2	Astrojildo	Astrojildo
	9		

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610/1998. Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios, eletrônicos ou mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof.ª. Dra. Leticia Malard - UFMG



Prof.ª. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - UFMG



Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes - UFMG



Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras
- Estudos Literários - FALE/UFMG

Belo Horizonte,

de

de 1995

ANTONIA CRISTINA DE ALENCAR PIRES

LEIDO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido em quaisquer meios
empregados, eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

CONFISSÕES DISPERSAS:
FICÇÃO, MEMÓRIA E HISTÓRIA EM LIMA BARRETO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Letícia Malard

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

1995

INV 103 103/04/06

0274-94560

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
22/11/95
2601495-05

DOAÇÃO
FALE / UFMG

LIVRO DE CONSULTA
NÃO PODE SER EMPRESTADO

PIRES, Antonia Cristina de Alencar
Confissões dispersas: ficção, memória
e História em Lima Barreto.
- Belo Horizonte: UFMG/FALE, 1995.
264p.
Dissertação (mestrado) UFMG-FALE
1. Lima Barreto 2. Literatura Brasileira
I. Título

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

A Antônia Arraes de Alencar, lanterna
luminosa nas ruas sombreadas da memória,

A Hilarino Pires e Maria Hilma Arraes de
Alencar, ouvintes primeiros das minhas
histórias,

A Romualdo Moraes Neto, compartilhador da
vida, dos sonhos, da literatura,
dedico.

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei nº 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

A Profa. Dra. Letícia Malard, em especial,
pela orientação deste trabalho

As Profas. Dras. Lélia Parreira Duarte e
Haydée R. Coelho, que desde o início
valorizaram o meu trabalho

À Profa. Dra. Maria Zilda F. Cury, pelo
incentivo e pelos valiosos textos que fez
chegar às minhas mãos

A Dra. Catharina Kalil H. Kattar e às
Profas. Nelly Sykora e Regina Célia L.
Brito, pelo apoio logístico na tradução de
textos

À Alda L. Durães, pela digitação deste
trabalho,

agradeço.

Esta pesquisa foi financiada pelo CNPq.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

"... E talvez escreva um pedido para ser
lido cem anos depois: se for possível,
sonhem por mim o que esses tempos nos
quais vivi não me permitiram sonhar".

Lima Barreto

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: Alguns reparos: Lima Barreto face à crítica e à história literária	24
1.1. Casacas, salões e conferências	26
1.2. Desafinando o coro dos contentes	30
1.3. "Panfletário, revoltado, desleixado"	33
CAPÍTULO 2: As manguinhas de fora: ousadia, vanguardismo e traços modernistas na escrita barretiana	45
2.1. Os passos desviantes	47
2.2. A quebra das fronteiras	51
2.3. Empalidecendo o "sorriso da sociedade"	54
CAPÍTULO 3: Um diário extravagante: memória, história e rascunhos literários no <i>Diário íntimo</i> de Lima Barreto	64
3.1. Um arquivo (quase) secreto	66
3.2. O arquivo visitado	70
3.2.1. A memória pessoal	73
3.2.2. O espaço da memória histórico-cultural da <i>Belle Époque</i> carioca	83
3.2.3. Os bastidores da criação literária	92
CAPÍTULO 4: A pessoa e a personagem: Isaías Caminha, uma das máscaras de Lima Barreto	100
4.1. Introduzindo a questão	102
4.2. Isaías Caminha: o escrivão, o escritor e a palavra escrita	106
CAPÍTULO 5: Um e outro: a dupla máscara, a cidade e a História	130
5.1. Augusto Machado/Gonzaga de Sá: as duas faces da mesma máscara	132
5.2. A cidade memorial	147
CAPÍTULO 6: O elogio da morte e a lógica do maluco: dois temas recorrentes	164
6.1. Considerações iniciais	166
6.2. A morte e os mortos	169
6.3. Loucos e "loucos"	191

CAPÍTULO 7: A comédia brasileira: o teatro da vida cotidiana	210
7.1. Retomando a ponta do novelo	212
7.2. Os "atores" e os "palcos"	214
7.3. Em cena, os pobres	242
CONCLUSÃO	250
BIBLIOGRAFIA DO ESCRITOR	255
BIBLIOGRAFIA SOBRE O ESCRITOR	256
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	260

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

RESUMO

Composta de sete capítulos e elaborada com base em métodos comparatistas, esta dissertação tem por objetivos discutir Lima Barreto face à crítica e à história literária e o vanguardismo dos textos barretianos, em um primeiro momento. No segundo momento são abordados especialmente o *Diário íntimo* do escritor e os romances *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* e *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, partindo do princípio de que existe uma ligação entre esses três textos. Essa ligação será observada a partir de um viés memorialístico que privilegia três elementos da produção barretiana, a saber: elementos ficcionais, autobiográficos e histórico-culturais. A dissertação discute ainda aspectos temáticos e formais dos três textos mencionados. Esta dissertação procura mostrar a produção barretiana como o resultado de um trabalho ao qual Lima Barreto dedicou-se em tempo integral. Desse modo são refutadas antigas considerações críticas que avaliam a escrita barretiana como "descuidada" e "apressada".

INTRODUÇÃO

LEI DO DIREITO AUTÓGRAL

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

Lançando um olhar para o momento anterior à Semana de Arte Moderna, Beatriz Resende salienta que alguns escritores já estavam desvinculados

"...do academicismo, do beletrismo, não chegando, porém, às vezes, por mera questão de calendário, a fazer parte do que se consagrou como Movimento Modernista."¹

E assim, diz Resende, esses escritores ficaram encobertos e alguns completamente esquecidos, jogados na vala comum dos tradicionalistas. A ensaísta afirma que o modernismo no Brasil é um processo originado bem antes dos movimentos vanguardistas dos anos 20.

Na mesma ordem de idéias, ou seja, a investigação do modernismo antes de 22, Flora Süssekind apresenta interessantes argumentos. A ensaísta sublinha que certas produções literárias, surgidas antes da década de 20, já não mais pertenciam ao cânone em voga. Entretanto, continuam sendo vistas como embriões do modernismo.² Essas produções, desse modo, já deveriam estar inseridas nos estudos literários como modernistas. As produções a que se refere a ensaísta, assinale-se, pertencem ao período entre 1890 e 1920.

¹ RESENDE, 1993. p.22.

² SÜSSEKIND, 1988.p.33.

É exatamente de uma produção literária definida e assimilada como "pré-modernista" que trataremos nesta dissertação. Falamos da produção de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), transcorrida entre 1900 e 1922. Trata-se de uma vasta produção que se move entre a literatura, o jornalismo e a crítica literária. Dela definimos, como objetos principais de nossa atenção, os romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha* — primeiro livro publicado por Lima Barreto —, *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* — último romance que o escritor publicou em vida — e seu *Diário íntimo* — cujos manuscritos foram transcritos e publicados por Francisco de Assis Barbosa (também biógrafo de Lima Barreto) em 1956.

Concordes com as considerações de Resende e Sússekind de que o modernismo brasileiro já despontava antes de 22, resolvemos fazer uma revisão nos manuais de história literária mais utilizados em colégios e Faculdades de Letras, a fim de verificar como Lima Barreto figura nesses manuais. A revisão prende-se à hipótese que levantamos. Qual seja: o fato de os textos barretianos terem permanecido inscritos na categoria de "pré-modernos" e a forma como por muitos anos foram lidos, deve-se ao modo como os manuais a que nos referimos tratam a produção de nosso escritor.

A história literária, apesar de sua permanente crise, advinda em grande parte de sua indefinição quanto aos métodos que utiliza e, por vezes, quanto ao próprio objeto, ainda assim tem sido uma disciplina útil à crítica literária. E, pensamos, deve ser a primeira fonte a ser consultada quando se tem em mente trabalhar com escritores pertencentes a um tempo que não o nosso. Sabe-se (ou pelo menos supõe-se) que os manuais de história literária são

construídos a partir de um sistema de valores críticos. Procuramos então verificar que critérios de valoração foram adotados pelos manuais que pesquisamos, acerca dos textos barretianos.

Como é do conhecimento de todos, os manuais de história, seja ela literária ou não, via de regra têm sido construídos a partir de fontes documentais. No caso literário, uma das fontes mais comuns são as análises críticas existentes sobre a obra dos escritores. Guiados por tal conhecimento, buscamos levantar e reconstituir as primeiras leituras críticas referentes a Lima Barreto. Tal reconstrução foi-nos possível fazer devido à existência dos volumes da *Correspondência* do escritor. Neles, além das cartas trocadas com seus críticos, estão transcritos os artigos que deram origem à interlocução entre estes e o escritor. Tentamos, assim, através da recondução da produção barretiana ao contexto de suas primeiras leituras, compreender os procedimentos dos manuais de história literária. Isto porque partimos do pressuposto de que foram essas primeiras críticas as fontes utilizadas pelos historiadores literários.

Confirmado o pressuposto, pudemos então fazer algumas inferências e delas tirarmos algumas conclusões. Desde Kant sabe-se que a faculdade de julgar está associada ao juízo do gosto. E no período em que viveu Lima Barreto, não seria diferente. Sem ter ainda sistemas críticos formulados, a crítica da *Belle Époque* se fazia (r)estritamente em função do gosto. Nada de errado ou de mau, se gosto aí não fosse subentendido como simpatia pessoal pelo escritor criticado, em primeiro lugar, e obediência cega ao cânone literário vigente, em segundo. Este, assinale-se, herdeiro do

Parnasianismo e perpassado pelo ideário positivista.

O século XX inicia tendo ainda Machado de Assis como referencial literário, diz Nicolau Sevcenko. Entretanto, escritores de estilo bem diverso do estilo machadiano, assinalam suas presenças no cenário literário nacional. Sevcenko destaca, nesse sentido, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato.³ Estes, todavia, não seriam os modelos de escritores que predominariam na *Belle Époque*. Por uma série de injunções da própria época, largamente mostradas e discutidas por Sevcenko, três escritores seriam paradigmáticos: Coelho Neto, Olegário Mariano e Afrânio Peixoto. Com suas massificantes produções literárias, eivadas de clichês, os três acostumaram a crítica (e o público) a aceitar como boa literatura aquela que se pautava por: empolamento gramatical, retórica e temáticas "leves". Essa literatura era voltada para um público definido — a parcela *coquette* da sociedade — com um objetivo também estabelecido: retratar e servir de passatempo a esse mesmo público.⁴

Não obedecendo ao cânone, não espiando os modelos coelho-netistas (e similares) e incomodando aos detentores da cultura com seu olhar corrosivamente crítico, Lima Barreto, do ponto de vista da crítica da *Belle Époque*, praticou a "má" literatura: sem estilo, gramaticalmente incorreta, e mais: "abusivamente caricatural".

Os manuais de história literária que arrolaremos no capítulo 1, cada qual a seu modo, são verdadeiros espelhos dessas

³ SEVCENKO, 1985. p.93-108.

⁴ Todas as considerações aqui apontadas estão discutidas nos capítulos 1 e 2 desta dissertação.

críticas. Eles contribuíram, por muitos anos, para o encobrimento e a diluição da produção barretiana. Além de reiterarem as considerações impressionistas dos primeiros críticos, alguns manuais procuram sub-repticiamente caracterizar Lima Barreto como escritor "menor". Supomos três motivos para isso. Primeiro: os historiadores literários podem ter sido guiados pela concepção de que os críticos da *Belle Époque* eram autoridades abalizadas para julgar os textos barretianos, visto terem sido contemporâneos dos mesmos. Segundo: pela noção diacrônica que rege os manuais de história literária. Nessa noção, se Lima Barreto escreveu seus textos no momento posterior ao Realismo-Naturalismo é anterior à Semana de Arte Moderna, só poderia ser "pós" ou "pré" alguma coisa e por isso mesmo, menos importante do que os que pertencem a um estilo de época definido.⁵ Terceiro: pela prática de comparar um escritor tomando como parâmetros outros escritores cuja produção não tem paralelos com a do analisado. É o caso, freqüentemente encontrado nos manuais, de avaliar Lima Barreto tomando como parâmetro Machado de Assis.

Constatamos, assim, que os manuais de história literária contribuíram, num primeiro momento, para uma gama de leituras equivocadas da literatura barretiana. Sempre revisitada em algum momento, outros olhares foram sendo lançados sobre os escritos de Lima Barreto através de um grande número de ensaios.⁶ Apesar de

⁵ Os textos produzidos antes de 1922, via de regra, são considerados "pré ou pós alguma coisa". Cf. SÜSSEKIND, 1988. p.33.

⁶ Os ensaios a que nos referimos serão arrolados no capítulo 1 e serão citados ao longo deste trabalho.

buscarem fazer outros recortes nos textos do escritor, ainda continuaram tendentes a vê-los como "pré-modernistas". (Abra-se exceção para o recente trabalho de Beatriz Resende sobre as crônicas de Lima Barreto, consideradas por ela como textos modernistas.

A partir dessas comprovações resolvemos empreender nossa leitura dos textos de Lima Barreto, tomando-os como objetos diferenciados, ruptores e desviados do cânone da *Belle Époque*. Para isto procuramos considerar, primeiramente, a postura de Lima Barreto enquanto intelectual. Leitor sofisticado, como ressalta Beatriz Resende,⁷ e crítico literário já preocupado em se distanciar do impressionismo crítico, o escritor adotou uma postura absolutamente nova para o tempo: a do intelectual independente, empenhado em romper não apenas com a antiquada literatura predominante na época, mas também com os modelos e valores importados. Um intelectual enfronhado com a construção de uma identidade nacional, envolvido com os rumos políticos e sociais do País, e com a questão da cidadania, uma de suas mais caras preocupações. O seu pensar crítico também se voltaria para a preservação das tradições culturais brasileiras. Disso tudo resultou o seu projeto estético de rompimento literário com as formas de então. (Não seria essa a mesma postura de Oswald e Mário?) Tendo em nosso horizonte de análise o perfil intelectual do escritor, optamos por trabalhar a diferenciação e o desvio de seus textos pelo viés memorialístico. Dentro desse viés recortaremos três elementos: o ficcional, o autobiográfico e o histórico-cultural. Isto porque são esses os

⁷ RESENDE, 1993. p.102.

três elementos que se fundem de maneira quase indissociável para formar o tecido da escrita barretiana.

Assinale-se que Lima Barreto não apenas contextualizou historicamente sua produção literária. Ele também se apropriou de episódios históricos para ficcionalizá-los. Como se verá neste trabalho, o escritor se apropriou de fatos como o surgimento da imprensa empresarial, o Encilhamento, a "revolta dos sapatos" e as reformas urbanas do Rio de Janeiro e transformou-os em parte integrante da estrutura das *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Além disso, apropriou-se também de aspectos ligados à mentalidade da época, o que ao nosso ver, são aspectos históricos e, portanto, ligados ao espaço da memória histórico-cultural da *Belle Époque*.

A presença dos acontecimentos históricos nos textos de Lima Barreto levou alguns críticos a considerá-los apenas como um "documento" de sua época. Em outras palavras: mera cópia do real. Se nos detivermos cuidadosamente nos textos barretianos, veremos o quão refutável é essa consideração. O escritor, ao transpor para o interior de seus textos acontecimentos históricos e discutir aspectos do ideário de seu tempo, em nenhum momento perdeu de vista o específico literário. Qual seja: utilizar elementos próprios da literatura. A utilização de aspectos históricos em romances, reconhece-se atualmente, não faz desses livros documentos. Se assim fosse, *Em busca do tempo perdido*, por exemplo, seria reduzido a um simples "documento" da decadência da aristocracia francesa (ou do que restava dela no século XIX). A literatura ultrapassa os limites do documento, mesmo quando se vale de elementos históricos. Falando

sobre a questão documento/literatura, Luiz Costa Lima postula que um escritor, ao montar seu "teatro mental" (metáfora para o ficcional, tomada de empréstimo a Valéry), mescla o que houve com o que poderia ter havido. Assinala o teórico que:

"O que nele [no texto literário] há se combina com o desejo do que tivesse havido, e por isso mesmo passa a haver e estar."⁸

Abra-se um parêntese para dizer que as considerações feitas sobre a relação literatura/História devem ser relacionados à questão dos elementos autobiográficos presentes em textos ficcionais. Ao transcriar passagens de sua vida em textos de ficção, o escritor lhes dá um tratamento estético, como requer qualquer texto que se pretende literário.

Acerca da discussão ficção/História, consideramos pertinente salientar a contigüidade entre esses dois terrenos. Sobre isso Maria Teresa de Freitas avalia que:

"... São frágeis as fronteiras entre as duas áreas. [...] Além disso não se pode negar o valor estético dos temas da História; a matéria histórica pode ser considerada um importante 'fermento' da imaginação criadora na literatura universal de todos os tempos."⁹

Freitas mostra ainda que a visão pessoal do autor sobre os elementos que "fermentaram" sua imaginação não é simples cópia do real, visto que é uma interpretação que fará chegar a uma realidade distinta da que a originou. A transfiguração da realidade, filtrada pela cosmovisão do escritor, é que determina o valor estético da

⁸ COSTA LIMA, 1986. p.195.

⁹ FREITAS, 1986. p.01-03.

ficção, acrescenta a ensaísta.¹⁰

Reconhecida a contigüidade dos dois terrenos, admite-se a fragilidade de suas fronteiras. Daí a facilidade de interpenetração de um terreno por outro, visto serem ambos narrativos. (Hoje já se admite também a presença de elementos formais da ficção no discurso histórico). A diferença entre os dois discursos é feita pela atuação do narrador, explica Costa Lima. O narrador do discurso histórico tem um compromisso de "verdade" e "confiabilidade" com o que relata. O narrador da ficção, isento desse compromisso, move-se com liberdade pelo terreno da História. Seu compromisso é, antes de tudo, com a criação estética.¹¹ O ficcionista tem liberdade, pois, para transcriar fatos históricos sem que seu texto seja considerado mero documento.

É o mesmo Costa Lima quem afirma serem as ficções construções seminais que fornecem ao homem respostas à sua necessidade de descobrir um sentido para a História, já que o alegórico e o sublime são preteridos da narrativa histórica por serem a expressão do excesso, e como tal comprometeriam o caráter referencial da "verdade" e a objetividade que a História procura dar a seu discurso. Com se pode ver nos textos de Lima Barreto, o alegórico e o sublime (de certo modo) são duas das categorias pelas quais se pautou o escritor quando trouxe a História para o espaço da ficção. E nisso reside também a forma de o escritor pensar a História de um modo diferente daquele que era possível em seu tempo: o modelo histórico positivista. No modo de pensar de Lima

¹⁰ FREITAS, 1986. p.07.

¹¹ COSTA LIMA, 1989. p.59-106.

Barreto, fatos históricos deveriam ser reconstituídos de modo que a emoção pudesse ser inserida neles.

Como dissemos em linhas anteriores, o ficcional, o autobiográfico e o histórico são quase que indissociáveis nos textos barretianos. Isto se explica pelo fato de Lima Barreto não separar literatura e vida. Não é excessivo repetir uma vez mais que ele se relacionava amorosamente com a escrita, inscrevendo-se nela e inscrevendo-a em si mesmo. Imprimiu, assim, a sua marca inconfundível aos seus escritos, "como a mão do oleiro na argila do vaso", diria W. Benjamin.¹² Lima Barreto mergulhou tão profundamente nessa apaixonada/apaixonante relação, que se poderia dizer, junto com Luiz Alberto de Abreu, que o escritor foi uma personagem de si mesmo:

"A ficção foi uma das maneiras que o escritor encontrou de reinventar o próprio destino. Tal como na tragédia clássica."¹³

Reinventar o próprio destino significa aqui, a partir de si mesmo reinventar a literatura. Tirá-la dos salões, despi-la da casaca, traçar com ela o mapa da cidade, desconstruir o centro (o "mandarinato das letras"), dar voz aos dilacerados habitantes das margens.

O conto *Dentes negros e cabelos azuis*¹⁴ consubstancia tudo o que expomos no parágrafo anterior. Os cabelos azuis, "pintados de céu" da personagem-narrador representam o sonho do próprio Lima

¹² BENJAMIN, 1987. p.207.

¹³ ABREU, 1995. p.5

¹⁴ BARRETO, 1956. p.222-232.

Barreto de viver para a literatura e por ela. Os dentes negros, a boca enlameada, associam-se duplamente aos temas da contigência humana (dor, morte, loucura), aos quais o escritor dedicou grande parte do que escreveu. A boca enlameada associa-se, ainda, ao cotidiano e às preocupações de Lima Barreto, empenhado em construir um lugar para si, já que vivia numa situação de entrelugar.

Postas essas considerações, cumpre-nos esclarecer a organização na qual está disposta esta dissertação. Dividimo-la em duas partes. Os capítulos 1 e 2 referem-se à revisão das primeiras leituras críticas dos textos barretianos e dos manuais de história literária. Nessa primeira parte procuramos fazer uma pequena reconstituição do contexto histórico-cultural da *Belle Époque*, com vistas a nele localizar a produção textual e o pensamento de Lima Barreto. Procuramos também mostrar aspectos vanguardistas/modernistas no pensamento/escrita barretiana.

A segunda parte, que vai do capítulo 3 ao 7, é dedicada à análise do *Diário íntimo* e dos romances indicados no início desta Introdução. Procuramos salientar no capítulo 3 os aspectos do *Diário íntimo* que estão relacionados com os romances. Esses aspectos são, por assim dizer, os fios que se amarram aos fios dos textos romanescos, como verá o leitor deste trabalho. Evidentemente, outros aspectos foram observados no capítulo 3 como, por exemplo, os embriões da criação literária barretiana, configurados em anotações de leitura e rascunhos de contos e romances. Os capítulos 4 e 5 tratam dos romances, procurando fazer a junção dos fios a que acabamos de nos referir. Nesses capítulos estão discutidos os aspectos memorialísticos (pessoal e histórico-cultural) transfor-

mados em ficção e, obviamente, outras questões inerentes aos dois romances. De acordo com a perspectiva de que Lima Barreto era uma personagem de si mesmo e de que os narradores-personagens desses romances — Isaías Caminha e Augusto Machado — são máscaras do escritor (ou heterônimos, como assinala Joel Rufino dos Santos),¹⁵ optamos por tratá-los como "autores" dos textos. Isaías como o "autor" de suas recordações e Augusto Machado como o "autor" da biografia de Gonzaga de Sá, seu duplo.

No capítulo 6 discutimos dois dos temas recorrentes nos escritos barretianos: a morte e a loucura. Por fim, no capítulo 7, retomamos as demais personagens dos dois romances, observando-as como "atores" da "comédia brasileira". A vida pública é caracterizada nos textos como um grande espetáculo teatral, do qual fazem parte atores e figurantes. Nesse capítulo abordamos categorias literárias como sátira, ironia, carnavalização e alegoria. Procuramos ainda mostrar como Lima Barreto representa as personagens das camadas subalternas da cidade — as prediletas do escritor.

Em se tratando de teatro, aliás, percebemos que há nos textos barretianos uma ligação muito grande com essa expressão artística. Não apenas no plano do enunciado dos textos, por meio de referências diretas ou alusões ao teatro, como no plano da enunciação — o que o leitor percebe através de entonação das falas e nas atitudes das personagens. Esta, aliás, é uma consideração compartilhada com Luiz Alberto de Abreu e Joel Rufino dos Santos, já citados. Segundo este último, a teatralidade da literatura

¹⁵ SANTOS, 1995.

brasileira está no máximo de significação da trama.¹⁶ Em linguagem teatral isso equivale a dizer que cada palavra dita, cada gesto ou situação vivida por uma personagem são articulados de modo a alcançarem um efeito visual. É nesse efeito visual que estão contidas múltiplas significações. Cabe ao leitor (como ao espectador da peça teatral) estar atento a todos os movimentos das personagens.

Os títulos dos capítulos, convém que esclareçamos, são títulos de contos e crônicas de Lima Barreto, dos quais nos apropriamos por julgá-los pertinentes ao conteúdo dos capítulos desta dissertação. A única exceção é o título do capítulo 4. Quanto ao título da dissertação, julgamos que ele reflete o seu propósito: o de mostrar a inserção dos dados pessoais do escritor no espaço ficcional. Abolimos o método convencional de citar o título dos textos analisados por meio de siglas. Preferimos citar o início do título seguido de reticências. Assim temos *Diário...*, *Recordações...* e *Vida e morte...* A palavra *charge*, esclarecemos, será utilizada ao longo deste trabalho. Achamos adequado utilizá-la por ser esse o termo utilizado pelo próprio Lima Barreto quando se referia às personagens de *Recordações do escrivo Isaias Caminha*.

Advertimos, por fim, que há nesta dissertação muitas referências a outros textos de Lima Barreto. Isto se verificou toda vez que julgamos necessário completar ou suplementar alguma idéia. Nesse sentido utilizamos também como preciosa ferramenta a biografia do escritor, elaborada por Francisco de Assis Barbosa. Ela foi cotejada com os textos ficcionais para que comprovássemos a

¹⁶ SANTOS, 1995.

transformação dos dados pessoais de Lima Barreto em sua ficção. Consideramos essa biografia um instrumento adequado (e até certo ponto seguro) para isso, por ter seu autor feito um competente trabalho de pesquisa, baseado em fontes fidedignas.

As edições dos livros de Lima Barreto diretamente focalizadas neste trabalho são:

- *Diário íntimo* - 2ª edição, 1961, Editora Brasiliense;
- *Recordações do escrivão Isaías Caminha* - 5ª edição, 1971, Editora Brasiliense;
- *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* - 1970, Edições de Ouro (editado a partir da 1ª edição, publicada pela Revista do Brasil, de Monteiro Lobato).

As demais obras barretianas que consultamos pertencem à 1ª edição (de 1956) e à 2ª edição (de 1961) das *Obras Completas*, editada pela Brasiliense, exceto o volume *Clara dos Anjos*, cujo exemplar que consultamos é de 1948, da Editora Mérito. Esta editora, acrescentando-se, inicialmente financiou o projeto de Francisco de Assis Barbosa de editar o conjunto das obras de Lima Barreto. Com a falência da mesma, o projeto foi encampado pela Brasiliense.

CAPÍTULO 1

ALGUNS REPAROS:

LIMA BARRETO FACE A CRÍTICA
E A HISTÓRIA LITERÁRIA

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei nº 610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

"Sísifo olha então a pedra descer para este mundo inferior, de onde será preciso levá-la para o alto. Mas ele é mais forte que seu rochedo."

Albert Camus

"Eu preciso continuar. Eu não posso continuar, eu vou continuar."

Samuel Beckett

1.1. CASACAS, SALÕES E CONFERÊNCIAS

A maneira como a produção de Lima Barreto é tratada em alguns dos manuais mais conhecidos de história da literatura brasileira deriva invariavelmente de suas primeiras recepções críticas, oriundas do período em que viveu o autor. As críticas iniciais feitas à produção barretiana e em especial as críticas feitas ao livro de estréia do romancista, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, foram decisivas como fontes de referência para diversos historiadores literários. E cabe-nos acentuar que as críticas desfavoráveis feitas ao trabalho do romancista obtiveram maior relevância do que as críticas favoráveis. Isto se explica pelo fato de que tais críticas foram feitas pelos críticos mais respeitados do tempo, como se verá a seguir. Para que se entenda porque as primeiras recepções da produção literária de Lima Barreto foram de certo modo um estigma para o escritor, é necessário que as localizemos em sua época — o início do século XX, período também chamado de *Belle Époque*.

Nesse período os novos meios mecânicos de entretenimento — o *cinematógrapho* e o *gramophone* — aliados às novas técnicas de informação — os manuais de vulgarização da ciência, os livros didáticos, os jornais (que em sua maioria passaram a ser diários), as revistas de variedades e a *photografia*, convivem com o ideal

filosófico positivista, os resquícios da estética parnasiana e um ferrenho culto às rígidas normas gramaticais e estilísticas. Para adequar-se aos novos tempos e manter seu público então encantado com as novidades acima descritas, a literatura, sobretudo a prosa, enveredou por um caminho que lhe custaria o preço de sua privilegiada posição no século anterior, ou, em outras palavras, teria que se adaptar ao mundo e não o mundo a ela, como ocorrera do Romantismo até ali.¹

O padrão literário da *Belle Époque* pautou-se, em grande medida, pela necessidade de concorrência com as imagens do cinema, a música do gramofone e o imediatismo dos jornais e das revistas, cujos atrativos maiores eram as ilustrações e as fotografias. Dessa disputa surge uma literatura de feição homogênea e uniforme, caracterizada pelos clichês e lugares-comuns, que de tão repetidos se tornavam facilmente assimilados e referendados pelo público e pela crítica. Banal e corriqueira, a literatura do período em discussão assume uma função dupla: por um lado é sinal indicador de refinamento e bom-gosto e, desse modo, não é sem razão que se torna passatempo de festas e objeto de intermináveis "conferências" que lotavam os salões do Instituto Nacional de Música e da Academia Brasileira de Letras, as quais não passavam de pretexto para encontros sociais. Por outro lado é também uma espécie de mercadoria possível de ser vendida em "agências literárias" que, sob encomenda, comercializavam discursos parlamentares, palestras sobre os mais variados assuntos e até críticas literárias, como se

¹ SEVCENKO, 1985. p.93-107.

pode ler em um anúncio publicado em 1910 pela revista *Fon-fon*.² A literatura oscilava entre dois pólos: o salão *coquette* e a agência literária, vendida como qualquer outra mercadoria.

A postura dos escritores tornou-se condizente com os rumos tomados pela literatura. Se esta era um distintivo de posição social relevante, era necessário que seus produtores também se distinguissem dos demais. Sendo assim, adotaram o cultivo de uma imagem cuidadosamente construída, da qual faziam parte o apuro do guarda-roupa, o "dom" da oratória, a linguagem repleta de termos rebuscados e pouco expressivos do ponto de vista da eficácia comunicativa e as indefectíveis citações-chavões, guardadas convenientemente para as mais diferentes ocasiões e proferidas com habilidade e desenvoltura.

Três literatos desse período encarnam bem a imagem acima descrita e podem ser tomados como exemplos modelares. São eles Coelho Neto, Olegário Mariano e Afrânio Peixoto. É deste último a definição que sintetiza a concepção de literatura do tempo: "A literatura é o sorriso da sociedade". Esses literatos representam um segmento da intelectualidade carioca denominado de os "escritores de casaca" ou os "vencedores", cujo sucesso literário abria todas as portas: das editoras, dos jornais, dos salões da "nata da sociedade", dos empregos públicos e da política. Donos de uma caudalosa produção em série não apenas de livros — escritos convenientemente de acordo com as regras previstas pela gramática da época e com um vocabulário determinado não pelo enredo

² SEVCENKO, 1985. p.102.

superficial mas pelo dicionário — como também de crônicas, reportagens e folhetins publicados em jornais e revistas, os "vencedores" mantinham o público cativo através da temática de seus livros, os quais retratavam o modo de vida da chamada "parcela requintada" da população. Assim, estavam perfeitamente encaixados à sociedade e eram bem aceitos por ela. Uma relação bilateral, onde todos saíam contemplados.

Como não existem vencedores sem vencidos, há de se concluir que houvesse alguns que fossem contrários aos bem-sucedidos. Os chamados "derrotados" ou "escritores de paletó curto" — escritores marginalizados, excluídos do espaço literário oficial — se compunham dos últimos simbolistas, dos decadentistas, de escritores anarquistas, ligados aos emergentes movimentos operários e de outros intelectuais "independentes", isto é, não filiados a nenhuma corrente literária. Longe das editoras, dos jornais e do reconhecimento do público, restava-lhes o mundo da boemia — as mesas dos cafés e dos botequins, onde discutiam política e literatura — e os pequenos pasquins que na sua maioria duravam apenas o primeiro número. Entre a Academia e o botequim (as duas faces da *Belle Époque* carioca), a crise da literatura.³

³ SEVCENKO, 1985. p.105-108.

1.2. DESAFINANDO O CORO DOS CONTENTES

Nesse contexto surgiu a produção jornalística e ficcional de Afonso Henriques de Lima Barreto, cuja escrita áspera, vigorosa e sobretudo diferente, causou estranhamento a seus contemporâneos, cultores das "belas-lettras", e aos críticos literários, que não estavam preparados para recebê-la. Desde a *Floreal*, uma revista fundada por Lima Barreto e um grupo de amigos em fins de 1907, o escritor deixou claro que tinha um projeto muito bem definido em relação à literatura: romper com o paradigma estético vigente. Pertencente ao grupo dos "derrotados", mas considerado entre eles o mais ostensivamente lutador, nosso autor foi escolhido para ser o editor do periódico. No artigo de apresentação, o escritor revela sem meias-palavras que o objetivo da revista era, antes de tudo, divulgar a produção literária dos escritores que dela participavam, uma vez que nenhum deles, assinala, "nascera de pai livreiro ou tinha acesso aos jornais", a melhor vitrine literária da época.

Aqueles que não dispunham de tais recursos, buscavam os meios independentes, e a *Floreal* surgia, assim, como uma alternativa

"... às injunções dos mandarinos literários, aos encantos dos preconceitos, aos formulários das regras de toda sorte, que nos comprimem de modo tão insólito no momento atual."⁴

Os integrantes da *Floreal* estavam dispostos a não mais curvarem-se aos "mandarins da literatura". Dizia ainda Lima Barreto no mesmo artigo que a grandeza da literatura não residia em

⁴ Sobre este e outros trechos do artigo do número de estréia da revista *Floreal*, Cf. BARBOSA, 1952. p.157-158.

crônicas rutilantes — referindo-se ao preciosismo vocabular dos "escritores de casaca" — ou na apropriação das anedotas da folhinha *Laemmert*, numa clara alusão à falta de criatividade dos escritores. A revista, apesar de seus poucos recursos gráficos, chamou a atenção de dois importantes críticos literários: Gonzaga Duque, do *Diário do Comércio*, que escreveu uma encorajadora nota sobre ela, e José Veríssimo, do *Jornal do Comércio*, que entre outras coisas afirmou ser a *Floreal* uma exceção em meio a tantas publicações sem valor e saudou positivamente os capítulos iniciais de "uma novela escrita pelo Sr. Lima Barreto", que classificou como sóbria e simples, cujo estilo lhe causara boa impressão.⁵ (Tratava-se das *Recordações do escrivão Isaías Caminha*.)

Apesar dos elogiosos comentários a que nos referimos e do empenho de seus membros, a revista durou apenas quatro números, mas foi decisiva na trajetória de Lima Barreto. A *Floreal* acabou, mas o propósito do escritor de fugir aos moldes literários de seu tempo continuou de pé. Desafinando (e desafiando) o coro dos contentes em artigos, crônicas e críticas literárias nos jornais e revistas das quais conseguiu ser colaborador, Lima Barreto enfatizava seu conceito de arte e literatura e sua opinião sobre os intelectuais brasileiros, que em tudo se contrapunham ao senso predominante. Suas bandeiras: o combate sem tréguas à literatura "sorriso da sociedade" e seus representantes e a denúncia da "realidade brasileira em todos os seus níveis".

⁵ VERÍSSIMO, 1907 apud BARBOSA, 1952. p.159.

Destacamos dois trechos exemplares dos postulados literários de Lima Barreto, os quais expressam claramente a posição escolhida por este Sísifo de "paletó curto", cuja determinação em levar adiante seu projeto literário é comparável à tenacidade do personagem mitológico, condenado pelos deuses a descer e subir uma montanha carregando o mesmo rochedo.⁶ Vejamos:

"Não posso compreender que a literatura consista no culto ao dicionário; não posso compreender que ela se resuma em elucidações mais ou menos felizes dos estados d'alma das meninas de Botafogo ou de Petrópolis [...] não posso compreender que ela não seja uma *literatura de aço sobre as idéias e costumes* [...] não posso compreender que seja caminho para se arranjar empregos rendosos..." (Grifo meu)

"Não julgue o Senhor Venício que eu seja um tradicionalista em literatura e em arte. *Por toda a parte tenho mostrado a minha insurreição contra o clichê grego e sempre que posso desanco a cacetada dos clássicos portugueses que os médicos literatos nos querem impingir como modelo de bela linguagem.*"⁸ (Grifos meus)

Ao longo da produção ficcional de Lima Barreto são também encontradas considerações como as que transcrevemos acima. Nesse sentido lembramos os fragmentos *Os samoiedas*, *Sobre os literatos*, *Sobre os sábios* e *As letras na Bruzundanga*, em *Os Bruzundangas*, uma sátira à moda de Swift⁹, e o conto *O homem que sabia javanês*, no qual são criticadas as falsificações em torno do saber.¹⁰

⁶ Esta comparação foi feita por Régis de MORAIS (1983, p.12-33).

⁷ BARRETO, 1956. p.261 .

⁸ Ibidem. p.200.

⁹ BARRETO, 1961. p.31-45, 162, 168-169, 175-178, respectivamente.

¹⁰ Idem. 1948. p.243-52.

1.3. "PANFLETÁRIO, REVOLTADO, DESLEIXADO"

Respalhada nas constantes afirmações de Lima Barreto sobre suas convicções intelectuais, a crítica não tardou em rotulá-lo de panfletário e revoltado, e seus escritos analisados e "explicados" como produto de suas condições de vida: mulato, suburbano, pobre e alcoólatra. As recepções iniciais da produção barretiana pelos críticos ligados ao *grand monde* elegante dos salões e das conferências seriam preponderantes para a formação da imagem do nosso escritor frente aos críticos posteriores. Ainda que alguns críticos aqui e ali se mostrassem "simpáticos" ao escritor, as críticas desfavoráveis pesaram decisivas. Destacamos três críticos cujas impressões da produção de Lima Barreto foram uma espécie de carro-chefe das que viriam depois. São eles: Medeiros e Albuquerque, Veiga Miranda e Alcides Maya.

Medeiros e Albuquerque era crítico do jornal *A Notícia* e foi o primeiro a escrever sobre as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, em seguida ao seu lançamento. Diz Medeiros e Albuquerque que o livro tem muitas alusões pessoais e descrições de pessoas conhecidas, caricaturizadas de forma deprimente. Para ele o romance era mau romance por ser "da arte dos *roman a cléf*" e mau panfleto por se utilizar da caricatura para falar de pessoas conhecidas (leia-se pessoas importantes). O artigo revela muito mais a indignação do crítico contra o escritor "revoltado" do que propriamente suas considerações sobre o livro.

Através de carta, Lima Barreto responde a Medeiros e Albuquerque e, entre outras coisas, afirma que se é um revoltado,

como o crítico o qualificou, tem motivos sérios e poderosos para tal; e quanto às caricaturas, revela uma secreta esperança: "caso o livro sobreviva ao tempo, ninguém mais se preocupará com a verdadeira identidade de cada um dos personagens".¹¹

Veiga Miranda, crítico do *Jornal do Comércio*, destaca as "charges impiedosas, claramente pessoais" das *Recordações do escrivão Isaías Caminha* — um livro demolidor, em sua opinião — "o descaso e a falta de incidentes" em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e "os polichinelos mal esboçados" de *Numa e a ninfa* e faz uma pequena ressalva para *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*.

Em cartas ao crítico, Lima Barreto rebate: "as charges foram o acessório e o meio que me pareceram bons para evitar fosse o livro abafado pelo silêncio e pela hostilidade do pequeno mandarinato das letras". Sobre *Numa e a ninfa*, ensina: "o que lhe pareceu desconexo nele não é mais do que a procura da obscuridade para ressaltar a parlapatice de um personagem e semelhante efeito eu encontro nos mestres"¹², referindo-se aos escritores de sua predileção.

Alcides Maya no *Diário de Notícias* teceu comentários semelhantes aos anteriores e reafirma ser o principal defeito das *Recordações...* a "nota pessoal e o aspecto de álbum de fotografias" que o autor imprimiu ao romance. Além disso, registrou: "Aquilo não é um romance, é uma verdadeira crônica íntima de vingança, diário atormentado de reminiscências más, de surpresas, de ódios" e arremata dizendo que tudo aquilo ficava melhor nas seções livres de

¹¹ Para a íntegra do artigo de M. e Albuquerque e a carta de L. Barreto, Cf. BARRETO, 1956, Tomo 2, p.197-198.

¹² BARRETO, 1956. Tomo 2, p.17-20.

desabafos dos jornais do que no prelo literário.¹³

O desagrado da crítica em parte já era esperado por Lima Barreto, pelo menos em relação às *Recordações...*, uma vez que ele mesmo confessava numa carta a Gonzaga Duque (um dos poucos críticos abertos às inovações barretianas) que o intuito do livro era causar desagrado e provocar escândalo, à moda dos livros de Barrès. Por isso mesmo era "propositadamente mal-feito, desigual, por vezes brutal". Entretanto, acreditava o escritor que a indignação provocada pelo livro seria substituída, num segundo momento, pela reflexão e pela descoberta de que no romance não havia apenas "escândalo, egotismo e charges", mas temas de maior grandeza que só através da literatura, pensava, poderiam ser tratados com maior profundidade.¹⁴

O segundo momento previsto pelo romancista, entretanto, não aconteceu. Os críticos e a imprensa, num verdadeiro espírito de corpo, foram unânimes em seus comentários sobre as *Recordações...*, concluindo pelo arremate que melhor lhes parecera: é apenas um panfleto. O desagrado aconteceu e perdurou, visto que a ironia corrosiva do livro é em grande parte voltada para críticos e jornalistas, pintados como ilustres mediocridades. O impacto causado pelo romance atingiu também a pessoas que já não mais atuavam na área, como José Veríssimo, que nos tempos da *Floreal* tivera uma "boa impressão" do romance e do estilo do autor e depois de ler as *Recordações...* na íntegra, mudou completamente de opinião e, entre outras coisas, asseverou que o livro tinha defeitos de

¹³ Sobre os trechos do artigo de A. Maya, Cf. BARBOSA, 1952. p.177.

¹⁴ BARRETO, 1956. Tomo 1, p.168-70.

impressão, linguagem e estilo. Sublinhou a amargura do romancista e sua falta de altivez para escondê-la, referiu-se ao tom pessoal do livro e reclamou das *charges* das "personalidades jornalísticas e literárias ali pintadas". É verdade que esses comentários foram enviados pessoalmente a Lima Barreto, não chegando a ser publicados na imprensa. Era consenso, entretanto, nas rodas literárias que se formavam nas livrarias, confeitarias e cafés, que o autor daqueles escritos atrevidos e agressivos não passava de um revoltado, panfletário e desleixado com a sua própria escrita. Marcado por estes qualificativos, Lima Barreto, todavia, não recuou em sua meta de produzir uma literatura independente e diferente daquela voltada para as "meninas de Botafogo". Outros romances e contos se seguiram às *Recordações...*, mas persistiram as restrições, e o fantasma de Isaías Caminha era invocado pela crítica a cada nova publicação — as quais, julgamos de bom alvitre acrescentar, eram quase sempre editadas pelo próprio Lima Barreto, uma vez que as editoras não lhe abriam espaço.¹⁵

A partir daqui retomamos o pressuposto com que iniciamos o tópico 1.1. deste capítulo — a utilização das primeiras críticas feitas à produção barretiana como pontos de referência em alguns dos mais conhecidos manuais de história literária. Percorrendo esses manuais, observamos que são repetidas, de uma forma ou de outra, as críticas feitas a Lima Barreto pelos comentaristas da *Belle Époque*. Ainda que cada um dos trabalhos que relacionamos a

¹⁵ A segunda edição das *Recordações...* foi custeada pelo autor, assim como o *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *As aventuras do doutor Bogollof*.

seguir pertençam a filiações críticas diferentes, percebemos pontos em comum entre eles, dos quais o mais relevante é a relação entre os "defeitos" literários e os "defeitos" pessoais do escritor.

Em sua *História da literatura brasileira: prosa de ficção*, Lúcia Miguel Pereira opta num primeiro momento pela comparação entre Lima Barreto e Machado de Assis, para mostrar que a produção literária do primeiro perde em qualidade face à do segundo, em consequência das contradições pessoais e do alcoolismo de que Lima Barreto era vítima. A autora levanta a hipótese de que a obra e a personalidade do autor de *Numa e a ninfa* teriam sido diferentes, se não fossem os conflitos que este tinha consigo mesmo e com o meio em que viveu, além do desequilíbrio causado pelo álcool. Sobre a produção barretiana, destaca ainda o "desvirtuamento causado pela intenção caricatural" do romancista, sobretudo nas *Recordações...*, "onde surgem grosseiramente deformados, jornalistas e escritores do tempo".¹⁶ No ensaio de Lúcia Miguel Pereira ressoam as vozes de Medeiros e Albuquerque e Veiga Miranda.

As asserções de Lúcia Miguel Pereira encontram reverberação no ensaio escrito por Eugênio Gomes para *A literatura no Brasil*. Diz o ensaísta logo no parágrafo introdutório:

"Atraído por alguns fatores irrecusáveis às leis da reivindicação, transportados para a estética pelo Naturalismo, a que não fugiu de todo, Lima Barreto tem como afã absorvente a crítica social. Por isso mesmo, era levado a praticar freqüentemente a literatura em função do jornalismo e, neste, o panfleto é que melhor se ajustava a suas disposições. Seus escritos em geral contêm os resquícios de suas amarguras, de suas decepções e de suas revoltas, quase sempre de maneira

¹⁶ PEREIRA, 1950. p.272-304.

ostensiva, o que concorreu para tumultuar sua obra de ficção, infiltrando-lhe elementos estranhos e prejudiciais à realidade do romance."¹⁷

Gomes insiste em que, por o escritor ter levado uma vida "desordenada e irregular", produziu uma literatura "negligente", repleta de contrastes e desníveis, excessivamente caricatural. No trecho em destaque podem-se observar alguns equívocos do ensaísta em relação à produção que analisa. Lima Barreto, embora admirador de Aluísio Azevedo e do Naturalismo, procurou evidenciar em seus livros que os fracassos humanos não eram determinados por patologias biológicas como queria a estética naturalista. Outro equívoco é dizer que a literatura produzida pelo romancista é de caráter jornalístico, bastando um olhar mais cuidadoso sobre os romances barretianos, em especial as *Recordações...*, *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*; no que tange à construção textual, para verificarmos que Gomes analisou parcialmente a obra do escritor em questão. A referência à amargura de Lima Barreto é tomada de empréstimo a José Veríssimo e, no decorrer do ensaio, Eugênio Gomes não define quais são os "elementos estranhos" que prejudicaram os romances de Lima Barreto.¹⁸

Nélson W. Sodré atribui os "contrastos" da obra de Lima Barreto à época em que viveu o escritor, numa sociedade em fase de transformações. Daí sua capacidade de resistir ao artificialismo dominante na literatura de então. Procura não relacionar a obra com as condições sociais vividas por Lima Barreto, mas não deixa de mencionar "o desleixo, as insuficiências de criador e o abuso do

¹⁷ GOMES, E., 1969. p.203.

¹⁸ Ibidem. p.203-9.

traço caricatural, numa obra desigual, pontilhada de graves defeitos". O historiador refere-se ainda a deficiências insanáveis, descuido formal e aparência desconexa. O que W. Sodré classifica de defeitos e deficiências diz respeito à simplificação expressiva do autor no que se refere ao vocabulário e aos recursos de composição. A aparência desconexa que enxerga vem da quebra da estrutura romanesca linear efetuada pelo escritor e, quanto à aparência desigual, é de fato apenas aparência, visto que a produção barretiana, quando vista em seu conjunto, é conexa e coerente, resultado das preocupações com temas aos quais recorre constantemente em seus escritos.¹⁹

Os "defeitos" biográficos e literários soam como uma unanimidade quando os historiadores comentam a ficção barretiana. Vejamos ainda o que diz Alfredo Bosi em seu estudo sobre o pré-modernismo no Brasil, tratando da produção de Lima Barreto:

"A biografia de Afonso Henriques de Lima Barreto explica o húnus ideológico de sua obra: a origem humilde, a cor, a vida penosa de jornalista pobre e de pobre amanuense."²⁰ (Grifo meu)

E dentro da "explicação" biográfica o autor analisa a obra de Lima Barreto vinculando-a à afirmação acima destacada e buscando ater-se sempre à questão da crítica social presente nos escritos barretianos. Em vários momentos Bosi sublinha a mulatice e o suburbanismo do escritor como fatores originadores de sua opção pela denúncia, ainda que o faça não para demonstrar propriamente os

¹⁹ SODRÉ, 1976. p.505-7.

²⁰ BOSI, A., 1973. p.93.

deméritos do romancista, mas como tentativa de mostrar porque o autor do *Triste fim de Policarpo Quaresma* apresentava "contradições" em suas criações.²¹

Para Massaud Moisés, Lima Barreto inscreve-se entre os "raros herdeiros" de Machado de Assis, visto serem as escritas de ambos, segundo ele, permeadas pela ambigüidade, o implícito e o meio-tom. O historiador retoma assim a comparação logocêntrica entre os dois escritores cariocas, já trabalhada outras vezes, como acabamos de ver em Lúcia Miguel Pereira, ainda que o faça não para ressaltar as qualidades de Machado de Assis como fez a autora, mas para mostrar o que Lima Barreto herdou. Moisés, entretanto, não foge à regra: sublinha mais uma vez a questão da bebida, da vida tumultuada e da escrita apressada, fatores que "prejudicaram" os escritos de Lima Barreto. Apesar disso, percebe-se, contudo, que Moisés procura abordar outras questões inerentes à produção do escritor de *Histórias e sonhos*, como a plasticidade de que ela se reveste e a presença de uma certa sensualidade (ainda que contida) na escrita de Lima Barreto.²²

Nascida com a marca da diferença, a poética barretiana viria a ser um momento de ruptura, de desvio no cânon literário de sua época. Juntamente com Manuel Antônio de Almeida, Sousândrade e Augusto dos Anjos, Lima Barreto ocupa um entre-lugar na literatura brasileira, não se encaixando no rígido corte diacrônico dos estilos de época, que se convencionou utilizar para o estudo da literatura

²¹ BOSI, A., 1973. p.93-104.

²² MOISÉS, 1984, v.III, p.192-209.

(e da arte).²³ As características da produção barretiana são únicas no momento de seu surgimento, não encontrando correlação na produção literária do início do século. Daí ter adquirido a aparência de objeto solitário e deslocado (que de certa forma perdura até hoje).

Além dos fatores já citados quando do nosso percurso pela historiografia literária, outro fator que contribuiu para o isolamento de Lima Barreto foi a acentuada atenção dada pela crítica à denúncia e à crítica social presentes em sua obra e tantas vezes reiterada por ele mesmo como sendo sua concepção basilar de literatura. Isso proporcionou um certo encobrimento dos temas universais presentes à ficção barretiana, como a loucura, a morte, o isolamento do homem entre os outros homens. Um exemplo de análise que valoriza profundamente a temática social nos textos do escritor carioca, em detrimento de outras temáticas tão importantes quanto essa, é o ensaio assinado por Carlos Néelson Coutinho, no qual o crítico busca mostrar como fundamento da escrita de Lima Barreto, o "inequívoco caráter realista e democrático-popular de Lima, cuja evidência é absolutamente insofismável". Para isso elegeu o *Triste fim de Policarpo Quaresma* como a única grande realização do escritor, por ser este romance o que melhor se enquadra nos conceitos lukacsianos que utilizou em sua análise. Os outros romances barretianos, que não cabem nesses conceitos, o

²³ A dificuldade em situar Lima Barreto em um estilo de época específico pode ser vista claramente em Afrânio Coutinho, na sua *Introdução à literatura no Brasil*, onde define o escritor como naturalista, pré-modernista e finalmente modernista. Quanto ao gênero, define-o ora como picaresco ora como regionalista. Massaud Moisés passou por essa mesma hesitação, classificando o autor de realista-naturalista-decadentista.

crítico classificou de "demais tentativas romanescas".²⁴ Coutinho objetivou resgatar Lima Barreto do "silêncio e do desdém", mas acaba contribuindo para reduzir sua produção a um único romance.

O ensaio de Lêdo Ivo é uma mera ressonância das críticas da *Belle Époque*. O ensaísta, entre outras coisas, assinala que o romancista representa, em termos literários, uma "regressão formal, estilística e técnica, porque não era cosmopolitizado e sofisticado como Afrânio Peixoto" e volta a insistir na relação vida/obra dizendo que a boemia e a falta de método intelectual não permitiram a Lima Barreto criar obras "altas e finas, sem as manchas da vida e da sujeira do subúrbio". Insiste ainda em considerar que os textos "insultuosos" do escritor envelheceram por estarem ligados a preocupações ideologicamente datadas.²⁵ O ensaísta, como se vê, move-se superficialmente em torno da obra de Lima Barreto, preferindo copiar mais uma vez os críticos impressionistas do início do século XX.

Ao lado de ensaios como os citados, surgiram trabalhos de perspectiva mais ampla, os quais buscaram fazer novos recortes na obra de nosso escritor. Mencionamos os de M. Cavalcanti Proença (sobre as inovações artístico-gramaticais nos textos de Lima Barreto), Sônia Brayner (que enfoca a mitologia urbana barretiana e o conflito mostrar/significar nos textos do escritor), Antônio Arnoni Prado (que focaliza Lima Barreto como crítico da crise cultural e sócio-política do início do século), Carlos E. Fantinati (sobre a produção barretiana, com destaque para as *Recordações...*),

²⁴ COUTINHO, C.N., 1972. p.1-56.

²⁵ IVO, 1982. n.64, p.1-41.

João Antônio (que faz um roteiro da boemia nos textos barretianos), Osman Lins (sobre a questão do espaço romanesco), Antonio Candido (sobre o caráter especular da relação realidade/ficção na produção barretiana), Silviano Santiago (sobre o *Triste fim...*), Nicolau Sevcenko (abordando a contribuição do intelectual Lima Barreto para sua época), Maria Zilda F. Cury (que trata da concepção de literatura em Lima Barreto), Haydée R. Coelho (sobre a retórica do nacionalismo e a ironia no *Triste fim...*) e mais recentemente o de Beatriz Resende (que aborda a questão da cidadania nas crônicas de Lima Barreto), além de alguns ensaios publicados no exterior.²⁶

Faz-se necessário acrescentar que, além destes trabalhos, são de grande importância os prefácios escritos por nomes importantes das letras brasileiras, constantes de cada um dos dezessete volumes que compõem as obras completas do escritor, um projeto iniciado pela Editora Mérito no final dos anos quarenta, continuado pela Editora Brasiliense e coordenado por Francisco de Assis Barbosa, na década de cinquenta. O projeto permitiu que a produção de Lima Barreto não fosse enterrada junto com ele, na manhã chuvosa do dia 2 de novembro de 1922.²⁷

Nosso trajeto até aqui ateve-se à preocupação de demonstrar que o rótulo de panfletário e revoltado, de escritor insuficiente e deformado acabou deixando encoberto o ficcionista que tinha consciência do ofício ao qual se entregou durante toda a vida. Lima Barreto viveu para a literatura e pela literatura e sabia que esta

²⁶ Os referidos ensaios constam da bibliografia desta dissertação.

²⁷ Os prefácios constam da fortuna crítica de Lima Barreto, arrolada no final deste trabalho.

era um permanente e laborioso exercício de criação.

Diversas vezes Lima Barreto reafirmou sua escolha em artigos e na vasta correspondência que manteve com amigos e com jovens que ingressavam no mundo literário (admiradores de suas idéias contra a ordem literária de então) e na revelação que se tornaria emblemática:

"Eu quero ser escritor porque quero e estou disposto a tomar na vida o lugar que colinei. Queimei os meus navios; deixei tudo, tudo, por essas coisas de letras."²⁸

Em todos os seus escritos — jornalísticos, ficcionais e privados (a correspondência e o diário), o escritor esboçou sempre suas concepções de natureza estética, que não ficaram apenas no plano teórico, buscando concretizá-las de fato. A subversão do cânon literário da *Belle Époque* inscreveu a literatura barretiana como objeto de vanguarda para a época em que foi produzida.

²⁸ BARRETO, 1956. p.294.

CAPÍTULO 2

AS MANGUINHAS DE FORA:

OUSADIA, VANGUARDISMO E TRAÇOS
MODERNISTAS NA ESCRITA BARRETIANA

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

"A insatisfação é nossa lei."

Lima Barreto

"... o escrever à moda de Rui será enterrado com o Coelho Neto."

Lima Barreto

2.1. OS PASSOS DESVIANTES

Entre os "escritores de paletó curto", Lima Barreto apresentava-se como o mais combativo deles. Sua consciência em relação ao fazer literário e à sua própria "praxis" levou-o a propor perspectivas diferentes quanto às técnicas de expressão literária. O escritor escolheu caminhos opostos aos que se apresentavam então possíveis, desviando-se da rota seguida por seus contemporâneos. Rompeu, desse modo, com os padrões literários vigentes na *Belle Époque* e produziu uma literatura marcada pela diferença. Semi-isolado entre seus pares, Lima Barreto colocou-se à frente de seu tempo, com suas propostas ousadas.

Pensada nesses termos, a atitude de Lima Barreto ao longo de seu exercício como escritor é uma atitude vanguardista, uma vez que o romancista trouxe à luz todo um questionamento do fazer literário, em discussões de ordem estética e cultural. Essas discussões permeiam toda sua produção jornalística e ficcional e são esboçadas de maneira obstinada e firme. Perpassadas, muitas vezes, pelo tom de uma ironia cáustica, num repúdio claro às formas consagradas pela literatura "sorriso da sociedade", herdeira direta do Parnasianismo, paradoxalmente rígida quanto à linguagem e banal nas temáticas.

O conceito de literatura cultivado por Lima Barreto não era apenas intuitivo. O escritor procurou fundamentar-se teoricamente e para isso buscou elementos que pudessem dar consistência às suas prerrogativas. Estabeleceu como meta o dever de escritor *honesto* e *sincero* (os dois termos grifados devem ser lidos como indicadores de uma diferença de postura entre ele e seus contemporâneos). E formulou os seus próprios cânones, como se pode ler no excerto abaixo:

"... nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar do de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para fazer soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si."¹

As considerações transcritas anteriormente são reveladoras de uma forma de pensar antagonica às linhas norteadoras da *Belle Époque* brasileira, eivada do ideal filosófico positivista. Ideal esse, afeito antes às "verdades científicas" e não às "dúvidas e as grandes e altas emoções humanas", como propõe Lima Barreto. Seu antipositivismo se mostra ainda na afirmação de que no mundo "não há certezas, nem mesmo em geometria"² e no combate à herança parnasiana, dizendo que a importância literária não está na forma e na exaltação da beleza grega, mas na compreensão das dores humanas:

¹ BARRETO, 1956. p.33.

² Ibidem. p.35.

"...a importância da obra literária que se quer bela [...] deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida."³

Suas críticas estendem-se em várias direções. Lima Barreto não raras vezes criticou também o comportamento dos escritores ditos regionais, os quais, em seu modo de entender, retratavam o homem do interior sem naturalidade, pois deformavam o linguajar de seus personagens com a excessiva preocupação formal e gramatical de que estavam imbuídos, tanto quanto os escritores que retratavam a vida *chic* da capital. Entre os regionalistas o único escritor em que percebe valor é Monteiro Lobato, por julgar que no escritor de *Urupês* não havia pomposidades formais e vocabulares, demonstrando mais uma vez seu pensamento em relação aos excessos formais da época.

Em seu objetivo de estabelecer um novo paradigma estético, nosso autor procurou utilizar-se dos recursos expressivos literários de maneiras diferentes das então em voga. Lima Barreto mostrava-se consciente de que a linguagem é a condição pelo qual o diálogo entre o leitor e a obra é possível. E é justamente por não desconhecer tal condição, que muito criticou a efervescência gramatical, fechada no maniqueísmo do "correto" e do "errado" e a linguagem espartilhada e calcada nos moldes da lógica formal, como nos lembra M. Cavalcanti Proença.⁴

³ BARRETO, 1956. p.58-59.

⁴ PROENÇA, 1959. p.40-41.

O melhor caminho a seguir, de acordo com seus propósitos, era tirar o espartilho da linguagem. O autor de *Dentes negros, cabelos azuis* elegeu a clareza e a simplicidade como meios de expressão para tornar sua linguagem mais flexível e eficaz, visando à comunicação e ao diálogo com o leitor, condições necessárias à existência da obra literária.

Considerando o ideal de clareza e simplicidade nos escritos barretianos, Osman Lins assinala que "entre a elipse embelezadora das frases e a repetição que confere ao escrito um ar menos composto, Lima Barreto em geral prefere a segunda solução como forma de preservar a clareza e a naturalidade de seus textos".⁵ É ainda o mesmo Osman Lins que afirma ter Lima Barreto trazido para a literatura produzida nos primeiros vinte anos deste século, energia, vibração e solidez. A necessidade de ser claro e simples tornou-se para o escritor uma obsessão e transformou-se num dos traços característicos de sua produção.

Do ponto de vista formal, a clareza desejada concretiza-se em construções sintáticas baseadas em enumerações e gradações, com a finalidade de fazer o leitor chegar o mais perto possível da situação ou do personagem descrito. A preocupação com o leitor é uma constante em Lima Barreto. Tal preocupação era fruto do temor de não ser compreendido por quem o lesse. Além das enumerações e gradações, o escritor lançou mão de um vocabulário que beira o coloquialismo, trazendo para a linguagem culta expressões de uso corrente no cotidiano, recorrendo às variações sociolingüísticas,

⁵ LINS, 1976. p.20.

isto é, aproximando-se da fala característica da camada social à qual pertence cada personagem que transita no texto.

O escritor, em sua permanente busca de se fazer entender, de comunicar bem suas idéias, teve (como resultado imediato) seus escritos qualificados de "incorretos" e de "mau-gosto", classificações que iriam percorrer a crítica e cristalizar-se na história literária, como vimos no capítulo anterior. A "incorreção" e o "mau-gosto", entretanto, são adjetivos que só se adequavam àquele período, uma vez que o movimento modernista de 1922, imediatamente posterior ao surgimento da produção de Lima Barreto, adotaria a linguagem pela qual o escritor se bateu durante a vida.

2.2. A QUEBRA DAS FRONTEIRAS

A ousadia e o vanguardismo de Lima Barreto não se configuram apenas na renovação estilístico-gramatical. Evidenciam-se também no aspecto da construção textual. A abrangência temática e a imensa galeria de personagens que criou exigiam, além da troca dos artifícios retóricos pela linguagem comum, recursos que permitissem a circulação desses variados temas e tipos no espaço dos textos. O escritor optou, então, pela quebra de fronteiras entre os gêneros e pela utilização de recursos como a sátira, a paródia e a *charge*, como critérios de diferenciação entre os seus escritos e os de seus contemporâneos.

Retomando aqui a *Floreal*, haveremos de lembrar que um dos objetivos do jovem escritor, em 1907, era "escapar ao formulário

das regras de toda a sorte" que atrelavam a literatura. Levando o objetivo à prática, o romancista compôs seus escritos a partir das diversas tendências literárias que lhe interessavam e sobre isto ele mesmo teorizou em um artigo:

"Nós não temos mais tempo nem o péssimo critério de *fixar rígidos gêneros literários*, à moda dos retóricos clássicos com as produções do seu tempo e anteriores. Os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda a hora a se entrelaçar, a se enxertar, para *vari*ar e *atrair*."⁶ (Grifos meus)

Os grifos acima ressaltam uma vez mais a consciência do romancista em relação a sua prática de escrita, deixando patente que Lima Barreto não era um escritor dileitante como muitos daqueles que se destacaram em seu tempo, mas antes um escritor militante, lendo-se o termo não no sentido das posições políticas que assumiu durante a vida e sim no sentido de militância como atuação e exercício efetivo de certo objetivo guiado por uma diretriz. Na diretriz que estabeleceu como norteadora de suas ações, dois pontos são especialmente caros a Lima Barreto: *vari*ar e *atrair*, os quais são para ele uma forma de maximizar sua expressividade, reforçando a capacidade comunicativa da obra literária. Assim, não somente os gêneros se entrelaçam e se enxertam na produção barretiana. Os estilos literários também se confundem. O escritor não via problemas em compatibilizar, por exemplo, a estética realista com o neo-romantismo de Daudet e Rostand (muitas vezes citados para corroborar alguma opinião ou especulação em seus escritos), a ironia de Sterne e a sátira de Swift.

⁶ BARRETO, 1956. p.116.

A escrita de Lima Barreto, tantas vezes considerada irregular e desigual em conseqüência de tais fusões, resulta na verdade em um conjunto homogêneo: um único tapete tecido com fios de diferentes matizes, que muitas vezes se afigura como um objeto excêntrico, pensando-se em excentrismo como algo desviado, fora de um centro. Particularmente original, sua produção literária é marcada pela destruição das fronteiras entre os gêneros e estilos e disto resulta a dificuldade dos historiadores tradicionais da literatura em encaixarem-no num estilo de época determinado: *Vide* os casos de Afrânio Coutinho e Massaud Moisés, citados no capítulo anterior.

Voltando à questão da ironia e da *charge*, assinalamos que estes elementos são dois recursos que Lima Barreto utilizou como uma espécie de alicerce em seus escritos. A ironia é concebida por nosso escritor num espectro bastante amplo, que vai da malícia ao sarcasmo, e é um dos artifícios utilizados por Lima Barreto para se sobrepor às dificuldades inerentes à comunicabilidade da obra literária. Julgava ser a ironia um meio eficiente de expressão, por ser ela, em seu entender, nascida da dor; visto ser a dor uma experiência constante e inerente ao homem, logo, a ironia seria perfeitamente alcançada por seus leitores.

Quanto à *charge*, ela é fruto da convicção de Lima Barreto de que a realidade não fala por si só e por isso precisa ser ampliada com lentes de aumento "para revelar seus defeitos e expor suas deformações, as quais despertam o desprezo geral", diria o criador de Policarpo Quaresma. O emprego das *charges* é particularmente eficaz no contexto da literatura barretiana, funcionando como

elemento propiciador de comoção e revolta. Isto pode ser verificado em algumas das *charges* das *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, por exemplo no personagem Floc, colunista social e crítico literário de *O Globo*, que provoca revolta pelo desprezo com que trata o contínuo Isaías, mas também comove por sua angústia de saber-se um jornalista medíocre. A técnica das *charges* Lima Barreto certamente aprendeu com os mestres do gênero, como afirmava, mas cuidou de imprimir-lhes sua própria marca.

2.3. EMPALIDECENDO O "SORRISO DA SOCIEDADE"

A concepção romanesca prevalecente na época que ora focalizamos era a noção advinda dos séculos anteriores, sobretudo do século XIX, período em que o gênero romance se popularizou. Tal concepção abrigava a idéia de que o romance contava uma história que, além de proporcionar deleite, deveria corresponder às expectativas do leitor no que se refere a um contato com um mundo fechado, com a presença de um narrador que desse hierarquia e seqüência aos fatos, garantindo, desse modo, a ordenação da narrativa.⁷ Note-se, então, que em linhas gerais o acima exposto equivale a dizer que o romance se configurava em uma narrativa linear, conduzida por um demiurgo capaz de instaurar a ordem no mundo ali retratado.

Guiando-nos pela afirmação de Barthes de que o paradigma romanesco proveniente do século XIX se baseava na construção de um universo autocrático que fabricava, ele mesmo, suas próprias

⁷ MESQUITA, 1987. p.20-22.

dimensões e limites de Tempo e Espaço, sua população, seus objetos e mitos,⁸ podemos inferir que o universo autárquico a que se refere o ensaísta é formado, basicamente, por uma história transcorrida no passado, contada por um narrador em terceira pessoa. Somadas às características básicas, aparecem outras, como previsibilidade e sucessão de fatos objetivamente descritos pelo narrador onisciente e a sacralização de um herói ou heroína (característica esta acentuada no romance romântico).

Essas breves considerações de cunho teórico têm por finalidade introduzir a discussão sobre mais um traço de caráter vanguardista na produção de Lima Barreto, a saber, a questão da desmistificação da estrutura romanesca convencional. É mister, todavia, lembrar que linhas atrás havíamos salientado a busca de renovação dos recursos estilísticos encetada pelo escritor, tanto no que diz respeito aos processos lingüísticos, com vistas a uma maior expressão e comunicabilidade da obra literária, quanto aos processos formais — a quebra das fronteiras genéricas e a fusão de estilos literários diversos.

Nessa ordem de idéias, verificamos que Lima Barreto realiza com maior plenitude seus postulados estéticos em seus romances, o que não significa que o escritor deixou de esboçar tais postulados nos contos, crônicas, e artigos jornalísticos que escreveu, não sendo raras as vezes em que um gênero adentra o outro.⁹ Mas, é

⁸ BARTHES, 1971. p.43.

⁹ Destacamos, a título de exemplo, o artigo "História macabra", no qual, a pretexto de denunciar as péssimas condições da pavimentação das ruas suburbanas, o autor acaba por transformar o artigo em um pequeno conto. Cf. BARRETO, 1956. p.102-3.

certamente no romance barretiano que encontramos uma variedade de "nuances" genéricas e uma ruptura com a forma de romance até ali praticada operando uma verdadeira subversão em sua estrutura.

O romance barretiano apresenta um universo cuja organização não obedece a uma rigidez absoluta de sucessividades e seqüências, não possui heróis no sentido tradicional e suas temáticas abordam questões da contingência humana, procurando, assim, distanciar-se das fórmulas previsíveis, tão ao gosto dos escritores da *Belle Époque*. A feição que Lima Barreto deu aos seus romances propiciou o estranhamento dos críticos e do público que lhe foram contemporâneos, mas possibilitou sua permanência na literatura visto ser a temática basilar escolhida pelo autor a condição humana face ao tempo, à morte, à loucura e à sociedade.

O desvirtuamento do modelo romanesco até então predominante é bastante visível em dois romances escritos por Lima Barreto: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Neles é possível identificar relevantes diferenças quanto às técnicas de elaboração. Neste tópico abordaremos alguns dos recursos empregados pelo romancista. Nosso objetivo aqui é demonstrar a postura vanguardista do escritor, levando-se em conta a data em que foram escritos ambos os romances: entre 1905 e 1907.

Analisando-se as técnicas de construção narrativa, observa-se que nas *Recordações...*, o foco narrativo, embora assumido por Isaías Caminha, então escrivão de coletoria do interior, relatando fatos de sua adolescência, apresenta-se diferente dos focos narrativos centrados em um narrador-protagonista. O escrivão em dado momento tem algo de um narrador invisível que mais contempla

do que atua nas situações relatadas e cujo relacionamento com as demais personagens é distante e esporádico. Os capítulos guardam uma certa independência entre si, e o recurso da narrativa em *flash-back* é empregado algumas vezes, seja quando Isaías, já maduro, relembra seus sofrimentos face aos preconceitos racial e social quando ainda adolescente viveu no Rio de Janeiro, seja quando por essa época, a cada novo obstáculo, recorda a infância passada em Itaporanga.

Do ponto de vista temático, Lima Barreto explora no romance assuntos até ali pouco tratados na literatura brasileira — por exemplo, o isolamento (ou insulamento) do homem entre outros homens, a questão da incomunicabilidade¹⁰ e a tematização da escrita como catarse. Sobre o insulamento, retomamos aqui o parágrafo anterior, no qual dissemos que o escritor memorialista pouco se envolve com outras personagens, o mesmo ocorrendo com estas entre si. A dramaticidade da situação de insulamento é peculiarmente acentuada pelo ambiente focalizado na narrativa: uma redação de jornal, lugar que, *a priori*, exige uma relação mais estreita entre as pessoas, visto estarem elas trabalhando na confecção de um produto comunicador por excelência. Os diálogos são raros e quando ocorrem são curtos e secos, assemelhando-se muito mais a monólogos.

Em relação à incomunicabilidade, podemos afirmar que esta aparece no romance como o avesso de um dos aspectos muito caros a Lima Barreto: a capacidade de bem comunicar, de bem expressar

¹⁰ Insulamento e incomunicabilidade são expressões utilizadas por Osman Lins, das quais nos apropriamos por julgá-las de acordo com nossas especulações.

do que atua nas situações relatadas e cujo relacionamento com as demais personagens é distante e esporádico. Os capítulos guardam uma certa independência entre si, e o recurso da narrativa em *flash-back* é empregado algumas vezes, seja quando Isaías, já maduro, relembra seus sofrimentos face aos preconceitos racial e social quando ainda adolescente viveu no Rio de Janeiro, seja quando por essa época, a cada novo obstáculo, recorda a infância passada em Itaporanga.

Do ponto de vista temático, Lima Barreto explora no romance assuntos até ali pouco tratados na literatura brasileira — por exemplo, o isolamento (ou insulamento) do homem entre outros homens, a questão da incomunicabilidade¹⁰ e a tematização da escrita como catarse. Sobre o insulamento, retomamos aqui o parágrafo anterior, no qual dissemos que o escritor memorialista pouco se envolve com outras personagens, o mesmo ocorrendo com estas entre si. A dramaticidade da situação de insulamento é peculiarmente acentuada pelo ambiente focalizado na narrativa: uma redação de jornal, lugar que, *a priori*, exige uma relação mais estreita entre as pessoas, visto estarem elas trabalhando na confecção de um produto comunicador por excelência. Os diálogos são raros e quando ocorrem são curtos e secos, assemelhando-se muito mais a monólogos.

Em relação à incomunicabilidade, podemos afirmar que esta aparece no romance como o avesso de um dos aspectos muito caros a Lima Barreto: a capacidade de bem comunicar, de bem expressar

¹⁰ Insulamento e incomunicabilidade são expressões utilizadas por Osman Lins, das quais nos apropriamos por julgá-las de acordo com nossas especulações.

pensamentos e emoções. Os efeitos da impossibilidade de comunicação no romance resultam trágicos e são salientados, sobretudo, em duas personagens: Floc, que comete suicídio por descobrir-se incapaz de escrever um artigo, depois de várias tentativas fracassadas de colocar no papel suas idéias; e Lobo, gramático e revisor de *O Globo*, que, frustrado com a incompreensão dos colegas diante de sua obsessão pelas normas gramaticais, enlouquece e vai viver num sanatório. As duas situações, que à primeira vista poderiam ser humorísticas, são emblemáticas da ironia dramática empregada por Lima Barreto em sua escrita e remetem, ainda, a dois outros temas recorrentes na literatura barretiana: a loucura e a morte.

Quanto à catarse através da escrita, esta aparece em vários momentos do romance. Isaías sofre duplamente: pelas lembranças e pelo ato de escrevê-las, mas este é o preço da depuração:

"...sofro assim de todos os modos, por causa desta obra [...] Quero abandoná-la; mas não posso absolutamente [...] só penso nela. À noite, quando todos em casa se vão recolhendo, insensivelmente aproximo-me da mesa e escrevo furiosamente."¹¹

Lembre-se aqui de que o recurso de escrever para expurgar a dor dos acontecimentos vividos é empregado posteriormente por Graciliano Ramos em *São Bernardo*. Ambos os memorialistas, Isaías e Paulo Honório, declaram sua "incapacidade" e sua "inabilitação" como escritores, reiterando sempre que seus textos têm o objetivo de resgatar situações do passado que contribuíram para as condições de vida em que os mesmos se encontram no presente, fazendo, assim, suas

¹¹ BARRETO, 1971. p.79.

catarses. Dizendo que sua ambição não é literária, Isaías aproveita por outro lado, para introduzir questões de ordem estética, e críticas à literatura e aos escritores do período em que se desenrola o enredo do romance, questões estas que permeiam todo o livro e se apresentam como mais uma inovação de Lima Barreto.

É nas *Recordações...* que nosso autor utiliza pela primeira vez as *charges* que geraram polêmica entre os críticos (como foi mostrado no primeiro capítulo desta dissertação), que, preocupados em descobrir a "chave" do romance, isto é, os "nomes verdadeiros" das pessoas que julgavam estarem ali retratadas, concentraram suas atenções apenas nesse aspecto do livro e acabaram por desprezá-lo enquanto criação literária, até porque os outros aspectos do romance passaram despercebidos por eles, visto não ter o livro um similar que pudesse ser tomado como parâmetro. A ironia cáustica utilizada por Lima Barreto para caracterizar os escritores, médicos, jornalistas e críticos literários — personagens das *Recordações...*, fez com que diversos críticos se sentissem atingidos e escrevessem críticas desabonadoras, como vimos no capítulo anterior, ou passassem a ignorar o livro para que o mesmo caísse no esquecimento.¹²

A ênfase acentuada ao chargismo do livro obnubilou a grande sensibilidade do memorialista Isaías, que, em suas reflexões sobre a vida, o mundo e sobre si mesmo, cria imagens de grande lirismo e beleza plástica. Vale ressaltar que essa é mais uma das técnicas de composição a que recorreu Lima Barreto — a composição de aspecto

¹² Sobre isso, F. A. Barbosa faz um relato detalhado e lembra que o *Correio da Manhã*, um dos mais importantes jornais do tempo, sentindo-se retratado no romance, proibiu referência de qualquer espécie a Lima Barreto em suas páginas. Cf. BARBOSA, 1952. p.232

pictórico, com largo emprego da cor e a valorização dos ambientes abertos, onde se mesclam a paisagem natural e a paisagem artificial, cujo exemplo se pode ler no fragmento abaixo, sobre a contemplação da tarde por Isaías:

"... nuvens alvadias, esgarçadas, flutuavam e se tingiam de ouro, de púrpura, de laranja, em rápidas mutações do teatro."¹³

Ou sobre o Rio de Janeiro avistado por ele dentro do barco que o conduzia, no dia de sua chegada à cidade:

"... o casario defronte-o da orla da praia, envolvido já nas brumas da noite, e o do alto, queimando-se na púrpura do poente."¹⁴

Vale lembrar que os enredos dos romances da *Belle Époque* são quase sempre passados em ambientes fechados e a paisagem restringe-se a jardins e pomares. Vide os romances de Afrânio Peixoto.

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* há uma radicalização do processo de criação literária do escritor. No livro não há um enredo com uma célula dramática central de onde e para onde partem todos os acontecimentos. O que existe é um conjunto fragmentário, no qual a narrativa, de aparência solta pela desarticulação dos capítulos, trata do drama existencial de duas personagens: Gonzaga de Sá e seu jovem amigo Augusto Machado (que de tão parecidos chegam quase a ser as duas faces de uma mesma moeda), mergulhados em considerações filosóficas sobre a existência humana, perpassadas por uma fina ironia, diferente da ironia cáustica das *Recordações...*

¹³ BARRETO, 1971. p.59

¹⁴ Ibidem. p.39.

A ação externa na narrativa é lenta, uma vez que a ênfase maior é para a interioridade da personagem Gonzaga de Sá, o que leva a um jogo de forças antagônicas (exterior x interior) para assinalar o não-lugar experimentado pelos dois amigos e a questão do tempo (um dos temas do romance). O antagonismo interior/exterior é também assinalado na situação de vida de Gonzaga — um intelectual de amplos conhecimentos, preso a um irrelevante cargo burocrático.

Os doze capítulos que compõem o livro são independentes, como se cada um deles fosse um quadro. Aparentemente desconexos, dada a não previsibilidade dos acontecimentos e o aparecimento/desaparecimento súbito de algumas personagens, os capítulos são na verdade tecidos pelos mesmos fios (a reflexão sobre a vida e a morte) realizando-se a produção de sentido da obra através de sua enunciação, visto que o enunciado não possibilita tal produção devido a sua fragmentação. É interessante assinalar que o recurso de fragmentação dos capítulos empregado por Lima Barreto é uma forma de mostrar a fragmentação interior de Gonzaga de Sá — um ser ilhado em si mesmo, (di)vagando nostálgico pela cidade do Rio de Janeiro.

Como mais um aspecto inovador para o contexto em que foi escrito *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, destacamos a questão da dessacralização biográfica. A biografia era então um gênero muito prestigiado, focalizando sempre grandes personalidades, cujas vidas eram cronologicamente organizadas por seus biógrafos, de maneira seqüencial e linear, como convinha à narrativa histórica positivista, visto ser a biografia um ramo da História. Andando na contra-mão, Lima Barreto criou uma paródia biográfica, ou seja, a biografia

que o título supõe não registra fatos de acordo com uma cronologia nem trata da vida de nenhuma figura consagrada por grandes feitos. Trata de acontecimentos esparsos da vida de um homem comum, simples funcionário da Secretaria dos Cultos, cujo mérito só existe para seu biógrafo Augusto Machado — o de ser uma pessoa dotada de rara sensibilidade. É o próprio Augusto Machado, na "Explicação necessária" que antecede os capítulos, que reconhece o propósito dessacralizador de seus escritos:

"... Plutarco e doutor Pelino, mestres ambos no gênero, não de perdoar esse meu plebeu intento de querer transformar tão excelso gênero da literatura — a biografia — em específico de botica."¹⁵

(Na época a biografia era classificada também como gênero literário.) E o próprio Lima Barreto, na "Advertência", dizendo-se apenas "revisor" dos originais de seu "amigo" Machado, sublinha que aquela não era rigorosamente uma biografia, pois faltava ali a "exatidão de certos dados, a explanação minuciosa de algumas passagens da vida do principal personagem e as datas indispensáveis" a algo que se pretenda ser uma biografia, numa irônica alusão às detalhadas e datadas biografias escritas em sua época.

Até mesmo o editor do romance, Monteiro Lobato, não percebeu a ousadia parodística do livro e em carta a Lima Barreto diz não concordar com o título, pois, segundo ele, as pessoas julgavam tratar-se de uma biografia e, ao descobrirem que estavam diante de um "ilustre desconhecido", perdiam o interesse pelo livro.¹⁶ O

¹⁵ BARRETO, 1970. p.29.

¹⁶ BARRETO, 1956. Tomo 2, p.71.

editor atribui ao título "pouco comercial" a ínfima vendagem do romance. Consideramos que esse é um fator a ser levado em conta, no que tange ao insucesso comercial do livro, mas, certamente, não é o fator preponderante, partindo-se da premissa de que o romance em questão foge completamente aos moldes conhecidos e apreciados pelo público de então. A ausência de amores, de aventuras e de um herói protagonista de grandes feitos não caiu no agrado dos leitores e de uma parte da crítica, mas em contrapartida alçou Lima Barreto à condição de escritor da modernidade, tal como ela é concebida entre nós a partir de 1922.

As *charges* desenhadas por Isaías Caminha revelam seres obscuros, incapazes de ultrapassar os estreitos limites dos interesses pessoais e dos preconceitos de que estão imbuídos. Pelo traço do memorialista desenha-se, desse modo, o perfil de uma sociedade que se utiliza da farsa e da encenação para esconder seus defeitos e obter ganhos materiais. Nessa sociedade Isaías não ocupa lugar algum. O "ilustre desconhecido" Gonzaga de Sá — amante de uma cidade que só existe em sua memória, cultor do passado, da morte e da amizade (para ele o mais nobre dos sentimentos) — é um perspicaz observador dos homens. Tal como Isaías, questiona a superficialidade das relações humanas e os problemas que lhes são inerentes. Pouco condescendentes com aqueles que representam valores considerados por eles negativos, mas capazes de extrema compaixão pelos marginalizados, o escrivão Isaías e o nostálgico Gonzaga de Sá (e seu duplo, Augusto Machado) transformaram o "sorriso da sociedade" numa pálida e amarga careta, desveladora de angústias, dores e mazelas ocultadas pela literatura amena, dirigida às meninas de Botafogo.

CAPÍTULO 3

UM DIÁRIO EXTRAVAGANTE;

MEMÓRIA, HISTÓRIA E RASCUNHOS LITERÁRIOS
NO *DIÁRIO ÍNTIMO* DE LIMA BARRETO

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

"Resolvi fazer uma página íntima, tanto mais íntima que é de mim para mim... da trajetória da minha vida e do meu espírito e outro não é o meu fito"

Lima Barreto

3.1. UM ARQUIVO (QUASE) SECRETO

O *Diário íntimo* de Lima Barreto demonstra que não foi sem razão que ele se auto-denominou um escritor não-diletante. Isto porque seu diário não foi apenas um registrador de pensamentos ou confidências. Muito do que viveu, observou ou sentiu foi registrado com vistas a servir de insumo à criação literária. A presença do literário se fazia permanente em seu cotidiano. O diarista comportava-se como uma espécie de pescador de pérolas que busca a pérola mais valiosa, mas não despreza as outras que encontra, guardando-as cuidadosamente. O próprio Lima Barreto nos comunica essa postura quando faz a seguinte consideração:

"Há mais de dez dias, que não tomo notas. Nada de notável me há impressionado [...] mas, como entretanto eu queria ter um registro de pequenas, grandes, mínimas idéias, vou continuá-lo diariamente."¹

O público e o privado convivem lado a lado no *Diário íntimo*. Ao contexto das experiências subjetivas junta-se o contexto cultural e sócio-político da época. Lembranças de pessoas, de lugares e de leituras se mesclam a pequenas confissões. Ao fazer suas anotações, Lima Barreto acabou por escrever parte de sua própria história e da história de seu tempo. O escritor fez de seu

¹ BARRETO, 1961. p.99.

Diário íntimo, em grande parte, o alicerce para sua produção literária, calcada, como se sabe, na relação memória/história. Do "novo" diarístico puxou fios para a criação ficcional. Muitas vezes os fios se embaraçaram e contaminaram o próprio "novo", fazendo-o ficcional também.

Uma leitura mais detida do *Diário íntimo* permite vislumbrar quais os fios puxados pelo escritor e de que forma eles foram utilizados na constituição de romances, contos e crônicas. A leitura que aqui empreenderemos buscará recortar aspectos do *Diário íntimo* com o objetivo de alcançar os elos de ligação do mesmo com as *Recordações... e Vida e morte...*

À guisa de revisão conceitual, julgamos necessário tecer algumas considerações sobre o diário íntimo — para uma melhor compreensão de nosso objeto de discussões.

Formalmente o diário se apresenta como uma espécie de arquivo pessoal, no qual devem ser registrados todos os (ou pelo menos os mais importantes) acontecimentos da vida do diarista. Os registros devem ser feitos em sequência cronológica e devem refletir, como um espelho, a imagem do indivíduo que os escreve. O diarista se compromete ainda a ser sincero, verdadeiro e a descrever os fatos exatamente como eles aconteceram. De preferência, em seguida à sua ocorrência.

Ainda quanto ao aspecto formal, a escrita do diário deve ser introspectiva. As emoções e os sentimentos devem prevalecer sobre as informações ali contidas.² Não sendo concebido *a priori*

² GASS, 1994. p.5-6.

como um texto para ser publicado, o diário deveria ser apenas uma fonte de reflexão para seu autor, o qual é também o primeiro leitor e, portanto, destinatário do texto diarístico.³

As regras formais, entretanto, são quebradas na prática da escrita diarística. A seqüência cronológica nem sempre é cumprida, assim como o pacto de simultaneidade entre ocorrência e registro do fato. O texto do diário apresenta-se, desse modo, fragmentado, descontínuo. Aparecem, assim, silêncios, vazios e elos perdidos, visto que o diarista seleciona os fatos que anota. Uma vez fragmentado, o diário refletirá uma imagem também fragmentada de seu autor. Na tentativa de retratar a si mesmo, o diarista compõe um retrato em *patchwork* e os fatos íntimos que tenta reconstituir passam por uma espécie de teatralização. Desaparece, ou antes, quebra-se o espelho.

O diarista e sua realidade surgem no texto do diário marcados pela inventividade, transformados em signos, em escrita. Quando o autor do diário passa a narrar, a escrever os fatos, sua postura é a de alguém diferente da pessoa que os protagonizou ou os observou. Apesar do tom de confissão dos relatos, o diarista, quando escreve, assume um distanciamento dos registros ali inscritos. Desse modo, o diário adquire o *status* de operador da alteridade do indivíduo que o escreve. O diarista dá lugar a um *Outro*, a quem evoca ou exorta quase sempre. O *Outro* que o diário abriga passa a ser uma espécie de narratário do texto diarístico, o qual possui, ainda, um leitor virtual, conforme pensa Rousset.⁴

³ ROUSSET, 1983. n.56, p.435-443.

⁴ Ibidem, p.438-443.

Para ele, todo diarista, no fundo, quer que seus papéis íntimos sejam lidos algum dia.

As controvérsias quanto ao valor literário do diário sempre foram muitas. Contra ele pesaram as acusações de ser uma mera realização narcísica e de ser uma obra sem estrutura comunicativa bem definida, escrita na clandestinidade. Havia ainda a questão da definição de gênero. Seria o diário uma autobiografia?

Uma vez reconhecido como gênero memorialístico, mas não necessariamente uma autobiografia, como assegura Philippe Lejeune⁵, o diário íntimo passou a ser visto como obra literária por muitos teóricos da literatura, entre eles Roland Barthes, que, entre outras coisas, assinalou que "a justificação de um diário íntimo (como obra) não pode ser outra senão literária, no sentido absoluto, mesmo nostálgico do termo".⁶ Sua escrita, segundo o ensaísta, estaria endossada por motivos poéticos, históricos, utópicos e amorosos. É Barthes ainda que compreende que o indivíduo inscrito no diário é uma "pose", uma encenação de si mesmo.

O distanciamento do narrador em relação aos fatos narrados, mais os silêncios e os vazios existentes no texto do diário, favorecem a inserção da ficção. Nas fendas do texto "instala-se uma alegorização simbólica da existência em que o sujeito da escrita passa a ser um intérprete do vivido".⁷ Esses fatores caracterizam o diário como obra literária, mas não como um objeto inteiramente ficcional. A não ser quando um escritor deliberadamente cria um,

⁵ LEJEUNE, 1973. n.13, 137-162.

⁶ BARTHES, 1987. p.304.

⁷ REIS, 1988. vol.6, p.84.

como é o caso de *Em liberdade*, o "diário" de Graciliano Ramos escrito por Silviano Santiago. O diário, sublinhe-se mais uma vez, possui marcas ficcionais mas não é ficção.

Em se tratando de diários de escritores, é inegável o valor desses textos como apêndices da criação literária. É possível, até certo ponto, encontrarmos nesses escritos, elementos em estado bruto utilizados na produção ficcional ou mesmo nas autobiografias disfarçadas sob a pele da ficção. O diário possibilita, portanto, o "mapeamento" dos processos de criação de um autor.

Além de vir a ser publicado como obra literária ou de possuir relação com outras obras de certo escritor, o diário, por ser um texto datado, contém, implícita ou explicitamente, informações sobre o contexto da época em que foi escrito. Evidentemente, tais informações são filtradas pela experiência pessoal do diarista e por seu posicionamento ideológico. Mas não deixam, todavia, de ser informações valiosas do ponto de vista da memória histórica e cultural.

A revisão conceitual que aqui se empreendeu nos servirá de lanterna. Com ela percorreremos as veredas do *Diário íntimo* de Lima Barreto, que ora passamos a "visitar".

3.2. O ARQUIVO VISITADO

Durante 21 anos, entre 1900 e 1921, Lima Barreto manteve um diário que intitulou de "um diário extravagante". Certamente movido pela consciência de que seus escritos íntimos não abrigavam as

características que julgava pertinentes a um diário, ou talvez pela forma como estavam (des)organizados esses escritos, espalhados como as peças de um quebra-cabeças: por várias cadernetas, cadernos e papéis avulsos, que o diarista ia colecionando e amarrando (literalmente), formando pequenos maços.

Lima Barreto desejava queimá-los antes de morrer, mas, temendo que a morte o alcançasse antes que pudesse destruir seus papéis, pediu claramente, numa anotação feita em 1905, a quem encontrasse suas notas pessoais que delas "sirva-se com o máximo cuidado e discrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha".⁸

Três anos depois da morte do diarista, um de seus amigos pensou em publicar as confissões dispersas do escritor. Desistiu da idéia por considerar que naqueles registros havia muitas "inconveniências". Os manuscritos permaneceram guardados até à década de 50. Por essa época deu-se a execução do projeto de editoração da obra completa de Lima Barreto, e foi decidido que seu diário seria publicado, por ser de "profundo interesse humano e de consulta indispensável para o conhecimento do homem e do escritor, que em Lima Barreto formam uma unidade indivisível", como justifica Francisco de Assis Barbosa, na nota prévia que acompanha o *Diário íntimo*.

A justificativa do organizador dos manuscritos do romancista corrobora as considerações que fizemos nos capítulos anteriores sobre o envolvimento em tempo integral de Lima Barreto com a

⁸ BARRETO, 1961. p.77.

literatura. Um envolvimento tão profundo que o fez fundir vida e escrita, levando para seus romances (e contos) muito de si mesmo. Os acontecimentos que viveu ou observou e as pessoas com quem conviveu foram mascaradas, ou antes, reinventadas. E nomeada de ficção sua própria realidade.

Em seus registros íntimos realidade e vida aparecem fundidos, amalgamados. Lima Barreto fez de seus cadernos particulares um laboratório experimental de sua criação já que ali estão rascunhados e esboçados romances, contos, personagens. Está também registrado seu itinerário como escritor (andamento das edições, lançamentos, repercussão na imprensa) e, ainda, o diário serviu-lhe como um reservatório do qual retirou elementos para seus enredos.

Obedecendo à necessidade de formular adequadamente os resultados da "visita" ao interior do *Diário íntimo*, dividimos esquematicamente sua construção textual em três espaços, a saber:

- o espaço da memória pessoal (registros de experiências da vida privada);
- o espaço da memória histórico-cultural da *Belle Époque* carioca (registros de fenômenos de caráter político, social e cultural);
- os bastidores da criação literária, configurados nos esboços de enredos e personagens e nos percursos e percalços do escritor face à criação literária. Nesse espaço estão inseridos ainda os registros do leitor Lima Barreto — suas impressões e comentários sobre autores e livros que leu e a colagem de recortes de jornais (hábito que cultivou durante toda a vida).

3.2.1. A memória pessoal

O fato de o diário de Lima Barreto estar dividido em vários suportes físicos (cadernos, cadernetas, papéis avulsos) acentua ainda mais a fragmentação de sua composição textual. Sua aparência assemelha-se a uma colagem feita sobre uma tela, na qual foram ficando espaços vazios entre os papéis colados. As lacunas aparecem logo nas primeiras páginas, quando o diarista pretende montar seu próprio retrato.

Na composição do auto-retrato ele tenta constituir-se, dizer-se alguém. Para isso aponta seu nome, filiação e data de nascimento. Mostra-se como um alguém que tem metas e princípios a seguir, visto que tem planos para o futuro e um decálogo, que irônica e curiosamente é interrompido no início da terceira lei:

"Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a *História da escravidão negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade.

Nasci em segunda-feira, 13-5-81.

O meu decálogo:

1. Não ser mais aluno da Escola Politécnica.
2. Não beber excesso de coisa alguma.
3. E..."⁹

No fragmento transcrito é clara a fusão entre a constituição subjetiva e o desejo da escrita. Não há limites entre as duas instâncias. Em seus dados pessoais o diarista insere o projeto de escrever um livro.

⁹ BARRETO, 1961. p.33.

O indivíduo apresentado no retrato lacunar é um indivíduo que se sabe entre-lugares. Vive em constante deslocamento entre o subúrbio — onde mora e é reconhecido como um homem "letrado" — e o centro — onde trabalha, frequenta bares e cafés e às vezes é apenas alguém com "um nome muito longo e pomposo para um mulato".

Consciente de que é um homem dividido, anota em destaque num dos fragmentos do diário um pensamento de Maine de Biran: "No esforço voluntário, a reflexão interior se apercebe de um 'eu' que quer e de um 'não-eu' que resiste".¹⁰ A epígrafe escolhida pelo diarista tem um sentido muito particular: ilustrar o duelo em que vive seu "eu" dividido. Duelo que se arrasta pelo diário durante todo o tempo.

Lima Barreto revela-se um diarista incomum, pois mostra ter noção de que quem habita as páginas do diário é um *Outro* Afonso. Com esse ser textual, cuja existência é de papel e tinta, ele dialoga: "Ah! Afonso! Não te dizia...",¹¹ faz advertências: "Toma tento, Afonso! Não te precipites, Olha bem."¹² e até prepara um curso: "Curso de filosofia feito por Afonso Henriques de Lima Barreto para Afonso Henriques de Lima Barreto".¹³ Quando pensa na velhice, sabe que é o *Outro* que vai permanecer imutável, já que ele, diarista, ser real, não é estático: "...resolvi fazer dessa nota uma página íntima [...] que é de mim para mim, do Afonso de

¹⁰ BARRETO, 1961. p.35.

¹¹ Ibidem. p.88.

¹² Ibidem. p.80.

¹³ Ibidem. p.35.

vinte e três anos para o Afonso de trinta...".¹⁴ O *Outro* passa a ser operador e parâmetro da diferença entre o indivíduo do passado e o indivíduo do presente, como assinala Rousset.¹⁵

O diário é uma forma de armazenar e conservar lembranças. O diarista escreve para não esquecer, para não deixar que o vivido se esvazie completamente. Busca, assim, por meio da escrita, a possibilidade de voltar ao seu próprio passado toda vez que assim desejar, bastando para isso recorrer ao diário, seu apêndice da memória.

Se buscarmos compreender, tal como Roberto Reis, que a vida tornada escrita abre um coágulo entre a realidade e a ficção, veremos que o traço ficcional aparece bem marcado no *Diário íntimo* de Lima Barreto. Tal traço nos comunica que, para o autor dos registos ali postos, qualquer coisa pode ser tocada pela ficção: uma cena no bonde ou no bar, um passeio, um diálogo. Entre muitos registos marcados pela ficção vale a pena destacar dois exemplos interessantes. O primeiro refere-se à ficcionalização do tempo. Em um registro feito em 1904, o diarista alude ao presente como se esse já fosse passado: "*Quando eu fui* amanuense da Secretaria da Guerra pintou-se (em 904) a secretaria e dependência..."¹⁶ (grifo meu). Em 1904, assinale-se, Lima Barreto estava em plena vigência de suas funções pois entrara naquele órgão em 1903, do qual só sairia em 1918. No registro, é clara a encenação de um passado que ainda não havia acontecido.

¹⁴ BARRETO, 1961. p.77.

¹⁵ Cf. ROUSSET, 1983. n.56, p.438.

¹⁶ BARRETO, 1961. p.45.

O outro exemplo refere-se à morte, um dos temas prediletos do escritor. Em 1921, o diarista escreveu, ao estilo das notas fúnebres de jornal, uma nota sobre a "morte" de seu pai, João Henriques. Entre outras coisas, diz a nota: "Era viúvo e deixa três filhos e uma filha, solteiros, todos os quatro, e o mais velho é o escritor Lima Barreto".¹⁷ O pai do diarista morreu de fato, em 1922, dois dias após a morte de Lima Barreto.

Em relação à figura paterna, cumpre-nos assinalar que esta é uma constante no texto do diário, como uma espécie de sombra incômoda com quem o diarista tem uma relação de amor e ódio. É daí que, talvez, origina-se a motivação para encenar a morte do pai, que há muitos anos estava doente e vivia isolado num dos quartos da casa. Aliás, a casa e a doença do pai mantêm uma relação muito estreita no texto do diário. Concebida como um palco onde se desenrola um espetáculo sombrio e silencioso, a casa é para o diarista também um lugar tão dilacerado e doente quanto o corpo e a mente de João Henriques. Em suas próprias palavras, seu lar é "um mosaico tétrico de dor e de tolice".¹⁸ Sua casa não era uma casa comum, apesar de fazer parte do mesmo conjunto de casas — era a "casa do louco", assim chamada pelos vizinhos. Logo, era um corpo estigmatizado, uma ferida entre as outras moradias e uma ferida na vida do romancista.

A relação casa/doença do pai é bastante expressiva no fragmento abaixo, o qual dá bem a medida do que acabamos de afirmar. Nele o diarista registra sua irritação quando certa noite encontra

¹⁷ BARRETO, 1961. p.213.

¹⁸ Ibidem. p.41.

uma alegre reunião em casa:

"Voltei pra casa, eis senão quando dou com um baile em forma. Eram dez horas da noite. Havia canto, dança, etc. Ora, *no estado que meu pai está*, com os poucos recursos que temos, positivamente aquilo me aborreceu. Como permitia o meu orgulho que eu *recebesse gente*, sem oferecer-lhes boas cousas? Como? *Demais, meu pai, aluado*, na saleta, e o baile, a roncar na de visitas."¹⁹ (grifos meus)

Ainda que alegue a falta de recursos para receber condignamente os convidados, os trechos grifados apontam para o que parece ser a verdadeira preocupação do diarista: a demência do pai. Esta transformou a casa numa espécie de sítio sagrado, o qual não deveria ser adentrado por ninguém. Como ferida dilacerada que era, deveria permanecer no isolamento. Além disso, a alegria era algo incompatível com tal lugar, sobre o qual caíra a fatalidade, o infortúnio. Os desígnios do destino deveriam ser cumpridos, permanecendo a casa em suas sombras.

Outro problema referente à casa do diarista diz respeito à tumultuada relação entre ele e sua madrasta. Lima Barreto não aceitava a presença da mulher e via na união do pai com a ex-empregada da família uma profanação à memória de sua mãe. As referências à madrasta e aos filhos dela são sempre perpassadas de desprezo ou irritação.

Abrimos aqui um parênteses para lembrar que a loucura sempre foi uma constante na vida do escritor. Para isso temos que recorrer a dados extra-diarísticos. Quando menino, Lima Barreto viveu junto às Colônias de Alienados da Ilha do Governador, onde seu pai foi

¹⁹ BARRETO, 1961. p.91.

almoxtarife. Depois a loucura viria a atingir o próprio João Henriques. Isto era um enigma para o diarista ("a estranha moléstia de meu pai" que tinha a "ironia dos loucos de Shakespeare"). Por fim, ele mesmo mergulharia no mundo da loucura, quando esteve internado por duas vezes no Hospício da Praia Vermelha para tratamento de alcoolismo. Durante essas internações, Lima Barreto continuou a escrever seu diário, mas as anotações referentes a esses períodos foram publicadas em separado, com o título de *Diário do Hospício*. A loucura é um tema recorrente na ficção barretiana e será tratada a bom termo em capítulo posterior desta dissertação.

Um número relevante de registros é dedicado aos preconceitos de que o diarista foi alvo. Certos analistas da literatura barretiana acreditam que o escritor exagerava quando tratava do problema. Alguns até afirmam que o preconceito contra sua cor não existia. O que havia era uma distorção criada pelo próprio Lima Barreto, fruto de um forte sentimento de inferioridade. Não entraremos aqui nos pormenores de tal questão, mas vale lembrar que a situação dos mulatos no início deste século era assaz complicada. Na emergente ordem social burguesa ocupavam uma posição indefinida, uma vez que não eram brancos nem negros. Acabavam por ocupar um entre-lugar na sociedade e eram vistos com restrições pelos dois lados entre os quais oscilavam. Não devemos esquecer também que o ideário científico da época era calcado em teses de fundo racista.

Destacamos alguns registros que se nos apresentam exemplares como situações nitidamente discriminatórias. O excerto abaixo é demonstrativo de que o escritor vivenciou o "apartheid" que tantas vezes denunciou:

"Hoje, à noite, recebi um cartão-postal. Há nele um macaco com uma alusão a mim, e, embaixo, com falta de sintaxe, há o seguinte: 'Néscios e burlescos serão aqueles que *procuram* acercar-se de prerrogativas que não têm. M'." ²⁰ (grifos do autor)

Também significativo é o relato de como o diarista foi maltratado por funcionários da Secretaria das Relações Exteriores, quando de uma ida ao local por motivos de trabalho.²¹ Outro momento de discriminação está registrado na nota que descreve uma visita a um navio. Na entrada não foi solicitado a ninguém o convite, menos a Lima Barreto.²²

As situações descritas são apenas corroboradoras de um problema para o qual sua consciência cedo foi despertada. Em 1905 lembrando-se de uma certa leitura feita dez anos antes, Lima Barreto fez esta confissão:

"É satisfatório para minh'alma poder oferecer contestação, atirar sarcasmos à soberbia de tais sentenças que me fazem sofrer desde os quatorze anos. Oh! A ciência! Eu era menino, tinha aquela idade, andava no meio dos preparatórios, quando li na *Revista Brasileira*, os seus esconjuros, os seus anátemas... Falavam as autorizadas penas do Senhor Domício da Gama e Oliveira Lima. Eles me encheram de medo, de timidez, abateram-me... escondi-me em mim mesmo e fiquei a sofrer para sempre..."²³

O artigo passa a ter uma importância crucial em sua vida. E a idade de quatorze anos é uma espécie de divisor de águas para o diarista.

Lima Barreto acreditava que para ultrapassar os limites dos preconceitos, o indivíduo deveria ser reconhecido por sua

²⁰ BARRETO, 1961. p.98.

²¹ Ibidem. p.109-110.

²² Ibidem. p.130.

²³ Ibidem. p.112.

inteligência e por seu saber. Por acreditar nisso, o diarista muitas vezes desistiu do suicídio. Convencido de sua capacidade intelectual, procurava preservar a vida, como registra:

"Nesse tempo, eu me acreditava inteligente e era talvez isso que me fazia ter medo de dar fim a mim mesmo."²⁴

Outra vez recorrendo a dados extra-diarísticos, veremos que a crença na própria inteligência foi despertada no escritor por suas professoras dos cursos primário e secundário.²⁵ O passar dos anos, entretanto, fê-lo ver que não bastava ser inteligente e culto para ocupar um lugar na sociedade de sua época. Era necessário ter meios de expressar as idéias, de mostrá-las ao mundo. Daí a criação da revista *Floreal*, a qual já nos referimos muitas vezes, e da *Marginália*, que ficou apenas no projeto.

Imbricada a esse questionamento, há uma outra reflexão do diarista que é tema de alguns registros do *Diário íntimo*, no que ora chamamos de espaço da memória pessoal. Essa reflexão refere-se ao valor questionável da justiça e ao tratamento dado aos chamados "diferentes". Diferentes não apenas na cor ou na posição sócio-econômica, mas no modo de ser. O fragmento que transcrevemos é revelador do sentimento do diarista em relação a isso:

"Aos sete anos [...] eu fui acusado injustamente de furto [...] Foi desde essa época que eu senti a injustiça da vida, a dor que ela envolve, a incompreensão da minha delicadeza, do meu natural doce e terno."²⁶

²⁴ BARRETO, 1961. p.135.

²⁵ Cf. BARBOSA, 1952. p.50.

²⁶ BARRETO, loc. cit.

A percepção de ser uma pessoa diferente das demais levou Lima Barreto a declarar-se "incompreendido e incompreensível". Sobretudo em seu ambiente de trabalho. O irrelevante cargo que ocupava e a mediocridade da vida burocrática eram como uma prisão para o diarista. A Secretaria da Guerra e seus funcionários estão presentes em vários registros, nos quais podem ser vistas a compressão e a incompatibilidade a que estava submetido enquanto burocrata. Entre diversos fragmentos, extraímos este, que é uma espécie de síntese pungente de todos os outros anotados sobre o tema:

"O que me aborrece mais na vida é esta secretaria [...] me sinto deslocado e em contradição com a minha consciência.

Não posso suportá-la. É o meu pesadelo, a minha angústia. Tenho por ela um ódio, um nojo, uma repugnância que me acabrunha [...] o meu feitio é tão oposto àquela atmosfera de violência, de opressão, de bajulação, que me enche de revolta."²⁷

Além de todos esses registros que consideramos pertinentes ao espaço da memória dos acontecimentos privados, destacamos por fim as confidências amorosas do diarista. Estas, apesar de serem poucas em relação a outros tipos de registros, parecem-nos relevantes do ponto de vista de construção textual. Para falar de seus envolvimento afetivos com mulheres casadas e prostitutas, o diarista elabora um discurso quase cifrado, que oscila entre o desejo de revelar e o de dissimular. A sensualidade nunca aparece de maneira explícita. É sempre deslocada para outros lugares.

²⁷ BARRETO, 1961. p.171-172.

No *Diário íntimo* escolhemos algumas passagens que são ilustrativas desse deslocamento. Em alguns dos registros, no lugar da sensualidade inscreve-se, por exemplo, o sagrado onde Maria Madalena, carregando seu cântaro de bálsamo, ocupa o lugar das prostitutas.²⁸

Outro bom exemplo de substituição do sensual pelo sagrado é o trecho em que o diarista, recordando-se de uma amante de um amigo seu com quem estivera certa noite, abre a Bíblia e copia no diário um versículo do *Cântico dos cânticos* que julga dar a dimensão de seu estado de espírito, no momento daquela lembrança.²⁹

Mais um momento de sensualidade implícita pode ser visto, ainda, no diálogo ocorrido entre Lima Barreto e a amante de seu amigo durante o jantar. O interesse que o escritor e a mulher sentem um pelo outro manifesta-se através de um jogo de palavras ambíguas, carregadas de duplo sentido, a propósito de um dos pratos servidos pela dona da casa.³⁰ Nesse caso, tal como o sagrado, a comida ocupa o lugar da sensualidade.

O expediente do escritor de deslocar a sensualidade do enunciado para a enunciação foi também observado por Maria Zilda F. Cury em relação aos romances e crônicas de Lima Barreto.³¹

É preciso acrescentar, por fim, que Lima Barreto não manifestava interesse apenas por mulheres interdidas. A timidez e o medo de ser rejeitado, entretanto, impediam-no de levar a cabo

²⁸ BARRETO, 1961. p.127.

²⁹ Ibidem. p.129.

³⁰ Ibidem. p.128.

³¹ CURY, 1981. p.96-100.

seus interesses por outras mulheres:

"Na rua, nos bondes, nos trens, eu me interesso por certas moças e às vezes por cinco minutos chego a amá-las. Procurolhes a moradia. Passo duas, três vezes pela porta timidamente, *gauchement* — onde me levará isso?"³²

3.2.2. O espaço da memória histórico-cultural da *Belle Époque* carioca

Lima Barreto, não há como se negar, foi um homem que viveu intensamente os problemas de seu tempo. Nesse sentido, o cidadão, o indivíduo inserido nas circunstâncias históricas de sua época, não se distinguem do ser individual de nosso escritor. Andando na contra-mão das reformas "modernizantes" colocadas em prática nas duas primeiras décadas do século XX, Lima Barreto em seus escritos vai desmontando o cenário construído pelo poder e seus acessórios coadjuvantes — a imprensa e os intelectuais. Seu modo de ler e de escrever sobre o projeto modernizante é desmistificador.

Em seu diário o escritor registrou tudo que lhe pareceu importante como negação de "modernização" e do "progresso", difundidos pela retórica positivista. Não que fosse contra a modernização em si mas, outrossim, a forma como ela estava sendo implantada. As questões individuais não eram levadas em conta e os cidadãos comuns estavam alijados do processo de mudanças pelo qual vinha passando o Rio de Janeiro. É escusado dizer que, ideologicamente, Lima Barreto era contrário às práticas autoritárias

³² BARRETO, 1961. p.80.

utilizadas pelos governantes e ao regime republicano brasileiro, visto ser simpatizante do anarquismo numa primeira fase de sua vida e, posteriormente, do socialismo.

Os costumes, as mudanças de comportamento, o desenho da cidade, a vida literária e os fatos políticos se misturam aos desabafos estritamente pessoais do diarista. Os registros dos acontecimentos públicos inscritos no diário permitem uma outra leitura da História (guardadas, é óbvio, as devidas proporções) e possibilitam a compreensão de que a narrativa histórica tem seus avessos e fraturas. Ao abordarmos reconstituições de alguns fatos contados no diário de maneira diferente da chamada "História oficial", não significa que estamos procurando neles a "verdade". Estamos, isto sim, observando a plasticidade dos fenômenos históricos. Sua capacidade de servirem como matéria-prima da ficção num momento posterior.

Do ponto de vista da memória histórico-cultural podemos anuir que os registros sobre a vida social e política derivam da memória individual do diarista. Depois de algum tempo, quando trazidos à luz, passam a fazer parte da memória coletiva transformando-se em fontes de conhecimento. Isto porque os pontos de referência ali presentes (personagens e fatos históricos, paisagens naturais e arquitetônicas e costumes) fazem parte da memória do indivíduo, mas também integram a memória da sociedade.³³

Desnecessário é dizer que o material mais substancial em termos de memória histórico-cultural produzido por Lima Barreto são

³³ POLLAK, 1989. n.3, p.3-15.

suas crônicas jornalísticas e seus romances. Entretanto, uma vez identificados como parte da construção textual do *Diário íntimo*, não poderíamos deixar de destacar alguns tópicos relacionados ao que classificamos como espaço da memória da *Belle Époque*.

Os tópicos que julgamos importante salientar referem-se às críticas do diarista às arbitrariedades cometidas em nome da modernização, às falsificações dos fatos históricos e observações sobre alguns aspectos da vida social naquele início de século.

Em 1904 um acontecimento mereceu destacada atenção do diarista. Trata-se da "revolta da vacina", movimento popular ocorrido quando o governo recorreu às armas para realizar a vacinação contra a febre-amarela. É necessário esclarecer que a população só se mostrou contrária à vacina porque não foi convenientemente esclarecida da necessidade de se vacinar. Diga-se de passagem que a vacinação a toque de caixa não era de fato uma preocupação com a saúde do povo. Precisava-se mostrar que o Rio de Janeiro era uma cidade saudável, visto que vários países haviam proibido seus navios de atracarem ali.

As medidas administrativas resultaram em confrontos entre a população e a polícia. Os confrontos se tornaram verdadeiros massacres. Nas páginas do diário, Lima Barreto registra os choques de rua, as prisões e as torturas:

"A polícia arrepanhava a torto e a direito pessoas que encontrava nas ruas [...] remetia-as à Ilha das Cobras, onde eram surradas desapidadamente."³⁴

³⁴ BARRETO, 1961. p.49.

E entre suas reflexões sobre o "terror incolor" do governo Rodrigues Alves, lança um vaticínio:

"Dos militares mais ou menos envolvidos nas masorcas, nenhum sofrerá pena; dos civis, alguns se suicidarão na prisão."³⁵

Os intelectuais positivistas e um setor da imprensa, adeptos das medidas reformadoras, colaboravam com o discurso oficial. Veiculavam pelos jornais uma falsa noção de amenidade para minimizar a violência contra a população. Em seu diário, Lima Barreto anota um exemplo ilustrativo dessa colaboração que, de certa forma, também se mostra como um falseamento da História. Comentando uma nota divulgada na imprensa, com seu olhar de crítico severo, diz o diarista:

"Rui (Barbosa) [...] no auge da retórica, perpetró uma extraordinária mentira [...] disse assim, da manhã do dia 15: 'fresca, azulada e radiante', quando toda a gente sabe que essa manhã foi chuvosa, ventosa e hedionda. Eis até onde leva a retórica."³⁶

O dia a que se refere a nota é o dia da chamada "vitória da legalidade", que pôs fim ao levante. Foi um dia, de fato, cheio de apreensões e de pequenos focos de revolta ainda não totalmente debelados, segundo o diarista.

A imprensa, assinala-se, era responsável pelas grandes teatralizações públicas. É o que nos deixa entrever Lima Barreto, em nota referente ao cortejo fúnebre de José do Patrocínio em 1905. Dezenas de pessoas foram às ruas acompanhar o féretro movidas pela

³⁵ BARRETO, 1961. p.48.

³⁶ Ibidem. p.51.

comoção fomentada pelos jornais. Em linguagem de caráter emotivo, os periódicos ressaltavam as qualidades do morto. Até os jornais que haviam sido opositores de Patrocínio se mostravam "compungidos". Eis o que diz Lima Barreto:

"...compungido o redator do *Novidade*, último jornal escravocrata que houve aqui, o Alcindo Guanabara. Eles nunca foram amigos, porquanto sempre foram adversários; Tartufo e jornalista, o que é uma e mesma cousa."³⁷

A artificialidade da comoção popular é descrita em tom de desprezo pelo anotador:

"...o populacho à última hora agitou-se e fez-lhe a manifestação de uso: coche puxado a braços, ululos pelas ruas e discursos de cidadãos mais ou menos sequiosos de renome, que aproveitam a ocasião para aumentá-lo um pouco."³⁸

O diarista aproveita ainda para desmistificar a imagem do abolicionista, pois não reconhecia nele a figura de "apóstolo da Abolição". E credita a Lei Áurea a uma tomada de consciência da sociedade quanto à degradante situação dos escravos. O escritor recusa, desse modo, a noção comum em seu tempo de que a História é feita por grandes vultos e não através de um processo coletivo.

Com relação à grande imprensa, cumpre-nos assinalar que Lima Barreto conhecia bem seus mecanismos. O escritor trabalhou como jornalista *free-lancer* no *Correio da Manhã*, um dos jornais mais famosos do tempo. Por discordar com a linha sensacionalista do jornal e com a ética duvidosa de seu proprietário — Edmundo

³⁷ BARRETO, 1961. p.98.

³⁸ Ibidem. p.97.

Bittencourt — Lima Barreto ficou pouco tempo no emprego. No entanto foi tempo suficiente para perceber a postura da imprensa, seus mecanismos internos e os interesses defendidos por ela.

O projeto modernizador, concebido pelo Barão do Rio Branco (ministro das Relações Exteriores), foi inspirado nas reformas ocorridas em Paris, no final do século XIX. Do plano de Rio Branco faziam parte várias obras, cuja finalidade era transformar o Rio de Janeiro em cidade cartão-postal.

Ora em tom irônico, ora em tom indignado, Lima Barreto escreveu uma infinidade de crônicas e artigos (publicados nos pequenos jornais que não haviam aderido às reformas), contrapondo-se a elas. Nas páginas de seu diário, encontramos também registros referentes à reformulação do traçado e da arquitetura da cidade. Os administradores buscavam tornar o Rio de Janeiro uma cidade atraente aos olhos dos visitantes estrangeiros.

Escolhemos alguns fragmentos do *Diário íntimo* que descrevem algumas das reformas e demonstram o pensamento de Lima Barreto em relação a elas. Em 1905, anota o diarista, num misto de saudosismo dos antigos lugares e lucidez quanto ao destino da cidade:

"Saí e tomei um bonde e fui à Prainha. A rua está outra, não a conheci bem. Se os prédios fossem mais altos, eu me acreditaria em outra cidade. Estive na esquina dela com a avenida, a famosa avenida das indenizações, subi-a a pé, tomei pelo que resta de beco da Rua da Prainha, agora em alargamento [...] acredito que o Rio [...] vai perder, se não lhe vier em troca um grande surto industrial e comercial; com ruas largas e sem ele, será uma aldeia pretenciosa de galante e distinta..."³⁹

³⁹ BARRETO, 1961. p.91-92.

Os velhos prédios coloniais iam dando lugar às novas construções. Muitas delas deveriam abrigar hotéis de luxo, voltados para o turismo estrangeiro. Indignado com esse tipo de obra, a propósito de uma delas (que desabou, matando 40 operários), o diarista fez seu protesto:

"Somos de uma estupidez formidável. O Rio não precisa de semelhantes edifícios. Eles são desproporcionados com as nossas necessidades e com a população que temos."⁴⁰

Posições como estas parecem, à primeira vista, fruto de uma forma de pensar contraditória. Ora o escritor se mostra conservador em relação às reformas da cidade, ora revolucionário em questões de política e literatura. Se lidos adequadamente seus textos, veremos que não há contradição, e sim coerência em suas atitudes. Lima Barreto não conseguia entender como uma sociedade poderia modernizar-se sem antes resolver seus problemas básicos. Sem modificar as velhas estruturas de poder, sem rever seus códigos morais e éticos. Não podia entender uma sociedade moderna que cultivava uma literatura ultrapassada, com muita forma para pouco conteúdo.

O diarista mantinha um caso de amor com a cidade: "o meu Rio, o meu tolerante Rio, bom e relaxado, belo e sujo, esquisito e harmônico".⁴¹ Por isso, em inúmeros registros do *Diário íntimo*, confessa seu encantamento com a paisagem e procura, tal como em outros escritos seus, descrevê-la com forte acento pictórico. Lima Barreto pintou suas aquarelas com signos. Um certo dia de verão desbotaria na memória do escritor, mas nunca nas páginas de seu

⁴⁰ BARRETO, 1961. p.188.

⁴¹ Ibidem. p.92.

diário:

"A manhã bonita [...] O ar acaricia. Tudo azul [...] Praia Formosa. Serra dos Órgãos [...] Azul ferrete com tons de aço novo [...] O mar aparecia espelhante [...] Campo de Sant'Ana. Ar polvilhado de alegria. Azul diáfano. Tudo azul [...] O rolar das carroças é azul; os bondes azuis; as casas azuis. Tudo azul."⁴²

No *Diário íntimo* os fragmentos da cidade se assemelham a fotografias coladas num velho álbum de retratos, no qual paisagem e História se confundem:

"Hoje, 8, domingo. Pleno Leme [...] o João T.B. foi comigo. Fomos ao fortim. Canhão do século passado. Ruínas portuguesas [...] Povoamento do Brasil. Pedro Álvares Cabral. Bandeirantes. Jacobinos idiotas [...] Ipanema, tal qual o Méier [...] Passeio com o João pela avenida a construir. Cais do beira-mar. Travessa do Maia."⁴³

Trechos semelhantes aos transcritos acima são encontrados em todo o conjunto da produção barretiana. É, contudo, em *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* — o mais belo poema de amor ao Rio de Janeiro, nas palavras de Osman Lins — que a temática da cidade será preponderante.

Observador sagaz, Lima Barreto registrou em seu diário aspectos do comportamento dos intelectuais da *Belle Époque*. Falando dos freqüentadores da Livraria Garnier, lugar de reunião obrigatória nos finais de tarde, o diarista assinala:

⁴² BARRETO, 1961. p.79.

⁴³ Ibidem. p.80.

"Hoje [...] estive na Garnier, como ontem, como anteontem. Vou lá sempre [...] cada vez me capacito que eles não têm nenhum ideal de Arte. São muito inteligentes [...] mas ideal em Arte não têm nenhum."⁴⁴

As livrarias, assim como os cafés e as confeitarias, funcionavam como palcos. Nelas se desenrolava a encenação do saber, um requisito indispensável para o trânsito e a permanência no meio social. Inúmeras vezes, o diarista criticou essa espécie de estilo de vida e a utilização da literatura para outros fins:

"É um tipo de literato do Brasil, esse meu amigo Tigre, inteligente, pouco estudioso, fértil, que usa da literatura como um conquistador usa das roupas — adquirir mulheres, de toda casta e condição."⁴⁵

Nas páginas do *Diário íntimo* desfilam artistas amadores das "companhias dramáticas" suburbanas e suas peças ingênuas — simulacros melancólicos dos espetáculos do Lírico. Vedetes de espáduas à mostra dançam maxixes, em revistas musicais dos teatros do centro da cidade. Operários anarquistas em greve são alvo da repressão policial com o apoio da imprensa. Policiais, jornalistas, parlamentares e bicheiros vivem em estreita e corrupta relação. O diarista tudo via e registrava, comportando-se como um daqueles narradores de que nos fala Benjamin: viajantes que movendo-se de um lado para outro, coletam material para suas narrativas. Se lidas à luz dos conceitos da "História nova", as notas do diário de Lima Barreto podem ser vistas como insumos para uma "história das mentalidades".⁴⁶

⁴⁴ BARRETO, 1961. p.187.

⁴⁵ Ibidem. p.90.

⁴⁶ Sobre os conceitos da História nova, Cf. LE GOFF, 1990.

Recorrendo outra vez a Michel Pollak, frisamos que as tradições, o folclore e a música fazem parte da memória coletiva como um todo e da memória de cada indivíduo em particular. Nesse sentido, destacamos, ainda neste espaço, a preocupação de Lima Barreto em coletar e compilar contos populares infantis ("histórias de macaco, onça e tatu"), cantigas de roda, "casos de assombração", trovas anônimas e marchas carnavalescas, para não deixá-las perder-se. Tencionava compilar em livro o material referente ao imaginário popular. Como não pôde fazê-lo, a tarefa foi levada a cabo quando da elaboração de sua obra completa. O referido material encontra-se compilado sob o título *Mágoas e sonhos do povo* no volume *Marginália*.

3.2.3. Os bastidores da criação literária

Em seu diário, Lima Barreto anotou e comentou as leituras que fez. Colou recortes de jornais com assuntos de seu interesse, transcreveu dados diversos de natureza histórica, filosófica e sociológica. Discorreu sobre autores de sua predileção e copiou trechos dos romances que gostava. E, principalmente, registrou o processo de elaboração de suas obras e a trajetória das mesmas depois de publicadas. Deixou, desse modo, as pistas do que chamamos aqui de seu itinerário de escritor. Do itinerário constam, ainda, as considerações de Lima Barreto sobre as inquietações e angústias relativas à sua *praxis* de escritor. O *Diário íntimo*, portanto, apresenta-se como um laboratório onde vivem em estado embrionário

os elementos da ficção barretiana.

No itinerário do escritor encontramos três tipos de movimentos no que diz respeito a seus processos de composição: o abandono total de um projeto ficcional, o abandono de um projeto em detrimento de outro, a reescritura contínua de um determinado projeto. Passamos então a arrolar os casos que constatarem essas afirmações.

Em 1900, Lima Barreto fez sua primeira tentativa de escrever um romance, o qual seria ambientado na Escola Politécnica, mas o projeto foi abandonado no primeiro capítulo. Em 1903, o diarista manifestou a intenção de escrever uma *História da escravidão negra no Brasil* sendo que, para isso, tomou uma série de notas sobre o tema. Não resistindo ao apelo da ficção, Lima Barreto substituiu o ensaio histórico pela idéia de um romance. O tema seria o drama dos escravos de uma fazenda, "uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia especial e maior sopro de epopéia",⁴⁷ como fez questão de frisar. Esse romance sequer chegou a ser esquematizado.

Em 1904 dois romances foram iniciados pelo autor. Um deles foi esquematizado e reelaborado algumas vezes e depois abandonado. O autor deu-lhe o título provisório de *Marco Aurélio e seus irmãos*, do qual escreveu alguns capítulos. O outro é *Clara dos Anjos*, que continuou sendo reescrito durante 18 anos.

Os casos acima arrolados possibilitou-nos a inferência das seguintes conclusões:

⁴⁷ BARRETO, 1961. p.84.

- O escritor desejava produzir uma literatura de qualidade, "superior, firme e vigorosa", para usar seus próprios adjetivos. Por isso abandonava os projetos que não lhe pareciam bons e reelaborava outros, com o objetivo de aprimorá-los;
- Lima Barreto dá sinais de sua opção literária: a vertente histórico-memorialística, pois tanto o romance de 1900 (sem título) e *Marco Aurélio e seus irmãos*, contêm dados biográficos seus e de sua família;⁴⁸
- O escritor dá preferência a personagens das classes subalternas, habitantes de mundos pobres, sombrios e por vezes trágicos.

Uma vez escolhido o caminho memorialístico, estava aceito por Lima Barreto o desafio de transformar experiências e verdades pessoais em literatura. Em fazer de seus escritos, uma espécie de metáfora de sua própria vida.

Entre 1905 e 1906, Lima Barreto se pôs a escrever o romance que viria a ser as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. O diário registra a elaboração do romance como um processo difícil, dada a força que o escritor pretendia imprimir ao livro. Em determinados momentos, Lima Barreto se mostra entusiasmado com sua criação:

"...compulsei as notas para acabar o terceiro capítulo. Agora acabo de achar uma pequena cena para o segundo, com a qual dar-lhe-ei mais força, mais vida, mais verossimilhança."⁴⁹

⁴⁸ Sobre os dados biográficos aproveitados no romance de 1900 Cf. BARBOSA, 1952. p.82-93 e, sobre os dados aproveitados em *Marco Aurélio e seus irmãos*", Cf. BARBOSA, 1952. p.17-66.

⁴⁹ BARRETO, 1961. p.96.

Outras vezes o trabalho é interrompido e surgem inquietações:

"Depois de três meses de interrupção, deu-me vontade de escrever, ou continuar a escrever meu livro. Publicá-lo-ei? Terá mérito?"⁵⁰

Da inquietação passa ao desânimo:

"Tenho um livro (trezentas páginas manuscritas), de que falta escrever dous ou três capítulos. Não tenho ânimo de acabá-lo [...] hesito em acabá-lo."⁵¹

Já quase pronto o livro, os originais passaram por modificações, como se pode ver em nota do diário.⁵² No final de uma gestação dolorida, estava elaborado o primeiro livro do escritor, que emprestou ao protagonista do romance muito de sua própria história.

No final do ano de 1906, Lima Barreto deu início à consecução de mais um romance. Nos rascunhos feitos no diário, é possível acompanhar os passos do escritor na estruturação dos capítulos e das personagens. É possível ver as alterações que vão sendo operadas em relação ao título, ao nome do protagonista e a quantidade de capítulos que terá. Inicialmente o livro se chamaria *Idéias e opiniões de J. Sá Bragança*. Achando que o nome da personagem não correspondia às suas intenções, muda para J. Gonzaga de Sá. Por último, para Manuel Joaquim Gonzaga de Sá, como convinha a alguém cuja família descendia do fundador do Rio, Estácio de Sá. A mudança do título de *Idéias e opiniões* para *Vida e morte* foi determinada, entre outras coisas, pela vontade do autor de criticar

⁵⁰ BARRETO, 1961. p.106.

⁵¹ Ibidem. p.136.

⁵² Ibidem. p.136-137.

o gênero biográfico, conforme assinalamos no capítulo antecedente.

Com relação à forma, o livro estava programado para ter 15 capítulos. Na versão final, publicada em 1919, ficou com apenas 12. Já quanto ao conteúdo, uma das modificações, por exemplo, refere-se à morte de Gonzaga de Sá. Tal evento, ocorrido no jardim de sua casa na versão definitiva, aparece, nos esquemas do diário, acontecido na sala de visitas.

Gonzaga de Sá e Augusto Machado, o biógrafo, possuem muitos traços de Lima Barreto. Um desses, por exemplo, é o gosto pela *Revue de deux mondes*, um dos periódicos que o escritor mais apreciava. Além disso, o romancista juntou ao enredo elementos de sua história familiar.

O processo de elaboração de *Vida e morte...* parece ter sido menos problemático que o das *Recordações...*, visto que o próprio Lima Barreto o considerou "muito calmo e solene, mais cerebrino". De suas palavras, podemos apreender que a falta de situações tensas ou agressivas no romance gerou a tranquilidade de sua escrita.

Os outros três romances de Lima Barreto também estão rascunhados no diário. O *Triste fim de Policarpo Quaresma* começou a ser delineado em 1905. A personagem ainda se chamava Major Tibau. Em 1910 foi retomado e, a partir de 1914, já concluído, começou a circular em folhetins. Em 1915 apareceu em livro. As características de Tibau foram aprimoradas e algumas delas exacerbadas pelo escritor. Na essência, porém, o livro permaneceu fiel à idéia inicial.

Clara dos Anjos em 18 anos teve três versões. Lima Barreto modificava constantemente o perfil de Clara. Ela teve variadas

idades e aspectos físicos, mas acabou como a adolescente desvanecida que conhecemos. Cassi Jones — o D. Juan suburbano — só entrou no enredo a partir de um *insight* do romancista. Lima Barreto leu em um jornal uma curiosa notícia sobre um sedutor de menores. Além da notícia, o jornal publicou também as "cartas de amor" que o rapaz enviava às moças antes de desvirginá-las. Nosso diarista recortou a notícia e as cartas e colou-as no diário. E a partir daí, chegou finalmente à versão que viria a ser publicada.

Numa e a ninfa surgiu das observações e críticas de Lima Barreto a figuras da cena política. No diário existe uma anotação feita em 1907, na qual o escritor fez uma lista de nomes de parlamentares e atribuiu-lhes "qualidades" que destacavam o comportamento de cada um deles. Nessa anotação estão os embriões das charges do romance. Em 1911, a idéia foi retomada e desenvolvida, vindo a ser concluída em 1914, quando o livro começou a ser publicado em folhetins.

Grande parte das personagens barretianas foram criadas a partir de figuras públicas, como nos casos de *Numa e a ninfa* e das *Recordações...* Ou a partir de pessoas do círculo de relacionamentos do escritor. Pessoas desconhecidas, transeuntes observados no trem, nos bondes e nas ruas também foram morar no diário e, depois, nos contos e romances de Lima Barreto. Entre diversas personagens que são resultantes das observações do escritor, escolhemos a do Doutor Bogóloff.

Ela foi criada após Lima Barreto ter conhecido em 1905, um certo russo que, segundo descreveu no diário, é um "Curioso vagabundo que busca fortuna [...] arranhou um título universitário,

é doutor".⁵³ A personagem aparece em *Numa e a ninfa* secundariamente e é protagonista em *As aventuras do Doutor Bogóloff*, uma sátira no mesmo estilo de *Os Bruzundangas*.

O trânsito das personagens entre os textos é uma prática comum em Lima Barreto. Não são raras as vezes em que as personagens de um texto são citadas ou participam de situações em outro texto. O escritor estabeleceu, desse modo, uma intratextualidade com seus textos. O fato de Lima Barreto inspirar-se em pessoas conhecidas para compor personagens não quer dizer que o escritor simplesmente fizesse meras cópias do real. Na verdade estava imprimindo às suas criações as marcas memorialísticas que caracterizam sua produção. Muitas das personagens barretianas foram elaboradas a partir de lembranças do escritor. Citamos mais dois exemplos: a Olga do *Triste fim...* e D. Ester das *Recordações...*, em alguns aspectos, lembram a professora proprietária do Liceu onde o escritor estudou.

No diário podem ainda ser vistos esquemas de alguns contos e notas referentes à divulgação das obras do escritor na imprensa. Mas não seria o caso arrolar cada um dos fragmentos correspondentes. O que se expôs até aqui não tem a pretensão de ser uma "arqueologia" da criação barretiana. Tem tão somente o objetivo de mostrar o diário do escritor como laboratório de experimentações, conforme dissemos no início deste tópico.

Por último, gostaríamos de focalizar o Lima Barreto leitor. Ávido consumidor de livros, revistas e jornais, apaixonado por literatura e filosofia, o escritor emprestou essa característica a

⁵³ BARRETO, 1961. p.88.

suas personagens. Nas páginas do diário, copiou trechos de romances e frases de filósofos com os quais se identificava ou que justificavam sua visão de mundo. No *Diário íntimo* estão citados muitos de seus autores prediletos, sobretudo os russos e os franceses, a quem chamava de "grandes mestres". As citações indicam o alimento literário com o qual se nutriu o escritor.

Essa observação, com a qual pretendemos encerrar o capítulo, não visa a buscar semelhanças ou parentescos da produção barretiana com a dos escritores mencionados no diário. Isto seria incorrer numa prática anacrônica. Procurar "influências" seria cair no reducionismo logocêntrico dos "grandes mestres" determinando a produção do "pequeno discípulo". Visamos antes a concluir que a heterogeneidade de preferências de Lima Barreto propiciou-lhe uma concepção ampla de literatura.

Dessa concepção surgiu a recusa de filiação a qualquer estilo ou corrente literária. Desvinculado de cânones (a não ser os que criou para si mesmo) e da "preocupação boba de escolas" (como afirmou certa vez), Lima Barreto produziu uma literatura singular. A malha dos textos barretianos é o resultado da fusão entre as memórias pessoais do escritor e a memória dos textos com os quais se alimentou durante a vida.

CAPÍTULO 4

A PESSOA E A PERSONAGEM:

ISAÍAS CAMINHA, UMA DAS MÁSCARAS DE LIMA BARRETO

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

"... eu ia caminhando como quem
navegava entre escolhos ..."

Isaías Caminha

4.1. INTRODUZINDO A QUESTÃO

Nos últimos anos, o grande interesse da crítica e da teoria literária pelo gênero memorialístico gerou uma série de estudos sobre as várias modalidades que o gênero comporta: cartas, diários, depoimentos e autobiografias. Dentre esses estudos, um número considerável deles foi dedicado às análises comparatistas entre textos ditos íntimos, pessoais, e textos destinados à publicação, classificados como ficção. Tais estudos vieram mostrar a relação entre o confessional e o ficcional na obra de muitos autores.

Não se trata, como poderia parecer à primeira vista, de uma volta à velha análise positivista. Essa, ao fazer a relação entre "vida e obra", procurava "explicar" porque certa obra foi escrita de certa maneira, reduzindo-a a três elementos básicos: raça, meio e momento. A relação entre vida e ficção na perspectiva contemporânea é voltada para outro prisma. Busca-se agora analisar como a vida de um escritor (ou partes dela) foi utilizada como matéria-prima na produção ficcional. Ou melhor dizendo: busca-se demonstrar os processos de transposição da instância pessoal para a instância literária, através da experiência da alteridade do sujeito. No caso, da alteridade do escritor, engendrada pelo distanciamento exigido pelo ato da escrita que tenta recompor o vivido.

Há alguns anos, Philippe Lejeune, em um exaustivo trabalho sobre a autobiografia, desenvolveu dois conceitos: o conceito de "pacto autobiográfico" e o de "pacto romanesco". O primeiro seria aquele em que o nome creditado na capa do livro, o nome do narrador e da personagem principal seriam iguais. Além disso, o pacto deveria ser sinônimo de veracidade. O segundo deveria ser um atestado total de ficcionalidade, visto não serem coincidentes os nomes do narrador e do autor e não haver nenhum compromisso com a verdade.¹ A delimitação entre os dois campos assim traçada parecia tranquilizadora. Mas o próprio Lejeune, a certa altura, reconhece que existem fatores problematizadores nos dois campos.

No caso das memórias ditas não-ficcionais, como a autobiografia, por exemplo, o fator complicador seria o narrador em primeira pessoa, aquele que diz EU. O narrador em primeira pessoa se divide em dois: o EU que ele foi no passado e o EU que ele agora é, atualizado no presente da narrativa. Ao escrever sobre o passado, o autor/narrador pode desejar ter sido diferente do que foi. Por isso pode mentir, omitir ou acrescentar elementos sobre si e sobre o vivido. Desse modo, o seu discurso já está sendo contaminado pela ficção.

No caso das memórias assinaladas com o nome de ficção, onde o nome do narrador não coincide com o do autor, poderiam estar encobertas coisas que de fato o autor viveu ou observou. Nesse caso o autor estaria rompendo, sub-repticiamente, o atestado de ficcionalidade.

¹ LEJEUNE, 1973. n.13, p.137-162.

Além da questão do relacionamento do narrador das memórias (ficcionalis e não-ficcionalis) com o estatuto da verdade, observa-se também a sua posição espaço-tempo. No dizer de Costa Lima, a posição do narrador se legitima através de coordenadas históricas.² Tal afirmação leva-nos a pensar na relação ficção/História embutida no discurso memorialístico. Apesar de legitimar-se historicamente, o narrador desse discurso não tem pretensões de ser historiador. Ele relata a seu modo fenômenos históricos que presenciou. Por outro lado, a presença desses fenômenos em sua narrativa confere a essa, laivos de discurso histórico.

Discutindo a relação confissão/ficção/História, é o mesmo Costa Lima quem toma como situação exemplar um ensaio escrito por Canetti sobre Franz Kafka.³ Nesse ensaio, diz nosso crítico, Canetti mostrou a relação entre um episódio da vida privada do autor tcheco, seu romance *O Processo* e o fenômeno histórico da Iª Grande Guerra. A situação vivida pelo protagonista do romance seria uma metáfora do "julgamento" privado de Kafka feito por sua noiva. Seria também uma metáfora da Iª Grande Guerra. Esta seria o "tribunal", e o "réu" seria a Europa, condenada ao caos. O ensaio de Canetti é notável, segundo Costa Lima, porque mostra como uma situação privada se transforma em ficção e se torna muito mais ampla e profunda. A profundidade a que se refere Costa Lima é o questionamento presente em *O Processo*, sobre a submissão do ser humano a leis, códigos, entidades e decisões alheias às suas vontades. Através do exemplo escolhido por Costa Lima, podemos inferir que a inserção da

² COSTA LIMA, 1986. p.300.

³ COSTA LIMA, 1991. v.I, p.131.

experiência pessoal na ficção não se dá como mera cópia. Ela requer todo um trabalho artístico no campo da linguagem.

Para finalizar, tomamos de empréstimo ao autor de *A aguarrás do tempo*, mais um pouco de sua teoria. Trata-se do conceito de persona. A persona seria a carapaça simbólica com a qual o sujeito estabelece relações com o mundo. Alocando o conceito dentro do discurso memorialístico, a persona corresponde à ótica pela qual o memorialista escreve suas memórias. Novamente o crítico fornece um exemplo iluminador: Bentinho fez o "juízo" de Capitu não porque tivesse o plano de condená-la, mas porque escreveu suas memórias com a persona do advogado que era.⁴

Feitas essas especulações, retomamos o objeto de análise deste estudo. A produção de Lima Barreto, como afirmamos no capítulo anterior, é assentada, em grande parte, na relação memória/História ou para usar outros termos, confissão/ficção/História.

Nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha* esses elementos são trabalhados com maestria pelo escritor. A leitura intertextual do *Diário íntimo* e do romance permitiu-nos vislumbrar como Lima Barreto costurou ficcionalmente dados autobiográficos e históricos, para, a partir daí, abordar os temas presentes no romance.

⁴ COSTA LIMA, 1991. v.I, p.130.

4.2. ISAÍAS CAMINHA: O ESCRIVÃO, O ESCRITOR E A PALAVRA ESCRITA

Em seu primeiro romance Lima Barreto criou um interessante jogo de máscaras para ocultar seus dados autobiográficos. Ao escrevê-lo, Isaiás Caminha imputou a autoria do relato memorialístico. Dentro do texto Isaiás é autor, narrador e protagonista, cumprindo, assim, com o "pacto autobiográfico", se pensarmos no conceito de Lejeune.⁵ Ainda no espaço textual, cabe a Lima Barreto apenas a responsabilidade pela edição e publicação do relato do "amigo" escrevê-lo. Para melhor manipular o mascaramento, Lima Barreto assinala o distanciamento entre ele e Isaiás quando ironiza o "autor" das memórias, mostrando as diferenças entre os dois. Segundo o "editor", Isaiás já não possuía mais a amargura de outros tempos, estava viúvo, vestia-se bem, freqüentava bons lugares e era candidato a deputado federal pelo Espírito Santo. Vestira, inclusive, a "túnica de Néssus da Sociedade". Ao referir-se à túnica maldita que levou Hércules à morte, fabricada por seu rival, o centauro Néssus, o "editor" está metaforicamente mostrando como seu "amigo" estava fadado à destruição após ter adotado valores sociais corrompidos. Em suma: Isaiás em nada se assemelha a ele, Lima Barreto. Essa é a intenção do "editor".

Na *Breve notícia* que antecede os capítulos, Isaiás conta o motivo que o levou a escrever suas memórias. Diz o narrador:

⁵ LEJEUNE, 1973. n.13, p.137-162.

"...um dia, por acaso, agarrei um fascículo de uma revista nacional [...] Nela um dos seus colaboradores fazia multiplicadas considerações desfavoráveis à natureza da inteligência das pessoas do meu nascimento..."⁶

O tal artigo veiculava a noção comum à época, de que os mestiços eram mentalmente inferiores aos brancos. Por isso não alcançavam melhores posições na sociedade. Inexoravelmente, a mistura sangüínea os condenava ao fracasso.

A leitura provoca a indignação de Isaías e o desejo de refutar as teses racistas divulgadas pela revista. Ela é o chamado "estímulo externo" desencadeador de lembranças, as quais remontam a dez anos antes, quando o narrador estava com quatorze anos. Esta idade é uma espécie de marco em sua vida, pois foi por essa época que começaram suas desventuras.

A maneira encontrada por Isaías para desmentir as teorias "científicas" e se fazer ouvido (talvez seja melhor dizer visto) pelo mundo, é relatar através da escrita sua experiência enquanto mestiço. O escrivão nega ter qualquer ambição literária. Pretende apenas relatar, "sem reservas", fatos de sua vida que provam que os mulatos são levados ao fracasso por contingências sociais e não por fatores biológicos. Note-se que é clara a oposição do protagonista ao ideário científicista-positivista de então.

Quando começa a escrever, Isaías sabe-se um indivíduo des-territorializado, pois foram muitos os casos que o fizeram sentir-se assim. Isaías seleciona, então, os trechos mais importantes de sua vida. E deixa implícita, assim, a fragmentariedade de sua

⁶ BARRETO, 1971. p.26.

escrita. Os trechos, ou fatos (como diz ele) passam por seus olhos, enquanto corre o rio que passa em frente à sua casa e a fumaça de seu cigarro evola-se pelo ar. Com estas imagens o narrador está falando figuradamente da fluidez, do escorregadio e da fugacidade inerentes às lembranças. Debruçado na janela (metáfora do presente) assiste às cenas de seu passado.

Para reter e recompor as lembranças é preciso transformá-las em escrita, em textos. Compor os textos é um trabalho de tapeçaria. A página em branco é a tela do tapete e as palavras são os fios com os quais o memorialista vai preenchendo a tela. Os resíduos adormecidos do tempo vivido formam o desenho do tapete. Em outras palavras: o memorialista busca reconstituir aquilo que o passar dos anos obscureceu. Busca dar sentido ao passado, agora em pedaços e perpassado por zonas sombreadas. Memória e esquecimento, desse modo, estão muito próximos. W. Benjamin já suspeitava que "o trabalho de Penélope da reminiscência era de fato um trabalho de Penélope do esquecimento".⁷

É o mesmo Benjamin quem aponta o acontecimento lembrado como algo sem limites, algo como uma "chave para tudo o que veio antes e depois".⁸ Quando Isaías recorda seu passado esquecido, suas lembranças se expandem. Ele procura no passado a gênese de sua desterritorialização. A expansão das lembranças é tão grande que ocorre uma verdadeira regressão temporal. Ele se vê novamente em sua cidade natal, como o menino introspectivo e de poucos amigos que fora. Nesse período ele ficava horas

⁷ BENJAMIN, 1987. p.37.

⁸ Ibidem. p.37.

"...a colimar glórias extraordinárias [...] Houve na minha alma um tumultuar de desejos, de aspirações [...] Ouvira uma tentadora sibila falar-me, a toda hora e a todo o instante, na minha glória futura."⁹

Isso começou quando Isaías descobriu a importância do saber, do conhecimento. Percebeu que era dono de um saber. Logo, seria reconhecido e recompensado através dele. Através do conhecimento, refletia o menino, tinha-se o poder de desvendar "segredos deificados".

O menino Isaías se dedicou com afinco aos estudos e chamou a atenção de sua professora. Ela incentivava suas aspirações e no final do curso deu-lhe de presente um livro com dedicatória lisonjeira. Ela imaginava que "por suas mãos passava um gênio", segundo lembra o memorialista.¹⁰

O livro tem o significativo título de *O poder da vontade* e será uma das leituras mais constantes de Isaías. Com o passar dos anos, porém, aquele título soará irônico para o memorialista. A idéia veiculada pelo livro de que "querer é poder" é uma noção falsa, que será desmistificada por Isaías. Ele irá mostrar que de nada vale a vontade se as condições sociais são adversas.

A figura da professora é marcante na vida do escrivão. Ela vai estar associada à leitura, à escrita e ao próprio saber. E é a única referência amorosa de Isaías. Lembre-se que ele teve ciúmes de seus cabelos castanhos e de seus olhos azuis quando ela casou. D. Ester (como o próprio nome em hebraico significa) foi uma estrela que brilhou na vida de Isaías.

⁹ BARRETO, 1971. p.29.

¹⁰ Ibidem. p.30.

Isaías, no momento em que escreve, sabe-se um homem diferente. A diferença em sua vida está presente desde a infância. Na descrição de seus pais, percebe-se o fosso existente entre eles e a oscilação do menino entre os dois lados. O pai é descrito como um homem inteligente, culto, de linguagem desembaraçada. Sabia ler outras línguas e explicar a origem da chuva e o nome das estrelas. Ele proporcionava ao garoto um "espetáculo do saber".¹¹ A mãe (e outros parentes dela) é descrita como ignorante e simplória. Isso leva Isaías a afirmar que "há em meu meio familiar uma desigualdade mental".¹² Apesar da admiração que sente pelo pai, a relação entre Isaías e ele é distante. Seu progenitor é um padre. Sua mãe fora empregada da casa paroquial e assim nascera o menino. O pai ocupa um lugar dúbio em sua vida. É uma presença/ausência, dada a sua condição eclesiástica. O carinho trocado entre os dois é mudo, distante, sem palavras.

Considerando o jogo de máscaras criado por Lima Barreto para trabalhar plenamente a relação confissão/ficção, sublinhamos que a figura do pai padre é uma metáfora para o pai enlouquecido de Lima Barreto. Isto porque tanto o padre quanto o louco estão parentalmente interditos. O primeiro por seu compromisso com o celibato e o segundo pela falta de discernimento. Ambos são uma não presença na vida dos filhos. Os elementos que comprovam que o pai padre mascara o pai enlouquecido podem ser vistos quando Isaías fala do olhar cheio de dor e da fisionomia transtornada do pai. A mãe ignorante por quem Isaías não tem nenhuma admiração metaforiza

¹¹ BARRETO, 1971. p.29.

¹² Ibidem. p.29.

a madrasta e ex-empregada da casa de Lima Barreto. As personagens reais são tomadas como protótipos de uma "relação proibida", expressa na ficção pela ligação entre o padre e a criada.

Acreditando em seu grande futuro, Isaías decide ir para a metrópole fazer o curso superior. Auto-confiante, considera-se um "rapaz ilustrado" porque tinha o curso de preparatórios completo. Resolve então dar o primeiro passo em busca da glória prometida pela sibila.

Antes do jovem Isaías sair de Itaporanga, seu tio Valentim acha prudente que o rapaz tenha algum apadrinhamento no Rio. Por isso pede ao Coronel Belmiro, um fazendeiro local, que escreva uma carta recomendando seu sobrinho ao deputado Castro, de quem era cabo eleitoral. A carta é para Isaías uma espécie de passaporte para a vitória. E dentro da narrativa é também um elemento importante, pois é uma espécie de nó górdio entre os acontecimentos futuros. Ao aceitar aquele tipo de "ajuda" Isaías já está comprometido com um tipo de situação espúria e não percebe. O coronel Belmiro e o deputado Castro não eram exatamente um modelo de integridade, haja vista o diálogo entre o fazendeiro e Valentim sobre seus métodos eleitorais.¹³ O coronel representa o primeiro contato de Isaías com o poder.

O primeiro contato de Isaías com uma situação de *apartheid* se dá ainda na viagem entre Itaporanga e o Rio. Durante o lanche numa estação, o rapaz mulato é atendido com descortesia e por último, enquanto um rapaz branco é atendido de maneira solícita e

¹³ BARRETO, 1971. p.33-34.

antes dele. Contudo, o jovem sonhador não se dá conta de que fora maltratado por ser mulato. Só pensa em sua "terra prometida".

Quando chega ao Rio, fica deslumbrado ante o espetáculo do pôr-do-sol. A cidade lhe parece um verdadeiro paraíso. Ainda orgulhoso de si mesmo e de suas intenções de ser doutor, Isaías instala-se em um bom hotel no centro da cidade e na mesma noite vai assistir a um espetáculo no teatro. Ele não percebe o espanto de Laje da Silva, quando lhe diz qual o motivo da vinda para o Rio:

- "— O senhor veio a passeio? perguntou-me.
 — Não senhor, disse-lhe de pronto. Vim estudar.
 — Estudar!
 — De que se admira?
 — De nada."¹⁴

E nem a ironia do mesmo Laje da Silva, tratando-lhe de "doutor".

Quando o deputado Castro ignora a carta do coronel Belmiro e nega apoio a Isaías, seu orgulho e autoconfiança começam a arrefecer. A segunda situação clara e violenta de discriminação racial ocorre quando acontece um furto no hotel e Isaías é apontado como suspeito, pois é o único hóspede mulato e pobre, logo, um provável ladrão. A terceira situação é quando, já sem dinheiro, Isaías se candidata a um emprego de entregador de pães e é recusado pelo dono da padaria depois de ser examinado de alto a baixo.

A segunda situação é de fato a mais importante. A acusação infundada e o interrogatório esdrúxulo ao qual é submetido Isaías o fazem perceber sua verdadeira condição naquela cidade. No ambiente sombrio da delegacia, mergulhado numa situação insólita, o jovem

¹⁴ BARRETO, 1971. p.41.

percebe a parcialidade das leis e da justiça e a relatividade da verdade. A consciência de Isaías foi despertada por uma cena que presenciou enquanto aguardava ser interrogado: a detenção de duas mulheres pobres e mulatas, que disputavam a posse de alguns ovos. O choro convulsivo e as lamentações de uma delas, fizeram o rapaz perceber "uma angústia que me andava esparsa". O choro desesperado da mulher no fundo passava "bem distante da pueril querela que as provocara".¹⁵ Ele revelava uma dor profunda. Nas lágrimas da mulher estava o sofrimento acumulado de seus ancestrais africanos e dos que viviam à margem da sociedade. O sentimento de impotência tomou conta de Isaías e ele viu que aquela dor era sua também. As "noções livrescas" (ou seja, o saber) de que era dono em nada diminuía a sua inferioridade. Isaías guardou em sua mente a emoção e a força com que a mulher contava sua história ao delegado. Através da emoção ela procurava demonstrar que falava a verdade.

O memorialista transcria aqui a famosa cena bíblica na qual Salomão é o juiz da contenda entre duas mulheres que disputam um bebê. Com a transcrição dessa cena simbólica Isaías prepara o terreno para as discussões acerca dos conceitos de verdade e justiça e da relatividade dos mesmos. Com isso abre também um questionamento sobre os excluídos, os que estão fora dos padrões estabelecidos seja pela cor, pela situação econômica ou mesmo pelo comportamento que adotam. Principalmente quando esse comportamento é considerado (como o seu) fraco e vacilante. Isaías passa a perceber a existência daqueles que estão marcados pela diferença. Descobre a

¹⁵ BARRETO, 1971. p.74.

existência do *Outro* e passa a ver-se como tal. ("Repentinamente senti-me outro").

A terceira situação discriminatória, a da recusa do padeiro, só confirma as duas anteriores. Ao leitor é dado a entender que ela só aparece para corroborar a conscientização de Isaías face à discriminação racial e social.

Todas as situações descritas até aqui estão relatadas nos sete primeiros capítulos das *Recordações...*, ou seja, na primeira metade, já que o livro possui quatorze capítulos. Chamamos a atenção para a divisão do livro por uma razão importante: a partir do oitavo capítulo acontece um deslocamento do foco narrativo. O narrador, que até então participava diretamente das situações, muda bruscamente de posição, passando a se comportar como testemunha dos acontecimentos. Isso fez com que as memórias do escrivão fossem consideradas "problemáticas". Os críticos da *Belle Époque* viam a segunda parte do livro como desvinculada e desvirtuadora da primeira. Para esses críticos, além de o livro se tornar um *roman à clef* a partir daí, com a "exploração gratuita" do recurso caricatural, entrava em contradição com a primeira parte. Segundo afirmavam, o escrivão Isaías teria fugido ao seu propósito inicial, qual seja, escrever contra o racismo. E teria passado de protagonista a personagem secundária.

Se observarmos cuidadosamente, veremos que a sobreposição dos focos narrativos é explicada pela própria situação do narrador. Com a gradativa perda de identidade pela qual passa Isaías, é compreensível que ele se tenha anulado e passado a ser mais um observador do que o sujeito das ações. Todos os fios da narrativa

são coerentemente articulados. Nada é gratuito ou sem razão, como veremos adiante.

Quase sem dinheiro, desempregado e apático, Isaías é obrigado a sair do hotel. Passa a morar numa casa de cômodos num dos becos do centro da cidade e a dar aulas particulares a um ex-colega de Itaporanga, que também viera "cavar" a vida no Rio. Na penúria em que se encontra, Isaías passa os dias a perambular faminto pela cidade. Cada vez vai-se acentuando a sua situação de marginalizado. Procura as bordas: "...eu vinha descendo a pé, pela borda do cais". E os esconderijos: "...sentei-me num banco afastado, fora do caminho habitual dos visitantes." E já não passeava deslumbrado pela Rua do Ouvidor ou por outros locais elegantes do centro. Procura afastar-se para lugares mais distantes, como ele mesmo confessa:

"...evitava a Rua do Ouvidor [...] Dei em passear de bonde [...] aventurando-me por travessas afastadas [...] procurando travessas despovoadas..."¹⁶

A situação de Isaías é a de um estrangeiro exilado num país hostil. Não é sem razão que as plumas dos chapéus femininos e as bengalas masculinas lhe parecem enfeites e armas de selvagens a perseguirem o indivíduo estranho à tribo. Ele é esse estranho. Ele vai percebendo aos poucos o seu entre-lugar. No Rio é estrangeiro. Para Itaporanga não pode voltar, pois isso seria uma confissão de derrota. Além do que, com a morte da mãe, suas raízes estão cortadas com a cidadezinha onde nasceu. Para passar as horas, Isaías frequenta a Biblioteca Nacional para se "alimentar" de livros. A

¹⁶ BARRETO, 1971. p.87.

postura de Isaías como leitor evidencia o paradoxo que a leitura representa no texto: o lugar de refúgio e de evasão, mas também o lugar das idéias que justificam a visão de mundo dos indivíduos.

Isaías estava levando uma vida miserável. Tornara-se quase um mendigo. Vendera suas melhores roupas, seus livros, seus objetos. A remuneração pelas aulas particulares era irrisória e a perder de vista. O insucesso desta empreitada é uma forma implícita de o memorialista mostrar que o saber quando utilizado para fins lícitos não tem valor algum.

Um dia Isaías encontra na rua o jornalista Gregórovitch Rostóloff. Conheceram-se quando de sua chegada ao Rio, em um bar. Vendo a pobreza do rapaz, o jornalista oferece-lhe um lugar de contínuo no jornal em que trabalha. Como contínuo, sua presença na redação é semelhante à de um objeto. Instalado nessa posição, o narrador passa a fazer a narração de um ponto fixo. Para o narrador do presente, o memorialista Isaías, ter sido apenas um objeto na redação do jornal foi de fato uma posição privilegiada. Ele pôde observar a mediocridade e o comportamento teatral dos jornalistas e dos escritores ligados a *O Globo* e dar seu testemunho sobre o que viu. Para o Isaías do passado, entretanto, a posição de contínuo foi bastante desconfortável. Em troca de um mísero salário, ele foi obrigado a servir àquelas pessoas e a aceitar a indiferença com que era tratado.

Como contínuo Isaías perdeu o resto de identidade que lhe sobrou. O gosto pela literatura e os ideais acadêmicos foram definitivamente abandonados. A situação de entre-lugar se torna mais aguda. No cortiço do Rio Comprido onde passou a viver, é

conhecido como "o jornalista" (os moradores não sabiam distinguir as funções dentro de um jornal). Para o pessoal de *O Globo*, entretanto, Isaías não passa do "contínuo mulatinho". Mais uma vez é indicada no texto a oscilação centro/periferia.

Os jornalistas e os literatos em tudo se contrapõem a Isaías: na cor, no vestuário, na posição social e no modo de ser e agir. Seu principal antagonista, porém, é Ricardo Loberant — o proprietário de *O Globo*. Quando entra em cena, suas aparições são apoteóticas. Preenche todo o espaço com sua figura imensa e poderosa. Isaías chega a falar de uma "força centrípeta" para acentuar a posição da personagem como centro de convergência, o qual atrai tudo para si. É a partir da entrada para *O Globo*, que a História começa a entremear-se com maior relevo nas memórias de Isaías Caminha. Não como mero pano de fundo, mas como um dos fios que possibilitam a coerência de argumentação da narrativa e sua estruturação. Os fenômenos históricos presentes no romance foram cuidadosamente selecionados. Eles têm por finalidade explicar e reiterar a importância de *O Globo* na sociedade carioca da *Belle Époque* e dar relevo aos temas tratados no romance.

O Globo representa um novo tipo de jornal para a época. Novo no sentido de sua postura: era substituto dos velhos pasquins do final da Monarquia e do início da República, no que tange ao seu caráter de denunciador de escândalos. Porém, com relevantes diferenças: os pasquins tinham vida curta, eram em geral anônimos e, apesar de denunciastas, possuíam um caráter humorístico, já que

se serviam da sátira e da caricatura.¹⁷ O jornal de Loberant era personalista (o dono se responsabilizava por tudo o que era publicado) e fora concebido por ele como uma empresa feita para durar. Além disso, longe de ser humorístico, era agressivo, sensacionalista e acima de tudo, populista. Criticava e desafiava o governo, o que lhe dava um certo ar de independência. A "independência", entretanto, tinha uma razão histórica de ser. Quando Isaías, no início de suas memórias, faz referências aos pasquins,¹⁸ ele está, na verdade, preparando o leitor para perceber o contraponto entre os pequenos tablóides e *O Globo*. Através da enunciação, percebemos que o escrivão se mostra simpático aos pasquins. E por isso, certamente, escolheu a via chargística para caracterizar os jornalistas e os escritores, que aparecerão num momento posterior de sua narrativa.

A razão histórica de ser de *O Globo*, remonta ao momento posterior à Proclamação da República, quando houve um incentivo para a abertura de novas empresas. Incentivou-se um novo tipo de economia, visto que a economia agrícola entrara em crise, após a abolição dos escravos. Através de um setor da imprensa, o governo fomentava o emergente capitalismo empresarial. O acelerado processo inflacionário e os custos da mão-de-obra assalariada levaram, entretanto, muitas das novas empresas à falência. "Com o Encilhamento (nome pelo qual ficou conhecida essa fase), fortunas seculares foram parar nas mãos de um mundo de desconhecidos, através

¹⁷ MATTOS, 1984. p.60-70.

¹⁸ BARRETO, 1971. p.47.

de negociatas", assinala Nicolau Sevcenko.¹⁹ O Rio de Janeiro tornou-se a capital do arrivismo. Aqueles que foram desapontados pelo governo partiram para o ataque. O jornal era uma boa arma. Certos jornais tornaram-se representantes dos interesses dos "preteridos" contra os "escolhidos".

A recorrência do memorialista Isaías ao Encilhamento explica o comportamento de *O Globo* e o porquê de seus ataques ao governo. O jornal e seu proprietário criaram em torno de si um clima de terror, através de ameaças, chantagens e extorsões. Para se legitimar enquanto veículo de comunicação "combativo", buscou respaldo entre as camadas populares, dizendo-se porta-voz dos oprimidos. Os artigos de Loberant, escritos mais com fúria do que com lógica, no dizer de Isaías, alcançavam grande repercussão entre as massas.

Com o objetivo de demonstrar o caráter populista do jornal, o memorialista recorre novamente a elementos do contexto histórico. Como dissemos no 3º capítulo, os anos iniciais do século XX no Rio de Janeiro foram marcados pelo processo de reformas da cidade. Em nome delas, muitas medidas foram tomadas e a população pobre saiu bastante prejudicada. Entre 1904 e 1906, o descontentamento popular e o embelezamento da cidade formam um contraponto. A "revolta da vacina", como tivemos a oportunidade de comentar, foi um dos momentos marcantes desses anos. Outro foi a "revolta dos sapatos", que teve como detonador um decreto da Câmara Municipal, o qual instituía o uso obrigatório de sapatos (sob pena de prisão e multa) a todos os trabalhadores que circulassem pelo centro da cidade.

¹⁹ SEVCENKO, 1985. p.25-26.

Ocorre que os sapatos eram acessórios caros e os trabalhadores andavam descalços ou de tamancos. Indignados, os diretamente atingidos pelo decreto foram às ruas protestar. Como na "revolta da vacina", os protestos acabaram em confronto com o aparelho repressor, prisões e mortes.

As revoltas marcam a apoteose populista de *O Globo* e de *Liberant*. O jornal coloca-se na posição de "defesa" dos revoltosos. Com artigos inflamados, encoraja e insufla a massa contra a polícia. O periódico divulga falsas notícias sobre as "vitórias" populares nos confrontos. Ao mesmo tempo, não noticia as mortes ocorridas. Ao jornal pouco interessava a verdade. Só os lucros com o aumento das tiragens e a provocação ao governo eram importantes.²⁰

Em *Recordações...* define-se a imprensa como um espelho de prestidigitação, o quarto poder fora da Constituição,

"...um poder vago, sutil, impessoal, que só poucas inteligências podem colher-lhe a força e a essencial ausência da mais elementar moralidade, dos mais rudimentares sentimentos de justiça e honestidade!"²¹
(grifos meus)

Em poucas palavras: um poder paralelo, criador de ilusões. "A estupidez das multidões" é que confere à imprensa tanto poder.²² *O Globo* não só omite a verdade. Também cria verdades, conforme as conveniências de seus interesses. Eis o que diz Isaías:

"Se havia um atentado anarquista ou um terremoto na Europa e o telegrama era por demais conciso, Adelermo tinha o emprego de desenvolvê-lo [...] de reconstruir a

²⁰ BARRETO, 1971. p.166-168.

²¹ Ibidem. p.96.

²² Ibidem. p.115.

cena para o gosto público [...] ninguém [...] se lembrava de cotejar [...] com as que vinham nos jornais da Europa."²³ (grifos meus)

Um dos exemplos mais contundentes quanto à manipulação da verdade, não por subtração mas por adição, é o caso do "crime passionnal". Adelermo é encarregado de soltar de hora em hora boletins sobre o misterioso caso do casal decapitado em Santa Cruz. O repórter mais criativo da redação escrevia os informativos com detalhes minuciosos sobre o caso, enquanto a própria polícia sequer sabia de alguma coisa. Para a massa que se acotovelava para ler os boletins afixados na entrada do jornal, só importavam os detalhes escabrosos. Para Loberant, só importava vencer o jornal concorrente. Dias depois, recorda-se Isaías, descobriu-se que o "crime passionnal" era na verdade um caso de latrocínio, mas *O Globo* não desmentiu o engodo que provocara. O jornal amparava-se no esquecimento coletivo.

Note-se que o memorialista parte de uma questão pessoal — as injustiças que sofreu devido ao preconceito de cor — para discutir a parcialidade da justiça em relação a todos os excluídos e não apenas aos negros e aos mulatos. O questionamento vai sendo alargado e chega a algo mais amplo e complexo a partir da segunda metade do livro. Aí passa a ser discutida a questão da ética jornalística, o caráter ideológico da imprensa e a questão da História como objeto em permanente (re)construção, tomando como horizonte referencial o valor de verdade. Imbricados a esses questionamentos, estão também discutidos o poder do saber e da palavra escrita. Não é sem razão que, juntamente com os jornalistas,

²³ Ibidem. p.140-141.

sejam criticados os escritores e os intelectuais da *Belle Époque*, visto serem essas pessoas ligadas ao saber e à escrita.

Se atentarmos bem para esses aspectos veremos o quanto de vanguardismo possui o *Recordações...* A originalidade e até certo ponto, o caráter revolucionário do ponto de vista dos temas tratados, sobretudo, o tema do poder da imprensa, visto o romance ter sido escrito em 1906. Só a partir da década de 30, com os estudos da Escola de Frankfurt, é que se começou a pensar de modo sistematizado sobre os meios de comunicação e as artes como veículos de legitimação dos sistemas políticos. A Escola contou com nomes, entre outros, como os de Benjamin, Adorno, Horkeheimer e Habermas. As idéias desses teóricos foram retomadas por Louis Althusser, que entre outros conceitos formulou o de AIE — Aparelhos Ideológicos do Estado. Os AIE ao seu ver seriam fontes de produção do discurso ideológico das classes dominantes, através da criação de fetiches e mistificações. Os AIE não precisavam pertencer necessariamente ao organograma funcional do Estado (caso da imprensa).²⁴ Além dos pensadores da Escola de Frankfurt, outros teóricos mais recentes se interessaram pela relação entre linguagem/poder/verdade, como Michel Foucault em *Microfísica do poder* e Roland Barthes, por exemplo em *Aula*.

Quanto à questão das (re)construções ideológicas da História, esse é um dos aspectos mais discutidos nas últimas décadas deste século. Já se tem a compreensão de que a História abriga em seu bojo ficções, embora não as reconheça com tal, pois isto

²⁴ GUARESCHI, 1982. p.16.

comprometeria seu caráter de "cientificidade" e de "verdade".²⁵ A omissão da verdade, por acréscimo ou subtração, passa inexoravelmente pelo filtro dos interesses ideológicos. Na ficção esse tema foi abordado muitos anos depois de Lima Barreto, por George Orwell em 1984.

A essa altura, podemos fazer as seguintes ligações: Isaías percebe que saber e poder andam juntos. Percebe também que uma das formas pelas quais se manifesta a dupla saber/poder é através da palavra. Em especial, a palavra escrita, visto que vê a carta do coronel Belmiro como um salvo-conduto. Por fim, se convence de que a palavra deve ser vigorosa e sedutora para surtir efeito (como os artigos de *O Globo* e como as palavras apaixonadas, cheias de emoção daquela mulher que vira na delegacia). Foi a falta de vigor e sedução das palavras do coronel que o levaram a sua primeira decepção. E mais ainda: de nada adianta ser dono de um saber (como ele), se não se têm instrumentos capazes de legitimá-lo ou meios de mostrá-lo em "vitrines", como faziam os escritores que colaboravam com o jornal. Se não se tem a palavra, o saber não abre portas. Além de estar ligada ao saber e ao poder, a palavra está ligada a duas outras instâncias: a verdade e a mentira.

Fora do centro, observando das margens, Isaías capta e guarda todas essas considerações na memória. É só quando veste a persona de escritor, ou seja, quando passa a desempenhar o papel de dono de sua própria palavra, que ele consegue questionar a ligação entre a palavra e o poder. Escrevendo questiona a palavra e a

²⁵ COSTA LIMA, 1989. p.59-106.

escrita e os usos que delas podem ser feitos.

Não podemos deixar de sublinhar, também, a importância das metáforas e das metonímias como elementos estruturantes da narrativa. Elas formam uma verdadeira cadeia, visto seu constante desdobramento. Uma das metáforas relevantes do livro é a do barco navegando à deriva. Desde a *Breve notícia*, Isaías anuncia-se como um barco deslizando mar a fora. Com essa analogia, o memorialista está falando sobre sua errância no mundo, seu entre-lugar e, por fim, seu não-lugar, já que se sente como um barco que perdeu o vapor. Ou seja, ao perder o gás vital, naufragará. Uma vez naufragado, uma vez fora de qualquer lugar. Além da errância, o deslizamento aponta ainda o próprio escorregar do narrador sobre o terreno da memória e sobre a linguagem.

O jornal *O Globo* é outra metáfora importante, a partir do próprio nome. Ele é um mundo no qual Isaías se refugia. Mas é um mundo dentro de outro maior. Por isso ele é também uma ilha, pois o mundo maior, no caso, é a cidade. Além de metáfora, *O Globo* se desdobra em metonímia. E puxa outras metáforas, como a do porão do navio ao qual Isaías compara à sala da redação. Com ela Isaías está falando de seus ancestrais escravos, "engolidos" pelos porões dos navios negreiros. Outra metáfora seria a do útero materno, pois a redação é para ele um esconderijo protetor contra os perigos do mundo. Enquanto "ilha", *O Globo* é também um arquipélago, pois reúne várias pequenas ilhas, que são os jornalistas, isolados uns dos outros, quase incomunicáveis.

A cidade é um mar cheio de perigos enquanto espaço social hostil a Isaías. Enquanto espaço natural, a cidade é um paraíso

terrestre. A presença do mar e da natureza, assinale-se, é de grande importância na narrativa. Isaías chega ao Rio por via marítima. No 6º capítulo ele pensa em se suicidar no mar, ou seja, busca com esse gesto uma forma de se reintegrar à natureza. No teto do cortiço do Rio Comprido, estão pintados nereidas e tritões — elementos mitológicos marinhos. No último capítulo, depois de um passeio até à Ilha do Governador, ou seja, outra vez ligado ao mar, Isaías decide ir embora do Rio.

Nesse passeio à Ilha, outras metáforas e metonímias se sucedem. Em dado momento, Isaías se vê perdido numa clareira sem saída, cercado por altas árvores e arranhado por espinhos. Essa não é senão uma forma de falar de sua própria situação no jornal. Apesar de ter-se tornado jornalista, após descobrir, casualmente, um segredo de Loberant na noite da morte de Floc, Isaías sabia o "falso de sua posição" e a indignidade de ser um "protegido" do patrão. Lembre-se que Isaías também já fora "protegido" do coronel e do jornalista Gregórovitch. O rapaz sabia-se uma exceção naquele mundo torpe. *O Globo* de "combatente" do governo, passara a ser sua "sétima secretaria", aliado aos novos governantes.

O passeio à Ilha em si é metafórico. É o modo pelo qual o memorialista reencontra seu passado. Os índices do passado são a casa de taipa onde pede água, os pratos de porcelana azul e os talheres de cabo de chifre, que lhe trazem a lembrança de "outros tempos", isto é, do tempo em que ainda não havia perdido a dignidade: o tempo da infância. Era urgente voltar a ser digno e possuir outra vez uma identidade. Precisava, para isso, sair do Rio de Janeiro para aonde viera inebriado pela voz da sibila, que no

fundo era um canto mortal de sereia. Tal canto o fizera naufragar naquele mar hostil, pois faltaram-lhe as correntes salvadoras que ajudaram Ulisses a escapar do canto fatal.

Assinale-se ainda que a Ilha está metaforicamente dividida. A casa de taipa está situada no lado onde a natureza se mostra acolhedora, diferente do lado onde ele esteve perdido. Ou seja, esse lado é uma metáfora para o tempo confortável da infância. A Ilha é ainda metonímica, pois representa uma parte da vida do memorialista.

A volta para o continente é feita num pequeno bote, o qual acentua os estreitos limites em que Isaías se encontra. O mar agitado e enegrecido pela noite metaforiza a angústia do ex-contínuo. Os sulcos abertos na água pelas pás dos remos são as feridas abertas em seu ser, face à "má vontade geral" e aos revezes em que a vida o colocou. Entretanto, nos sulcos aparecem pontos luminosos — o reflexo das estrelas na água. Ou seja, há ainda esperança de uma luz no final do túnel. Para encontrá-la, precisa caminhar em direção à saída.

O próprio nome da personagem abriga duas metáforas: a do profeta e a do escrivão. Enquanto Isaías — o profeta — cabe-lhe clamar justiça para os oprimidos. Enquanto Caminha — o escrivão — cabe-lhe falar do Brasil. Daí sua chegada por mar e sua preocupação em descrever a paisagem natural e suas belezas. No entanto, nosso Caminha não é apenas um relator entusiasmado do paraíso tropical, como o escrivão da armada de Cabral. Ele se preocupa também em escrever sobre o outro lado do paraíso: as mazelas sociais e políticas ali existentes.

O próprio livro é uma metáfora de si mesmo, como definiu Carlos E. Fantinati:

"*Isaiás Caminha* não é mais nem menos o advento da composição de *Isaiás Caminha*: a história da gênese de um escritor."²⁶

Nesse sentido, há de se notar a preocupação de Isaiás com a linguagem e com o leitor. A sua necessidade de se dizer fora dos círculos literários ligados ao poder e o sofrimento e a angústia que lhe provocam o processo de escrita do livro. ("Já por duas vezes, tentei escrever; mas relendo a página, achei-a incolor, comum, e, sobretudo, pouco expressiva...")²⁷ Além disso, essas preocupações esboçam a coerência interna do livro. Dizendo-se não-literato e criticando duramente a retórica e o gramaticalismo, Isaiás não poderia escrever um livro preso às rígidas normas gramaticais. Por isso opta por uma linguagem quase coloquial, próxima do provável leitor de seu livro. Daí o "editor" Lima Barreto afirmar que o livro foi propositadamente "mal-feito".

As *charges* demolidoras cumprem mais um princípio de coerência interna. Como se viu, *O Globo*, Loberant, os jornalistas e os escritores representam o centro, o poder, o sucesso. Isaiás encarna a margem, a impotência e o fracasso. Se os primeiros não fossem "demolidos", as memórias de Isaiás não poderiam existir. Ou seja, é preciso que o centro seja desconstruído para que a margem possa ter voz: "Veio-me um assomo de ódio, de raiva má, assassina e

²⁶ FANTINATI, 1978. p.60.

²⁷ BARRETO, 1971. p.80.

destruidora; um baixo desejo de matar, de matar muita gente, para ter assim o critério da minha existência de fato".²⁸ É através do riso provocado pela sátira que a voz marginal se fará ouvir. Ademais, as *charges* dão suporte à discussão verdade/mentira perpetrada pelo memorialista. *O Globo*, Loberant e os escritores se servem da palavra para dizer mentiras, forjar enganos. Isaías, enquanto "profeta" se serve da palavra para ser portador da verdade. Logo, se ele preza o conceito de verdade e se suas memórias se pautam por ele, é necessário demolir aqueles que se pautam pela mentira.

No *Diário íntimo*, Lima Barreto assegura que para ser bem compreendido seria necessário escrever "uma autobiografia, que nunca farei".²⁹ Entretanto, um ano depois, escreveu um romance no qual relatou muito de si e de sua vida. Com a máscara de Isaías, trouxe para o espaço literário questões emergentes da época. E com ela procurou mostrar-se ao mundo como escritor. Diz-nos Costa Lima que, para o sujeito estabelecer relações com o meio social, precisa de uma persona, de uma máscara. "Não custa esforço entender-se que a persona só se concretiza e atua pela assunção de papéis".³⁰ Ou seja, a persona varia de acordo com os papéis desempenhados pelo sujeito.

Isaías desempenha dois papéis enquanto persona. Um lhe foi imposto como dever: o de mostrar que o insucesso dos mulatos não se dá pela miscigenação racial enquanto fator biológico, mas enquanto fator social. Cabe a Isaías mostrar que não adianta ter *O Poder da*

²⁸ BARRETO, 1971. p.67.

²⁹ BARRETO, 1956. p.77.

³⁰ COSTA LIMA, 1991. v.I, p.117.

vontade como livro de cabeceira ("...perverso livro de que eu quis fazer bússola para minha vida."),³¹ se faltam instrumentos para realizar as vontades. O outro papel foi particularmente adotado: o de escritor. Os dois papéis, entretanto, são indissociáveis. Mesmo quando passa a ser dono de seu discurso — isto é, dono de um instrumento — Isaías escreve sob a ótica do excluído, do diferente, do barco que navega pelas margens.

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

³¹ BARRETO, 1971. p.86.

CAPÍTULO 5

UM E OUTRO:

A DUPLA MÁSCARA, A CIDADE E A HISTÓRIA

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

"Vivo nela e ela (a cidade)
vive em mim!"

Augusto Machado

"Eu sou Sá, sou o Rio de
Janeiro..."

Gonzaga de Sá

5.1. AUGUSTO MACHADO/GONZAGA DE SÁ: AS DUAS FACES DA MESMA MÁSCARA

Quando o crítico e historiador Wilson Martins¹ afirmou que *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* foi editado por um mero capricho do editor Monteiro Lobato, certamente ignorava o fato de que o escritor do livro passou quase treze anos refazendo os originais do mesmo. A afirmação é no mínimo uma falha de pesquisa, uma vez que o *Diário íntimo* de Lima Barreto, publicado em 1956, mostra os passos do escritor na consecução do romance. Além de inúmeras cartas compiladas na *Correspondência*, que dão conta da existência e das modificações operadas no livro durante esses treze anos.

Lima Barreto iniciou a escrita de *Vida e morte...* um pouco antes das *Recordações do escrivão Isaiás Caminha*. E o semiconcluiu um pouco depois de ter terminado a elaboração das *Recordações...* No romance ora em questão o escritor retomou alguns dos temas do primeiro livro publicado por ele. Dessa vez, entretanto, Lima Barreto escolheu o caminho da paródia biográfica para enxertar no texto seus dados autobiográficos e criar mais uma persona. No caso uma persona dupla, pois Augusto Machado — o narrador-biógrafo — e Gonzaga de Sá — o biografado — (resguardadas as diferenças de idade, cor e origem social) são as duas faces de uma mesma moeda.

¹ MARTINS, 1978. v.VI, p.154.

Ou antes, de uma mesma máscara. Através do distanciamento permitido pela escrita, Lima Barreto opera uma encenação alterística, reservando para si mesmo a condição de "revisor" do "manuscrito" de Machado, e deixa ao *Outro* a autoria do relato, tal como procedera no romance anterior.

O fracasso humano, o isolamento do homem na sociedade e a errância das personagens são retomados e trabalhados por um viés filosófico, entremeados por toda uma análise crítica da época em que se passa a narrativa. Como no romance anterior a História é também um dos fios relevantes na tessitura do texto. Um texto cuja produção do sentido se faz somente ao nível da enunciação. Isto devido à sua fragmentação e a pouca importância dada às ações na narrativa, as quais figuram à margem do texto. Importam mais as reflexões filosóficas das personagens sobre a contingência humana face às experiências subjetivas e sociais. Essas reflexões são acompanhadas de uma leitura histórico-sentimental da cidade do Rio de Janeiro. A cidade, aliás, é um dos principais elos da ligação entre Augusto Machado e Gonzaga de Sá.

O relato biográfico é precedido de uma introdução — ou "Explicação necessária". Nela Augusto Machado mostra a si e à sua biografia como incomuns. A sua explicação sobre o motivo pelo qual escrevera aquela biografia é recheada de ironias ao gênero biográfico e a um famoso biógrafo da época, autor de uma infinidade de livros sobre vultos importantes da cena pública. Machado, na contra-mão, escolheu escrever sobre figuras desconhecidas — os escribas ministeriais.

Ele explica que não é seu propósito escrever uma obra pautada pela retórica. Pois, como diz, não sabe grego nem latim, nunca leu a gramática de Cândido Lago e nunca usou casaca, o que se configura numa clara e irônica alusão aos escritores de então. Ele acrescenta ainda que, apesar de ter adotado o modelo biográfico, não o soube imitar, ou seja, não foi fiel ao copiá-lo. Ao contrário das precisas e objetivas biografias escritas até ali — frias como os relatórios oficiais — o biógrafo pretendeu escrever algo sentimental. Para isso resgatou alguns momentos da vida e certos traços do pensamento do amigo morto pouco antes. Para acentuar o caráter incomum de sua biografia, o jovem escritor também se insere na narrativa, deixando aparecer no relato opiniões e pontos de vista seus e participando de todos os capítulos.²

Pela apropriação e modificação do discurso biográfico, consideramos *Vida e morte...* como uma paródia de biografia com as seguintes características: ao nível da realidade intra-textual o livro é uma biografia, cujo autor é Augusto Machado e o biografado é Gonzaga de Sá; ao nível da realidade extra-textual o livro é um romance, cujo escritor é Lima Barreto. Nota-se, então, o fingimento biográfico praticado por Lima Barreto.

Na ironia desestabilizadora de Augusto Machado podemos localizar aspectos importantes quanto à característica de sua escrita: a ruptura com um modelo prévio — tanto na forma quanto no conteúdo, privilegiando a diferença em lugar da semelhança — e a implícita rejeição ao positivismo, que dominava o pensamento da

² BARRETO, 1970. p.27-29.

época, recusando os grandes vultos, a objetividade e a linearidade inerentes aos cânones positivistas. E ainda a opção pelos vencidos, demonstrada na escolha por um indivíduo pertencente a um segmento menor da esfera pública, ao qual, acrescente-se, ele também pertencia. Certamente foram esses aspectos que levaram o ensaísta inglês R.J. Oakley a considerar *Vida e morte...* como um texto de grande contemporaneidade — "o mais original trabalho ficcional publicado na América Latina antes da década de 20".³ Tão original e ousado que, como dissemos no segundo capítulo, confundiu o próprio editor Monteiro Lobato. Antes de Oakley, entretanto, um outro professor estrangeiro — John C. Branner, da Stanford University — ainda em 1921 confessava em carta a Capistrano de Abreu que estava "deliciado" com a leitura do romance, o qual lhe havia sido enviado pelo historiador brasileiro.⁴ Dos nossos críticos, apenas Afonso Celso Júnior e Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) saudaram positivamente o romance em questão, mas com certa cautela, buscando em Machado de Assis uma possível "influência" na composição do texto. Comparação que, diga-se de passagem, desagradava a Lima Barreto.⁵

³ OAKLEY, 1983. n.LXIII, p.340.

⁴ A carta de Branner encontra-se transcrita na íntegra no *Diário íntimo*. Cf. BARRETO, 1961. p.214.

⁵ Sobre as considerações dos críticos, Cf. BARRETO, 1970. p.14-16 e Cf. BARRETO, 1956. p.64-65. Quanto a comparação que desagradava a Lima Barreto, veja-se este trecho de uma carta sua a Austregésilo de Athayde:

"Jamais o imitei e jamais me inspirou. Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet — vá lá; mas Machado, nunca! [...] Machado escrevia com medo do Castilho e escondendo o que sentia, para não se rebaixar; eu não tenho medo da palmatória do Feliciano e escrevo com muito temor de não dizer tudo o que quero e sinto, sem calcular se me rebaixo ou se me exalto."
(Cf. BARRETO, 1956. Tomo 2, p.256-7)

Por "dever de ofício" o jovem amanuense Machado foi mandado à Secretaria dos Cultos, uma das menos importantes do *staff* administrativo, ("pouca gente conhece a Secretaria dos Cultos e tem notícia dos seus serviços"⁶) para resolver uma questão pendente. Ali conheceu o velho burocrata Gonzaga de Sá, que logo atraiu sua atenção. Daí nasceu uma amizade que durou três anos. Durante esse período Augusto Machado foi como que um discípulo de Gonzaga. O fator que de imediato os uniu foi o fato de se saberem pessoas desafinadas com o contexto sócio-cultural no qual estavam incluídos. Eram dois seres afogados no poço abissal da burocracia. Eram dois estranhos num ninho de mediocres funcionários. Duas "ilhas" isoladas nas secretarias onde trabalhavam. No caso de Gonzaga a situação é dramaticamente irônica, pois na Secretaria dos Cultos o que menos importava era a cultura. Aliás, esse é outro fator que uniu os dois amanuenses. Desde o início de sua explanação Augusto Machado deixa claro que tanto ele quanto Gonzaga são homens cultos, donos de um bom cabedal de conhecimentos.

Nos traços com os quais tenta desenhar o perfil de Gonzaga, Augusto Machado procura ressaltar os contornos que indicam o contraste entre o antigo funcionário e o ambiente de trabalho. Segundo o biógrafo, Gonzaga salvara-se da "depressão mental" produzida pelo local por ter cultivado sempre suas próprias opiniões e pontos de vista. O exercício reflexivo era marcante no biografado:

⁶ BARRETO, 1970. p.35.

"...não se deixou cevar, pensou sempre e o seu pensamento estava sempre vivo e ágil, embora, quando o conheci, já tivesse passado dos sessenta."⁷

Gonzaga dedicou-se arduamente às leituras e às questões intelectuais, o que poderia ter-lhe aberto as portas da notoriedade social. No entanto rejeitou tal possibilidade e preferiu levar uma vida discreta, reservada, silenciosa. A condição a que se impôs propiciou-lhe uma melhor observação do mundo e da vida. E levou-o a ser um crítico perspicaz das relações humanas.⁸ Enquanto estiveram juntos, Machado e Gonzaga revelaram pontos de vista em comum. Pensavam do mesmo modo sobre a política, a literatura, o artificialismo e a falta de profundidade da sociedade republicana. Enquanto a ordem geral era ser feliz, glorificar a aparência formal e as certezas científicas, os dois amigos eram tristes e melancólicos. Ao invés da forma, buscavam o conteúdo. Em lugar da superfície, o fundo, e longe das certezas positivistas, adotaram as dúvidas e a inquietação como método filosófico. Não eram sujeitos cartesianos, portanto. Algo excêntricos, estavam desviados do estilo de vida de seu tempo.

A comunhão mental era intensa entre ambos. O excerto abaixo dá uma boa mostra disso:

⁷ BARRETO, 1970. p.50.

⁸ Note-se que Gonzaga, para melhor observar o caso a marginalização é no caso de Isaías, ela contínuo de *O Globo*, tanto quanto Isaías, é colocado à margem centro. Com a diferença de que no primeiro uma opção do próprio Gonzaga, enquanto que, é imposta por sua condição subalterna como

"Gonzaga de Sá não me falava, mas eu sentia que a metade daqueles pensamentos eram dele. A nossa amizade era tão perfeita, que dispensava palavras. Entre nós havia aquele aperfeiçoamento de comunicação, que Wells tanto encomia nos marcianos: mal emitia um pensamento, um dos nossos cérebros, ia ele logo ao outro, sem intermediário algum, por via telepática."⁹ (grifos meus)

Percebe-se pelo trecho transcrito que há no texto uma grande valorização do silêncio. Machado está a nos dizer que quanto maior é a identificação entre duas pessoas, menor se torna a necessidade de palavras, as quais, em certos momentos, acabariam por quebrar o irmanamento. Não é sem razão, pois, que uma das epígrafes do livro — o verso de Vigny — diz que somente o silêncio é importante: tudo o mais é insignificante.

Os dois homens não estavam isolados do resto das pessoas somente no ambiente burocrático. Em todos os lugares eles eram como duas ilhas de solidão, incompatíveis, por exemplo, com a alegria circundante dos visitantes domingueiros do Passeio Público:

"Do outro lado, pela alameda que corria defronte do botequim, víamos agitar-se, aos impulsos de energias acumuladas durante a semana, uma multidão policrônica; e ali, separados dela, silenciosos e inertes às forças que a moviam, nós estávamos como fora da humanidade, como entes de outra estrutura, sem nada de comum com eles."¹⁰ (grifos meus)

Note-se aqui a exclusão e o apartamento radical dos dois em relação às demais pessoas. Nos trechos grifados isso parece bem evidente. A policromia e a energia da multidão indicam a exterioridade, a coesão e a uniformidade, em contraponto com a interioridade, o silêncio e a inércia que fazem os dois amigos tão

⁹ BARRETO, 1970. p.111.

¹⁰ Ibidem. p.132.

diferentes, tão desvinculados e por isso mesmo tão sem lugar no mundo. É mister que lembremos novamente que no caso de Gonzaga trata-se de uma auto-exclusão. Enquanto Isaías intentara penetrar no centro através da condição de doutor, Gonzaga rejeitou o título superior. É verdade, porém, que a auto-exclusão derivou da consciência da diferença e do não-lugar, como se vê neste pensamento de Machado:

"E me pus a pensar que sobre a convexidade livre do planeta que me fez, *não tinha um lugar, um canto, uma ilha, onde pudesse viver livremente.*"¹¹ (grifos meus)

E mais uma vez há a recorrência à figura da ilha, muito presente também nas *Recordações...*, e que pertence a uma mesma cadeia de significantes (barco — mar — ilha — abismo) cuja associação remete à idéia de errância, naufrágio e ao mesmo tempo de abrigo (no caso da ilha). Os substantivos mar e abismo (no sentido de devoramento) aparecem logo no primeiro capítulo do romance que ora analisamos, inclusive na mesma página.¹²

Perto de morrer Gonzaga mostrava-se profundamente amargurado com a vida que levava. Em um desabafo pungente, confessou ao companheiro:

"O que tenho, de fato, é aborrecimento, é tédio; sofro em me sentir só; sofro em me ver que organizei um pensamento que não se afina com nenhum..."¹³

¹¹ BARRETO, 1970. p.130-131.

¹² Ibidem. p.36.

¹³ Ibidem. p.147.

O "sentir-se só" que Gonzaga expressa em sua fala não se refere apenas ao isolamento frente ao mundo. Refere-se também à falta de um amor, pois não se empenhara em arranjar para si uma companheira. Por isso dizia sempre que "Vênus é uma deusa vingativa com quem não lhe presta culto" e aconselhava a Machado que prestasse culto à deusa. Gonzaga começou a ver que o silêncio (o isolamento) é também a ferida do coração, como diz o verso da segunda epígrafe do livro. Quanto ao pensamento "desafinado", este sentimento lhe veio ao perceber que foi justamente por privilegiar um saber consistente que entrara em desarmonia com seus contemporâneos e tornara-se um sofredor. Gonzaga de Sá dedicou-se aos livros durante toda sua vida e eles não lhe trouxeram a felicidade. Trouxeram-lhe, pelo contrário, a amarga percepção de impotência e fracasso e a conclusão de que só os ingênuos, os frívolos e os ignorantes são felizes.

A mesma percepção é também compartilhada por Machado. E é interessante notar que ambos a expressam no mesmo capítulo, só que em circunstâncias diversas. Machado discute claramente a questão quando, durante um desfile militar, vê dois homens do povo completamente embevecidos com o aparato bélico que custava aos cofres públicos uma fortuna. O rapaz olha os chapéus e as botas dos dois homens e compara com as dos oficiais. Vê a enorme distância entre os que mandam e os que obedecem. No entanto, os populares pareciam satisfeitos com a vida, pois lhes faltava a criticidade necessária para perceber que o Exército ostentava tudo aquilo porque a massa vivia em precárias condições.

No entanto era preferível que aqueles homens continuassem conformistas e ignorantes. O fragmento abaixo é ilustrativo dessa conclusão de Machado:

"...que tinha eu, homem de imaginação e leitura; que tinha eu de levar desassossego às suas almas, às daquela pobre gente, de lhes comunicar o meu desequilíbrio nervoso?"¹⁴

Antes desse momento a discussão sobre saber como fonte de sofrimento já vinha se insinuando nos capítulos "O Pedrinho" e "O Enterro".

Gonzaga sabe que as noções que acumulou de nada lhe serviram. Sobretudo depois de assistir a um espetáculo musical no Lírico e ver que as pessoas que ali estavam eram artificiais e vazias e portanto não sofriam como ele. Há várias décadas ele freqüentava aquele teatro e nada mudara:

"...quando vejo que aquilo, o Lírico, a condensação da fina-flor é a mesma coisa de há quarenta anos, fico abatido. São os mesmos fazendeiros sugadores de sangue humano; são os mesmos políticos sem idéias; são os mesmos sábios decoradores de compêndios estrangeiros e sem uma idéia própria; [...] os mesmos literatos à Otaviano, literatos de coisas de 'cotillon', os mesmos agiotas..."¹⁵

Na explanação do velho amanuense está implícita outra conclusão importante: para estar no poder não era necessário ter um sólido saber. Bastava aparentá-lo e ser suficientemente esperto para fazer as pessoas acreditarem. Mas de que adiantava compreender isso se essa situação já se cristalizara na sociedade? Se os juízos

¹⁴ BARRETO, 1970. p.140-141.

¹⁵ Ibidem. p.158-59.

críticos e o saber sólido não eram capazes de modificá-la?

Augusto Machado, ciente de que a infelicidade é ocasionada pelo saber, chega a pensar que os homens seriam mais felizes se a Arte, a Ciência e a Religião fossem destruídas, pois elas eram fontes de ilusões e preconceitos.

Esse pensamento do narrador assim como muitos dos aspectos que caracterizam o biógrafo e o biografado — a valorização do silêncio, a opção pela sombra, pela obscuridade, a errância, o abismo, a consciência da relação saber/sofrer, a preocupação com o poder e o desprezo pelos ícones (no caso os vultos e os símbolos nacionais, claramente expresso no capítulo *Emblemas públicos*) — são nítidos contributos da filosofia nietzschiana ao texto. Ela se faz sentir de modo mais claro neste excerto:

— Um super-homem! considerou o invejoso Domingos.
— Que diabo chamam vocês super-homem? pergunta o Rangel.
— Um cidadão que fica além do Bem e do Mal — é simples."¹⁶

Além disso, o próprio contraponto entre a velhice de Gonzaga (decadência física, fim) e a juventude de Machado (começo) são tópicos importantes em Nietzsche:

"...estou morto [...] vivo ainda [...] Essa dupla ascendência, como que do mais alto e do mais baixo degrau da escada da vida, ao mesmo tempo *décadent* e *começo*."¹⁷ (grifos meus)

¹⁶ BARRETO, 1970. p.107.

¹⁷ NIETZSCHE, s.d. apud MARTON, 1985. p.18.

No decorrer do romance em questão os sinais nietzschianos vão aflorando ora através de Gonzaga, ora através de Machado, mas sobretudo no segundo.

Por outro lado, além da destruição das expressões religiosa, artística e científica como forma de libertar o homem do sofrimento, devem também ser suprimidos o corpo social e as leis, segundo pensam Machado e Gonzaga. Essas considerações do narrador e da sua personagem levam o leitor a perceber uma aproximação do pensamento de Machado e Gonzaga ao ideário anarquista que começava a penetrar em alguns setores do operariado e dos intelectuais de "paletó curto" (dos quais falamos no primeiro capítulo deste trabalho) naquele começo de século.

Para abordar a questão da supressão das leis, Gonzaga, de modo indireto, mostra a inutilidade das mesmas e a relatividade de seu valor. Para que códigos e regras se não são seguidos à risca? Parece-nos perguntar Gonzaga, quando diz que o Barão do Rio Branco se julgava acima da Constituição e por isso não a cumpria.¹⁸ Ou quando comenta que um certo banqueiro do jogo de bicho há trinta anos praticava impunemente tal contravenção.¹⁹ E ambos, o Barão e o banqueiro, eram acatados pela sociedade como cidadãos respeitáveis.

Outro indício de aproximação ao anarquismo é sinalizado através da postura de Gonzaga em relação à hierarquia social. Para ele não havia distinção, por exemplo, entre a filha de um visconde e uma lavadeira, visto que na juventude pensou em casar tanto com

¹⁸ BARRETO, 1970. p.70.

¹⁹ Ibidem. p.155.

uma quanto com a outra.²⁰ Mais um momento que mostra Gonzaga como opositor da divisão da sociedade em classes está no capítulo *Petrópolis*, no qual o biografado tece irônicos comentários sobre a "aristocracia" de Petrópolis, formada por arrivistas que ascendiam socialmente através do casamento. E a pergunta que fica implícita é: para que uma sociedade classista, se os que estão nas escalas mais elevadas são moralmente inferiores aos das escalas mais baixas? Antes uma sociedade sem divisões e sem governo, já que os mandatários estavam no poder para defender seus próprios interesses.

Devemos lembrar ainda que Gonzaga era anti-monástico, embora não fosse ateu (como está dito no capítulo *O Inventor e a Aeronave*). E ironicamente, apesar de sua aversão ao monastério, era responsável pela seção de "alfaias, paramentos e imagens" da Secretaria dos Cultos. Temos aqui mais um aspecto do posicionamento anarquista de Gonzaga: o anticlericalismo.²¹

O estado de coisas que presenciavam e as situações das quais eram críticos levaram biógrafo e biografado a cultivar utopias. Gonzaga parecia saber, entretanto, que elas eram apenas utopias. Machado também sabia que "meus sonhos são mais belos porque são imponderáveis e fugazes".²² O cultivo das utopias é expresso por Machado já no parágrafo introdutório do primeiro capítulo. Nesse parágrafo o narrador afirma que: "Tive sempre

²⁰ BARRETO, 1970. p.37.

²¹ Sobre considerações a respeito do anarquismo, Cf.: CARTER, 1975 e JOLL, 1964.

²² BARRETO, 1970. p.41.

respeito por aquele que quer voar".²³ Com esta assertiva o jovem amanuense está expressando sua compreensão em relação ao desejo de transcender limites, alcançar outras dimensões. O manuscrito encontrado entre os papéis de Gonzaga, contendo a história do inventor de balões, metaforiza esse desejo. O manuscrito é sinalizado como metáfora pelo próprio Machado, quando diz que:

"Nunca me passou pela mente que o meu amigo Gonzaga de Sá se dedicasse a cousas de balões. A não ser que o tal papel que me deixou entre muitos, *queira exprimir outro pensamento...*"²⁴ (grifo meu)

A fábula do inventor de balões é, sublinhe-se, duplamente metafórica. Ela é ao mesmo tempo a história de um sonho e do fracasso desse sonho. Apesar de todo o empenho do inventor com o projeto, a máquina não levantou vôo. É, aliás, a própria história de Gonzaga como se viu até aqui, que fracassa, inclusive no seu último projeto — o de educar o afilhado — visto que morreu sem poder levar a cabo essa vontade. Lembre-se de que outra metáfora que ilustra a irrealização, a falta de concretizações na existência de Gonzaga é a da figura que o velho amanuense rabiscava o tempo todo e nunca completava. Era sempre uma figura lacunar, fragmentada.

A utopia de Gonzaga, todavia, não está no futuro. Aliás, o futuro é incerto, pois o homem está fatalmente entregue ao Acaso, "que mais do que outro qualquer Deus, é capaz de perturbar imprevisivelmente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar da nossa ciência e da nossa vontade. E o Acaso não tem

²³ BARRETO, 1970. p.33.

²⁴ Ibidem. p.33.

predileções",²⁵ como pensa nietzschianamente Augusto Machado.

O utopismo gonzagueano era passadista. O descendente de Estácio de Sá era cultor fiel do passado. Este culto estava configurado no amor pela cidade antiga e de fato foi o único legado (além dos livros, dos escritos e de sua sabedoria de vida) que Gonzaga pôde deixar para o jovem Machado.

Como se procurou mostrar até aqui, Augusto Machado e Gonzaga de Sá são simultaneamente a versão jovem e velha da mesma personagem (com pequenas diferenças, conforme dissemos de início). Juntos eles observam e comentam o contexto de época e lugar em que vivem: o início do século XX no Rio de Janeiro. Nas observações de ambos estão implícitas críticas à sociedade republicana, cujos princípios orientadores eram oriundos da filosofia positivista de Augusto Comte.

Em *Recordações...* Lima Barreto recorreu ao Encilhamento e à "revolta dos sapatos", dois fenômenos históricos, para explicar o surgimento e o comportamento de jornais como *O Globo*, o objeto mais criticado pelo narrador no texto. Em *Vida e morte...* o escritor objetiva, através de críticas aos ícones republicanos, à nova "aristocracia" (leia-se burguesia, então classe emergente) e ao Barão do Rio Branco, mostrar o desfiguramento do Rio de Janeiro. Essa cidade, por ser a capital federal, precisava mostrar-se "civilizada", "moderna" e aberta ao "progresso", um dos principais dogmas do positivismo. O Rio precisava ser o símbolo dos ideais republicanos e por isso precisava destruir sua fisionomia antiga,

²⁵ BARRETO, 1970. p.46.

ligada ao período colonial-monárquico que a República havia encerrado com a proclamação de 15 de Novembro.²⁶

Como se há de lembrar, no terceiro capítulo deste trabalho mostramos a posição de Lima Barreto em relação às reformas urbanas, consideradas por ele como um projeto superficial, que não traria nenhum benefício efetivo aos moradores do Rio de Janeiro, sua amada cidade. Através de Machado/Gonzaga, sua máscara dupla, o escritor transpôs do texto privado (o *Diário íntimo*) para o texto público (o romance em forma de biografia), sua visão sobre o desfiguramento do objeto amado.

Através das situações ficcionais vividas pelo narrador e a personagem, a História vai permeando o texto através de comentários irônicos e de um modo muito particular de conceber o processo histórico.

5.2. A CIDADE MEMORIAL

Gonzaga de Sá, repetimos, passou a vida sem uma companheira. O amor que deveria ter sido dedicado a uma mulher foi dedicado à cidade do Rio de Janeiro. Esse amor é mostrado por Machado (que também aprendera a amá-la) através da reconstituição de diálogos que mantivera com o amigo ou da minuciosa descrição topográfica do Rio. Nesses diálogos estão imbricadas considerações de ordem topográfica, ou seja, descrições da cidade com seus

²⁶ Sobre o contexto histórico-cultural, Cf.: CARONE, 1975, vol.I; CARONE, 1977, Vol.II; SEVCENKO, 1985.

acidentes geográficos (paisagem natural) e suas construções (paisagem arquitetônica). Estão também inseridos nos diálogos, aspectos da história sócio-cultural do Rio de Janeiro.

A articulação entre essas considerações é tanto mais clara se novamente nos reportarmos ao contexto da época em que se passa o romance. Nos capítulos anteriores tivemos a oportunidade de mostrar os primeiros anos deste século como anos marcados pelas reformas urbanísticas planejadas pelo Barão do Rio Branco e executadas pelo prefeito Pereira Passos. A higienização e a saúde eram a bandeira dessas reformas. Daí a vacinação contra a febre-amarela e o decreto instituindo o uso de sapatos, a que já nos referimos antes e que fizeram deflagrar duas violentas revoltas populares.

A mesma bandeira também foi utilizada para justificar o "bota-abaixo", epíteto dado pelo povo à derrubada das antigas casas coloniais para a abertura da Avenida Central. Os moradores eram convencidos a deixar as casas sob a alegação de que elas seriam desinfectadas dos focos de febre amarela. Logo que eram desocupadas, as residências imediatamente eram demolidas e a construção da avenida ia avançando, enterrando o passado colonial. A abertura da ampla via, símbolo de "modernização" e "progresso", acarretou toda uma reformulação da planta natural da cidade e de sua feição arquitetônica.

Sempre na contra-mão do pensamento dominante, Gonzaga de Sá se opôs à idéia de progresso através do culto ao passado e à cidade. Não à nova cidade, obviamente, reformada e "moderna", mas a velha cidade — a que foi soterrada pelo poder e que permanecia viva em sua memória.

Gonzaga amava também a natureza circundante porque ela era parte da cidade antiga, assim como os antigos sobrados (ou o que restou deles). O velho burocrata se alimentava de restos para manter inteira a cidade que vivia em sua memória. Através de suas andanças em companhia de Machado, ele buscava os fios perdidos de uma época com que a sociedade republicana rompeu. Enquanto essa sociedade queria extirpar sua própria memória, Gonzaga tentava preservá-la.

A paisagem da cidade no texto é colocada em duas instâncias — a paisagem natural e a paisagem arquitetônica. Da primeira paisagem os elementos mais representativos são os morros que contornam a cidade e as ilhas do Governador e do Fundão. São esses lugares que preservam o que sobrou da natureza paradisíaca que era a meta nativa na época da fundação do Rio de Janeiro. A ligação com a natureza é inerente à personagem e ao narrador e é esboçada por este como uma "secreta correspondência com o meio".²⁷

Observando a grande importância dada à paisagem natural no romance, R.J.Oakley considerou esse aspecto como sendo a valorização da natureza através de um viés mítico presente no texto.²⁸ Segundo o ensaísta, Gonzaga e Machado buscam refúgio na natureza mítica para escaparem às injunções do presente.

Uma vez evadidos para um espaço mítico, o tempo nesse lugar é também um tempo mítico. Esse tempo pressupõe uma continuidade, visto que possui uma circularidade — oposta à linearidade do tempo histórico. A atitude de Gonzaga e Machado leva-nos a pensar na

²⁷ BARRETO, 1970. p.38.

²⁸ OAKLEY, 1983. n.LXIII, p.347.

seguinte formulação:

"Para dominar o tempo e a história e satisfazer as próprias aspirações de felicidade e justiça ou os temores face ao desenrolar ilusório ou inquietante dos acontecimentos, as sociedades humanas imaginaram a existência, no passado e no futuro, de épocas excepcionalmente felizes ou catastróficas e, por vezes, inseriram essas épocas originais ou derradeiras numa série de idades, segundo uma certa ordem. O estudo das Idades Míticas constitui uma abordagem peculiar, mas privilegiada das concepções do tempo, da história e das sociedades ideais. A maior parte das religiões concebe uma idade mítica feliz, senão perfeita, no início do universo. A época primitiva quer o mundo tenha sido criado, ou formado de qualquer outro modo — é imaginada como uma *Idade do Ouro*." (grifo do autor)²⁹

No caso do romance em questão, essa época feliz e perfeita estaria no tempo da fundação do Rio de Janeiro por Estácio de Sá.

Na época da fundação (e até o início do século XIX) a cidade era um paraíso tropical, como deixam implícito a personagem e o narrador. O privilegiamento da natureza mítica e do tempo circular é uma forma de oposição à concepção de avanço, de progresso. Não se pode esquecer que o progresso é, para Gonzaga e Machado, o responsável pela destruição da cidade da "idade de ouro" da fundação. Para combater o tempo do progresso — o inimigo causador de sofrimentos — nada melhor do que refletir sobre ele, através do contraponto entre o mítico e o histórico. Por isso o tempo no romance ora se refere ao passado (a época em que a cidade foi fundada e o período colonial), ora ao presente (o período republicano, no qual vivem Machado e Gonzaga no momento da narrativa).

²⁹ LE GOFF, 1992. p.283.

O resgate da fundação da cidade é uma forma de falar sobre a perda das origens e das tradições, enterradas pela ordem social e política republicana. A derrubada do Morro do Castelo (tido como o local por onde Estácio de Sá iniciou a construção do Rio) é um ato simbólico nesse sentido, se aproximarmos texto e contexto. A palavra "origem" no romance é uma constante, assim como outras ligadas ao mesmo campo semântico. No primeiro capítulo Machado refere-se à "antigüidade" da família de Gonzaga, que "não datava da República nem do Encilhamento".³⁰ E faz considerações sobre suas próprias origens, das quais se orgulha Machado. Nos fala ainda de um "sentimento primordial" que o une à cidade: "Vivo nela e ela vive em mim!"³¹

Outro aspecto que pode ser tomado como indício de uma valorização mítica presente no texto (além da questão da fundação e das origens), é a animização da natureza que permeia todo o romance. Augusto Machado se refere, por exemplo, à "face crispada" da baía de Guanabara ou às "palmeiras pensativas" do outeiro da Glória. As palmeiras, assinala-se, são espécies botânicas oriundas da época em que o Rio era um jardim paradisíaco. Elas são várias vezes citadas no texto e estão em lugares importantes. Na sala da casa de Gonzaga, por exemplo, existem várias delas plantadas em vasos (assim como vasos de avenca, também um exemplar da mata primitiva). Nos fundos da mesma casa há ainda uma jovem palmeira, que, aliás, funciona como uma metáfora do próprio Machado (que na época contava com vinte anos e muitos sofrimentos):

³⁰ BARRETO, 1970. p.36.

³¹ Ibidem. p.40.

"Há mais de vinte anos sofria a violência inconstante dos ventos; há mais de vinte anos escapava à raiva traiçoeira do raio [...] Todas essas negações e outras [...] fizeram-na maior, mais airoso, deram-lhe mais orgulho..."³²

A necessidade de falar de coisas fundamentais deriva da visão de Gonzaga e Machado de que a República trouxera consigo a superficialidade que ora dominava o estilo de vida da sociedade. As roupas femininas confeccionadas com enchimento para dar a ilusão de formas mais volumosas de que fala Machado, é uma metáfora dessa superficialidade. Além disso, o regime republicano implantara o modelo histórico positivista, o qual privilegiava apenas os grandes eventos como guerras e batalhas e cultuava datas e emblemas cívicos. Em tal modelo só há lugar para as grandes personalidades (reis, imperadores, generais...), as quais cabe a responsabilidade por grandes feitos. Longe da idéia de que a História é um processo contínuo e coletivo, isto é, um processo permanente do qual todos participam, o modelo histórico positivista é antes de tudo um modelo de História dos vencedores.

O narrador e a personagem elegem para si o paradigma contrário, como se viu até aqui. Para Gonzaga e Machado todos os elementos pertencentes ao ambiente são referenciais históricos, assim como todos os indivíduos desempenham um papel importante (e necessário) no processo histórico. As mangueiras da Ilha do Governador que "viram D. João VI",³³ as *cocottes* europeias que se "dão ao trabalho de nos polir" (como dizia Gonzaga de Sá)³⁴ e as

³² BARRETO, 1970. p.95.

³³ Ibidem. p.58.

³⁴ Ibidem. p.105.

costureiras responsáveis pelo embelezamento das damas ricas (como lembra Machado)³⁵ exemplificam essa concepção do biógrafo e do biografado.

Note-se que a concepção de Gonzaga e Machado em relação à História é mais um dos traços vanguardistas do romance. O modo como o narrador e a personagem lêem a História só viria aparecer de maneira sistematizada nos meados da década de 30, através da divulgação dos estudos da École Pratique des Hautés Études através da VI Seção da revista *Annales*.

Os historiadores ligados a esses estudos propunham o questionamento do modelo histórico positivista e a adoção de novas concepções para as abordagens históricas. Entre essas propostas constam a concepção de uma "história das estruturas" em lugar da "história dos acontecimentos" e de que o presente pode ser compreendido através do passado e vice-versa. Os historiadores passaram a perceber que objetos antes desprezados (ferramentas, louças, fotografias, etc.) possuíam valor histórico. Compreendeu-se também que os mais anônimos indivíduos são partes importantes do processo histórico.

Segundo Jacques Le Goff, atualmente um dos principais divulgadores da chamada História Nova, as novas abordagens são uma resposta aos anseios do homem em relação à sua identidade e ao seu passado. Segundo o mesmo Le Goff, a História Nova posiciona-se contra a história contada a partir de um centro (do poder ou religioso) para valorizar a história feita às margens desse

³⁵ BARRETO, 1970. p.72.

centro.³⁶

Como se viu até aqui o pensamento de Gonzaga e Machado em tudo se aproximam da história marginal proposta através dos estudos dos *Analles*.

O contraponto entre história dos vencedores e história dos vencidos está esboçado na própria biografia escrita por Machado — a qual, como se há de lembrar, é a biografia de um escriba ministerial. Outro exemplo da preferência pelos que fazem a história fora do centro é a importância que Gonzaga dá aos pequenos jornais produzidos nos bairros periféricos por jovens que não pertenciam à classe dominante.³⁷

A questão periferia/centro se faz sentir inclusive nos acidentes geográficos privilegiados no texto. Como dissemos no início deste tópico, são os morros e as ilhas ao redor do Rio que conservam o que sobrou da mata nativa, ou seja, do jardim edênico. Esses acidentes (mais o mar) estão à margem da cidade. A propósito, lembramos que a casa de Gonzaga de Sá é localizada em um desses sítios "sagrados", pois fica no morro de Santa Teresa. A localização da residência sublinha mais uma vez a idéia de ruptura com o centro que o texto abriga. Santa Teresa, como se sabe, fica nas imediações do centro, representado sobretudo, pela Avenida Central, o polêmico símbolo de modernidade da *Belle Époque* carioca.

Para Augusto Machado a casa do velho Gonzaga tinha uma importância fundamental, pois ali era o "laboratório de cismas e pensares" do venerável amigo. A casa é em tudo especial. Nela paira

³⁶ LE GOFF, 1990. p.25-58.

³⁷ BARRETO, 1970. p.88-89.

uma magia, uma atmosfera onírica. A primeira visita de Machado ao antigo solar é semelhante a um ritual de iniciação: "Caminhava como para um quarto de núpcias..."³⁸ A "iniciação" de Machado implica em um mergulho no passado. A começar pela própria construção da casa, passando pelos objetos que compõem a sala de visitas (também usada como gabinete por Gonzaga). Eles envelheceram com seu possuidor e se incorporaram a sua vida. Revelavam a personalidade de quem os colecionou. Assim como a casa e os objetos, seus moradores — Gonzaga, sua tia Escolástica e o preto velho agregado — são testemunhas de um tempo ido. Os retratos da família de Gonzaga reforçam o mergulho no passado e o clima onírico que o lugar sugere. Ao observá-los na penumbra da saleta onde estão postos (entre a sala de visitas e a de jantar), Machado tem esta reação:

"...com um olhar imperioso e sobreceño carregado, um deles me pareceu que ia erguer o braço de sob a moldura dourada, para sublinhar uma ordem que me dizia respeito. Cri que ia ordenar: 'Metam-lhe o bacalhau'."³⁹

Na reação de Machado está também uma referência a seus ancestrais escravos e, por conseguinte, ao seu próprio passado.

Diferente de seus antepassados, Gonzaga sabe que os negros e os índios, juntamente com os portugueses, deram origem ao povo de cuja cidade ele era descendente do fundador. Por isso mesmo elegeu como "discípulo" um mulato, produto da miscigenação local. A amizade entre ele e Machado pode ser lida também como uma metáfora dos cruzamentos raciais que caracterizam o povo brasileiro.

³⁸ BARRETO, 1970. p.82.

³⁹ Ibidem. p.93.

Da "iniciação" no templo/casa de Gonzaga fez parte também um jantar. Após a refeição Machado observou que na sala havia um piano de cauda. O instrumento foi o pretexto para que os donos da casa se pusessem a contar aqueles "episódios pequeninos", que tanto encantavam Machado e que não figuravam em nenhum manual de História. Tia Escolástica e o sobrinho procuraram recompor os espetáculos musicais do Lírico ocorridos cerca de trinta anos antes. As recordações dos anfitriões ressuscitaram as vozes, os acordes e os aplausos daqueles concertos. Sons que há muito se haviam calado. Davam a Machado a oportunidade de ouvi-los e senti-los como se novamente houvessem voltado a existir. No dizer de Ecléa Bosi, os fluxos da memória jorram marcados por pontos onde a significação da vida se concentrou.⁴⁰ Para a tia de Gonzaga, sobretudo, que fora pianista, uma parte da vida havia ficado concentrada naquelas noites inesquecíveis do Lírico. E Machado percebeu que naquele momento correra um lampejo de mocidade no olhar daquela senhora.⁴¹ Quando saiu da casa do velho amigo, Machado ia convicto de que penetrara nas tradições e no passado vivo.⁴²

Retomemos a partir daqui nossas considerações sobre a ligação entre Gonzaga e a cidade enquanto espaço natural e arquitetônico. O narrador nos informa que ficava maravilhado ante "o abuso que fazia da faculdade de locomoção" o seu querido amigo. E não é sem razão que intitulou de *O passeador* um dos capítulos da biografia que lhe dedicou. A *flanerie* é, pois, uma das marcas

⁴⁰ BOSI, E. 1983. p.337.

⁴¹ BARRETO, 1970. p.100.

⁴² Ibidem. p.102.

peçoais de Gonzaga de Sá.

O *flâneur*, tal como concebeu W. Benjamin é um tipo de personagem que habita o que o filósofo chamou de "literatura panorâmica". Isto é, uma literatura cujos textos exploram a paisagem das cidades. O *flâneur* percorre a cidade descrita no texto e traça a "fisiologia" da mesma. Ou seja, através dele o leitor conhece a feição e o funcionamento da cidade focalizada no texto. O *flâneur* praticamente mora na rua, onde se sente à vontade, como se estivesse em casa. É, além de andarilho, um observador perspicaz e sensível. Por isso a figura do detetive se legitima no *flâneur*, justificando-se suas perambulações como "perseguições calculadas a um mal-feitor". A *flanerie*, que aparentemente é um passeio sem direção, busca, de fato, ir ao encontro de pontos precisos, selecionados ao acaso.⁴³

Nosso *flâneur* persegue as linhas, as curvas, as passagens e os fragmentos da cidade para amá-los. As suas andanças se justificam pela paixão e pela necessidade.

"...do convívio diário, intenso, da necessidade de contemplação à luz do dia que com fidelidade revela formas e cores naturais."⁴⁴

A referência às cores da paisagem de forma tão forte e preponderante é, aliás, um stratagem do narrador para fazer viva e palpável a paisagem aos olhos do leitor.

A paixão de Gonzaga pela cidade era tão forte que suplantou

a paixão pelas mulheres. Ao percorrer a cidade em várias direções

⁴³ BENJAMIN, 1985. p.65-92.

⁴⁴ RESENDE, 1993. p.100.

ele procurava captar as múltiplas faces do objeto amado. Machado o encontrava nos mais diferentes lugares:

"Nas ruas da cidade, já não me causava surpresa vê-lo. Era em todas, pela manhã e pela tarde."⁴⁵

Gonzaga amava o Rio de Janeiro, cuja fisionomia dava a impressão de que a cidade era muitas pequenas cidades, ligadas por estreitas passagens. A cidade amada é múltipla, labiríntica, babélica. Apesar dos labirintos de sua topografia delirante, o Rio, segundo pensava Gonzaga, obedecia a uma "lógica" interna. Um dia ele disse a Machado:

"— Pense que toda cidade deve ter sua fisionomia própria. Isso de todas se parecerem é gosto dos Estados Unidos [...] O Rio, meu caro Machado, é lógico com ele mesmo [...] está de acordo com o local em que se assentou."⁴⁶

Isso nos leva a pensar nas considerações de Angel Rama sobre as cidades cujo processo de modernização foi decidido no papel, ou seja, através de um projeto ao qual a realidade local deveria encaixar-se. Para que isso pudesse dar-se, era necessário que a ordem fosse estabelecida para evitar que o projeto fosse contrariado. Desse modo essas cidades desenvolveram uma linguagem em dois níveis: a linguagem da cidade física, múltipla e fragmentada e a linguagem da cidade simbólica que organiza, interpreta e administra as significações no interior da cidade. A cidade dos signos é chamada por Rama de "a cidade das letras". Esta

⁴⁵ BARRETO, 1970. p.63.

⁴⁶ Ibidem p.65.

cidade empenha-se pelo uso das normas e determinações para criar uma cidade ideal.⁴⁷

Gonzaga encarnava a superposição entre a cidade física e a "cidade das letras". Em seu ponto de vista, o Rio de Janeiro era uma cidade "espontânea", que nascera no alto do Morro do Castelo como um "escolho branco" entre bosques e brejos e viera espalhando-se morro abaixo. Com isso Gonzaga estava explicando ao amigo que os primeiros habitantes foram construindo a cidade de acordo com suas condições naturais, as quais iam adaptando-se. Logo, se as reformas urbanísticas haviam de ser feitas, que fosse respeitada a espontaneidade da cidade primitiva.

A administração republicana não pensava assim. Aos poucos ia apagando os vestígios da época de fundação da cidade. Sepultava suas referências, dissolvia sua memória. A cada dia Gonzaga se certificava disso e sofria. Machado nos conta que, ao tentar reviver uma cena de cinquenta anos antes, Gonzaga sofreu uma grande decepção:

"Um dia faltou à repartição (contou-me isso mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um casebre do Castelo, visto cinquenta e tantos anos atrás, em hora igual, por ocasião de uma "gazeta" da aula primária. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dor!"⁴⁸

Como para qualquer apaixonado, a perda física do objeto amado é irreparável. Uma vez perdido, o objeto passa a habitar a memória do amante e ali permanece encoberto, até que algum estímulo externo venha desvelá-lo. Ao ser desvelado, estará sendo transformado em

⁴⁷ RAMA, 1985.

⁴⁸ BARRETO, 1970. p.64.

imagens, as quais serão pouco ou muito vívidas, dependendo de quem as (re)produz.

Gonzaga se opõe à ordenação pré-estabelecida das significações. Ele tem uma forma própria de organização dos signos da cidade. Sua organização é norteadada pelo sentimento, pela nostalgia da infância e da juventude. Por isso "ia em procura de sobrados, das sacadas, dos telhados"⁴⁹, como nos conta o narrador. E cada um desses fragmentos possui um sentido especial para o passeador.

"A cidade é um discurso. Verdadeiramente uma linguagem: fala aos seus habitantes, falamos à nossa cidade, onde nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos", diz-nos R. Barthes em *Semiologia e urbanismo*.⁵⁰ Dessa formulação barthesiana podemos inferir que sendo a cidade um discurso, seus moradores são os intérpretes, os leitores de tal discurso. E mais: existe uma relação dialógica entre a cidade e seus leitores. E cada leitor tem sua própria maneira de ler a cidade, de acordo com o olhar que lança sobre ela.

Gonzaga de Sá é um leitor sensível e atento da cidade. Vejamos a leitura que o velho funcionário da Secretaria dos Cultos fez de certo casarão:

"Um observador perspicaz não precisa ler, ao alto, entre os ornatos de estuque, para saber quando uma delas [casas] foi edificada. Esse casarão que contemplamos a custo na Rua da Alfândega ou General Câmara, é dos primeiros anos da nossa vida independente.

⁴⁹ BARRETO, 1970. p.63.

⁵⁰ BARTHES, 1987. p.184 apud GOMES, R.C. 1991. v.1, p.442.

Vêde-lhe a segurança ostensiva, como que quer parecer mais seguro que uma catedral gótica; a força demasiada das paredes, a espessura das portas...⁵¹

O edifício é um código e cada uma das partes que o compõem são os sinais do código. A interpretação de cada sinal acaba por levar a decifração completa do código. O olhar de Gonzaga tece sentidos, lê o que aparentemente é ilegível, o que é aparentemente enigmático.

Isso nos parece claro na visita que Gonzaga e Machado fizeram à Ilha do Governador. Lá os dois observam as ruínas enegrecidas de um muro, que nada significavam para o rapaz. Aquelas ruínas eram para ele um enigma, visto estarem numa ilhota bem no meio do canal. Para Gonzaga, entretanto, aquele muro era o testemunho de uma época remota, quando havia ali um sobrado que funcionava como venda para servir aos viajantes. Machado via apenas um muro, ou seja, a parte de um todo, mas Gonzaga "via o sobrado inteiro, pois era capaz de (re)construí-lo com palavras. A imagem da cidade vai, assim, sendo tecida por seu leitor através dos fios discursivos representados pelos pontos que ele elege como referência.

O discurso da cidade é plural, constituído de signos de natureza diversa, às vezes reunidos todos no mesmo lugar. A descrição das casas suburbanas feita por Machado dá bem uma mostra da cidade-Babel:

"...há a casinha acaçapada, saudosa da toca troglodita; há a velha casa senhorial de fazenda com as suas colunas heterodoxas; há as novas edificações burguesas, com ornatos de gesso, cimalha e compoteira, varanda ao lado e gradil de ferro em roda [...] depois de bamboleantes casas roceiras, andam-se cem, duzentos

⁵¹ BARRETO, 1970. p.67.

metros e vamos encontrar um palacete estilo Botafogo. O chalé, porém, é a expressão arquitetônica do subúrbio [...] Em dias de névoa, em dias feios, se olharmos um trecho do alto, é como se estivéssemos na Suíça na Holanda..."⁵²

As casas contêm informações de variadas instâncias. Machado "lê" essas informações inseridas na fisionomia arquitetônica do lugar. Para ele as casas não são meros significantes. Elas possuem significação. O narrador está a nos falar em primeiro lugar da passagem do tempo, registrada pelos diferentes estilos de construção. Em segundo lugar aponta as diferentes condições sócio-econômicas dos moradores do local. Ironiza a imitação botafoguense e por último a europeização das casas que não condiz com uma cidade tropical. A descrição da arquitetura suburbana é a confirmação de que Machado se tornara também um leitor do texto em que se configura a cidade. Um texto às vezes enigmático e aparentemente ilegível.

O velho Gonzaga fez do jovem Machado herdeiro do conhecimento do passado e da capacidade de construir cidades com a memória signíca. Gonzaga ensinou a Machado a coletar os mais singulares vestígios para com eles desenhar a imagem da cidade. Nosso flâneur-fabulador sabe que os fios da memória se juntam às cordas do coração para tornar visível a cidade que aos olhos não-apaixonados já não existe.

A postura do biografado (e do biógrafo) é no fundo uma avaliação crítica do "bota-abaixo" de Rio Branco e Pereira Passos. Com efeito, a derrubada das casas era a implantação de um modelo urbanístico que traria sérios prejuízos geográficos e sociais ao

⁵² BARRETO, 1970. p.114.

Rio de Janeiro naquele momento. Com a capacidade de analista que lhe era peculiar e sabedor de que nada podia fazer para deter a derrubada das casas, Gonzaga procurou cultivar e preservar a cidade do passado através de lembranças. Sua postura, assinala-se, é sobretudo a de alguém que respeita as condições naturais da cidade e acredita que os projetos urbanísticos é que devem ser encaixados a essas condições. À luz da contemporaneidade, essa visão de Gonzaga (e de Machado) seria, também, uma espécie de "consciência ecológica", mas não é nosso objetivo analisar o texto sob o prisma da Ecologia.

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

CAPÍTULO 6

O ELOGIO DA MORTE E A LÓGICA DO MALUCO:

DOIS TEMAS RECORRENTES

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

"...e, em plena orgia, por entre
aqueles homens e mulheres
despreocupadas, passou a augusta
sombra da Morte, misteriosa e
severa..."

Isaiás Caminha

"...vêde-lhe as obras, as suas
reflexões e sobretudo, a sua
morte — como são belas..."

Augusto Machado

6.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No segundo capítulo desta dissertação procuramos mostrar que Lima Barreto em tudo objetivava diferenciar sua produção textual da escrita de seus contemporâneos. O escritor empalidecia o "sorriso da sociedade" (a literatura edulcorada da *Belle Époque*) com textos inquietantes sobre a contingência humana face ao tempo e à sociedade. Nos seus escritos, dissemos, dois temas são recorrentes no questionamento contingencial do homem: a morte e a loucura. A preocupação com ambas é esboçada nas notas pessoais do escritor (o *Diário íntimo* e o *Diário do hospício*) e se estende a artigos, crônicas, contos e romances. Os dois temas são freqüentes no conjunto da produção barretiana. Não seria absurdo dizer que Lima Barreto é um dos escritores brasileiros que mais explorou a morte e a loucura em textos literários.

Neste capítulo focalizaremos a tematização da morte e da loucura nos textos que são objetos centrais de análise desta dissertação e nos referiremos, sempre que julgarmos necessário, a outros textos barretianos, com o objetivo de referendar ou complementar alguma observação.

Desde as narrativas épicas, o teatro e a oratória da "pólis" grega, a morte se apresenta sob a forma de discurso no pensamento ocidental. A transformação da morte em discurso é vista sob duas

perspectivas. A primeira delas vê a literalização da morte como uma forma de aceitação da mesma. Tornando-a discurso, abre-se a possibilidade de embelezá-la, de estetizá-la. Tornando bela a morte, o homem acaba por aceitar e compreender a sua inevitabilidade. Dentro dessa perspectiva, as manifestações fúnebres que se valem da palavra (falada ou escrita) como os cantos, as orações, os epitáfios, os necrológios e as elegias demonstram, de uma maneira ou de outra, a aceitação da morte. Através de expressões permeadas de lirismo, procura-se mostrar nessas manifestações que o homem não tem como fugir da morte, por isso deve aceitá-la.¹

A segunda perspectiva abriga a concepção de que transformar a morte em discurso não é uma forma de aceitar essa inevitabilidade, mas antes, de escapar dela. Sob esse ponto de vista, a transformação da morte em discurso é tida como uma espécie de ilusão que o homem cria para si. Ao transformá-la em palavra o ser humano se ilude pensando que pode moldá-la, que pode tornar-se seu senhor, submetendo-a aos seus desígnios. Falando/escrevendo sobre a morte o homem procura burlá-la; fingindo que vai ao seu encontro, ensaia, de fato, uma tentativa de fuga. Por meio da palavra os indivíduos procuram escapar da angústia provocada pelo medo do desconhecido, do caos onde todas as referências se perdem.²

Bertoldi Filho e Bom Meihy falam da multiplicidade de textos que têm a morte como objeto. Esses textos, segundo os ensaístas, podem ser divididos em dois grandes grupos. O primeiro abriga os textos nos quais a morte é o núcleo principal. Neles ela é

¹ BERTOLDI FILHO & BOM MEIHY, 1983. p.142-169.

² Ibidem. p.142-169.

"encarrada de frente", mostrando-se de forma direta as circunstâncias e os detalhes que envolvem o corpo morto. O segundo grupo abriga os textos "evasivos", simbólicos, metafóricos, que tentam evidenciar a morte de forma subliminar, iluminando-a de modo indireto.³ Alguns escritores, note-se aqui, representam a morte em seus textos das duas formas. Nos textos memorialísticos de Pedro Nava, por exemplo, a morte ora é mostrada em pormenores e os cadáveres são descritos em sua crueza de corpos mutilados e em putrefação, ora a morte é evidenciada em metáforas de grande lirismo.

Para completar a linha de raciocínio que estabelecemos até aqui, lembremos que a morte tanto pode significar o fim da existência de um ser vivo, quanto pode ser tomada no sentido figurado para significar as pequenas perdas a que o indivíduo está sujeito. A perda dos direitos do cidadão implica na "morte civil" do mesmo; os que vivem à margem do processo social, como os mendigos e os loucos, estão socialmente mortos, por exemplo. Existe ainda a "morte moral", quando um indivíduo infringe ou é acusado de infringir os códigos morais e éticos e assim por diante. Assim, a morte na literatura assume todas essas acepções e muitas outras, conforme a análise que esteja sendo feita naquele momento.

³ BERTOLDI FILHO & BOM MEIHY, 1983. p.149.

6.2. A MORTE E OS MORTOS

A poética da morte percorre a produção ficcional de um número ímpar de escritores. Alguns deles, porém, reiteram mais enfaticamente seu vínculo com essa escrita. Lima Barreto é um desses escritores em cuja produção ficcional (e jornalística) a morte é uma constante. Nos seus textos a morte ora é "encarada de frente", ora aparece de maneira metafórica. Ora é mostrada como o "fado" da existência humana, ora está associada às pequenas perdas que há pouco falamos, como se verá a seguir.

Em um artigo escrito em 1918, intitulado justamente *O elogio da morte*, Lima Barreto fundiu os dois temas de que tratamos neste capítulo (a morte e a loucura). No artigo em questão o escritor procura explicar porque a morte mereceu tanta atenção de sua parte. Ele inicia o artigo dizendo que "a vida é feita pela Morte" e que "a destruição contínua e perene é que faz a vida". E continua nos seguintes termos:

"É ela que faz todas as consolações das nossas desgraças; é dela que nós esperamos nossa redenção [...] Gosto da Morte porque ela é o aniquilamento de todos nós; gosto da Morte porque ela nos sagra ..."⁴

O excerto contém revelações importantes. Lima Barreto mostra que a morte é para ele como um bálsamo mitigador das desgraças humanas. E o mais importante: a morte é o modo pelo qual o homem se salva e é alçado ao inolvidável, uma vez que ela é "redenção" e "sagração". Ao seu ver, morrer seria a condição para não morrer, ou seja, escapa-se da morte pela própria morte;

⁴ BARRETO, 1956. p.42-43.

alcança-se, depois de morto, a possibilidade de se tornar imortal (memorável). Na Grécia arcaica, lembram-nos Bertoldi Filho e Bom Meihy, a glorificação dos atributos e das qualidades do guerreiro morto tornava-o imortalizado. O herói abatido passava a conviver com os deuses. Através dos cantos e das narrativas seria lembrado através dos tempos.⁵

A reiteração da morte nos escritos barretianos avulta como algo imprescindível. Inerente à condição de quem vive, sua presença deve ser uma constante em todos os momentos, parece-nos dizer o escritor. A morte deve compor cenários e, sobretudo, ser a própria cena, porque faz parte das lembranças do homem, dizem implicitamente os textos barretianos. Aliás, uma das lembranças mais fortes de Lima Barreto e que será tema de um de seus artigos é a do velório de sua mãe. Ela no caixão e ele aspergindo água benta sobre seu corpo.⁶

A utilização da morte como metáfora tem um peso considerável nos textos produzidos por nosso escritor. As metáforas da morte não se restringem apenas a enunciar a "morte do dia", por exemplo. Lima Barreto também metaforiza o silêncio ("palavras mortas") e o hospício ("cemitério dos vivos"). As expressões "presença mórbida" e "paz dos mortos" aparecem com freqüência em seus textos. A predileção por essas expressões e as inesperadas cenas ligadas à morte acentuam o caráter fragmentário da escrita barretiana. Um bom exemplo disso é a crônica em que o escritor, descrevendo um de seus professores do Liceu Niteroiense, de repente fala do enterro do mestre, sem antes fazer qualquer menção à sua

⁵ BERTOLDI FILHO & BOM MEIHY, 1983. p.145.

⁶ BARRETO, 1956. p.23.

morte.⁷ Outro enterro que adentra bruscamente o espaço textual pode ser visto nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Sua inesperada alocação no texto nos mostra que o escritor vê o féretro que "arranca respeitosamente os chapéus aos transeuntes" como um elemento naturalmente pertencente ao cenário. Ou de outro modo: que o cenário estaria incompleto se o enterro não estivesse ali.

A morte nos textos de Lima Barreto é também sinônimo de liberdade; liberdade essa que se desdobra em várias instâncias. Uma delas é a das limitações e sanções impostas pela sociedade ao homem. Essa concepção de morte como libertação está, por exemplo, na vontade de praticar suicídio de Isaías Caminha. Diante do mar ele imagina que a massa líquida é um convite à liberdade:

"Vem, dizia-me ele, vem comigo e, no meu seio, viverás esquecido, livre e independente... Aqui eu te abrirei perspectivas infinitas à tua vida limitada."⁸ (grifos meus)

Ainda observando a morte como liberdade, percebemos que essa liberdade pode ser a do corpo obrigado a trabalhar. Uma vez morto, o corpo estará livre dessa obrigação social e/ou da sobrevivência. Isso se verifica no trecho em que Isaías fica sabendo da morte iminente de sua mãe. No único momento em que manifesta algum carinho em relação a ela, o memorialista vê na morte da mãe uma libertação para o esquálido corpo premido pelos trabalhos.

Mais quatro mortes (que vão delineando as visões do narrador sobre o tema) pontilham as páginas das memórias de Isaías. A

⁷ BARRETO, 1956. p.62.

⁸ BARRETO, 1971. p.85.

primeira delas é a morte de Plínio de Andrade, jornalista realmente combativo, proprietário de um pequeno jornal de oposição ao *O Globo*. Plínio morreu durante os choques de rua na "revolta dos sapatos".⁹ Sua morte simboliza a doação da vida em nome de um ideal — no caso, a causa popular.

A segunda morte, também ocorrida durante a revolta, é a de um pequeno jornaleiro italiano, testemunhada por Isaías da janela do jornal. O memorialista procura reconstruir o fato e a violência que o consumou:

"O pequeno vendedor de jornais não teve tempo de fugir e foi derrubado pelos primeiros cavalos e envolvido nas patas dos seguintes, que o atiraram de um lado para outro como se fosse um bocado de lama [...] alguns populares trouxeram-no morto para o escritório do jornal. O cadáver estava num estado ignóbil; tinha quase todos os ossos partidos, o crânio esmagado e o ventre roto."¹⁰

A descrição do estado em que ficou o corpo do jornaleiro traduz não só a comoção de Isaías diante daquela morte. Traduz também a relação entre poder e morte. Não o poder da morte sobre os homens, mas o poder dos homens de tirar a vida de outros homens. No caso do jornaleiro trata-se da morte perpetrada pela violência do poder governamental, que reprimiu à força a sublevação popular.

Falando sobre poder e violência e o resultado quase sempre fatal dessa relação, Jurandir Freire Costa faz a seguinte avaliação:

⁹ BARRETO, 1971. p.167.

¹⁰ Ibidem. p.168.

"Quando na vida corrente emprega-se a palavra violência, duas idéias nos ocorrem de imediato. Primeiro a idéia de coerção ou intimidação pela força de alguém em situação de inferioridade física ou constrangimento moral. Violência aqui está associada à desigualdade de poder entre os atores do conflito. A segunda idéia complementa a primeira, introduzindo um outro elemento — a referência à lei ou à justiça. Violência, neste sentido, evoca uma ruptura do contrato ou de uma cláusula, por alguém que os conhece mas que deliberadamente os infringe, abusando da força que detém."¹¹

Na cena da morte do jornaleiro a desigualdade de que nos fala Costa é patenteada nas expressões "bocado de lama" e "ventre roto" com que Isaías procura definir a condição inferior do morto. A superioridade dos infratores do contrato social é marcada pela potência das patas dos cavalos.

A terceira morte é a do cozinheiro francês de Ricardo Loberant, e funciona como contraponto das duas que acabamos de comentar, frutos da violência dos governantes. O tom trágico do narrador dá lugar à sátira. Isaías não pretende em momento algum lamentar a perda de tão "ilustre" figura. Pretende antes mostrar o ridículo que cerca as cerimônias mortuárias dos lacaios do poder. A partir da transcrição do necrológio escrito por Losque (um dos jornalistas de *O Globo*), o leitor pode vislumbrar a ironia de Isaías em relação aos exageros retóricos utilizados para descrever as "qualidades" do morto. Em dado momento ele é descrito como

"...um herói, um herói como nosso tempo sabe compreender, isto é, um homem que põe tudo o que há em si de força, de coragem, de inteligência e de dedicação para um dado e único fim útil aos seus semelhantes."¹²

¹¹ COSTA, J.F., 1986. p.92.

¹² BARRETO, 1971. p.169.

A morte do cozinheiro (que no necrológio é mencionado como colaborador do jornal) foi utilizada por Loberant como um instrumento para testar seu prestígio social. O teste foi positivo e confirmou mais uma vez a capacidade do jornal de mobilizar a opinião pública. O cortejo fúnebre se tornou um verdadeiro acontecimento social. Eis o que relata Isaías;

"...ao cortejo do enterro concorreram mais de cinquenta carros, levando perto de uma centena de pessoas, entre as quais altas patentes do Exército e Marinha, diretores de repartições, homens da bolsa, literatos aclamados, revolucionários temidos, e um capitão do Estado Maior, representando o presidente da República."¹³

Longe de ser sóbrio e contrito como convém a um funeral, o cortejo assumiu ares carnavalescos, dado seu caráter ambíguo e invertido. A presença de pessoas em busca de notoriedade como se estivessem numa festa e a exuberância dos ornamentos funerários comprovam nossa argumentação:

"E o negro cortejo desfilava pela rua como um triunfo *sui generis* para a vitória do diretor. Na frente ia o coche fúnebre sarapintado de dourados, crivado de grinaldas com flores roxas e brancas de pano e as fitas votivas cheias de inscrições a esvoaçar lentamente [...] Seguiam-se-lhe as caleças, as vitórias e *coupés*..."¹⁴

Isso sem falar na presença de uma famosa *cocotte*, a Viscondessa de Verennes, extravagantemente vestida e maquiada, a se abanar com um vistoso leque e a trocar lascivos olhares com Floc,¹⁵ dando um toque sutil de erotismo ao desfile fúnebre.

¹³ BARRETO, 1971. p.170.

¹⁴ Ibidem. p.170.

¹⁵ Ibidem. p.170.

A carnavalização da morte aparece em outros textos de Lima Barreto, como na crônica *História macabra* (já citada no segundo capítulo desta dissertação) e no conto *Carta de um defunto rico*,¹⁶ nos quais predomina o tom cômico. Outro bom exemplo onde morte e festa são relacionadas está em *Numa e a ninfa*, quando o narrador comenta que

"... aquelas damas falavam do préstito em homenagem a um morto, com o mesmo elance que falavam das cavalgadas dos clubes carnavalescos."¹⁷

A hipocrisia social que se denuncia nas ocasiões da morte de certas pessoas sempre foi motivo de observação para Lima Barreto. No *Diário íntimo* isso pode ser verificado nas notas referentes à morte do chefe da Secretaria da Guerra¹⁸ e no enterro de José do Patrocínio (citado no terceiro capítulo deste trabalho). No *Diário íntimo*, acrescenta-se, a morte é assunto de um número relevante de registros.

A última morte que aparece nas *Recordações...* é o suicídio de Floc. O período pré-suicídio do colunista de *O Globo* é permeado por uma mudança de comportamento do jornalista, só notada pelo contínuo Isaías:

"Floc sofria de alguma coisa; havia momentos em que se sentia patente a luta íntima que se travava nele."¹⁹

¹⁶ BARRETO, 1956. p.289.

¹⁷ BARRETO, 1961. p.228.

¹⁸ Idem, 1961. p.106-108.

¹⁹ BARRETO, 1971. p.171.

Floc apresentava os sinais palpáveis de um distúrbio emocional, mas ninguém na redação se dava conta. Como já dissemos por diversas vezes, o insulamento e a precária comunicação entre os jornalistas davam a tônica do local.

O suicídio teve lugar na própria redação, quando o elegante colunista chegou ao seu limite máximo. O muro intransponível, a gota que faltava para fazer transbordar o copo, configurou-se na impossibilidade da escrita. Impotente para escrever uma crônica, várias vezes iniciada (e rasgada) e insistentemente cobrado pelo paginador (que precisava fechar a edição), Floc matou-se num dos compartimentos do escritório. Isaías testemunhou os últimos momentos da tragédia pessoal do colunista. Floc cometeu suicídio por ter chegado à conclusão de que era uma pessoa medíocre e burlesca, um refinado bufão. A reconstituição desses momentos é feita pelo narrador de modo a levar o leitor a sentir todo o clima de ansiedade e angústia em que Floc estava aprisionado. A descrição de seu cadáver patenteia a compaixão de Isaías por aquele ser infeliz que o tratava com explícita indiferença:

"Quando penetramos no quarto, eu, o paginador e dois operários, ele ainda agonizava. Em breve morreu. Havia um filete de sangue no ouvido e os olhos semi-cerrados tinham uma longa e doce expressão de sofrimento e perdão. Caído para o lado estava o revólver, muito claro e brilhante na sua niquelagem, estupidamente indiferente aos destinos e às ambições."²⁰

O suicídio de Floc atesta seu desespero e é uma espécie de espetáculo tétrico. O caráter espetacular é sugerido pelo narrador

²⁰ BARRETO, 1971. p.179.

através de alguns índices: na noite de sua morte Floc estivera no Lírico, assistindo a uma ópera que muito o impressionou. Além disso ele estava vestido com pompa e bastante perfumado. O revólver, de niquelagem brilhante, completa a cenografia teatral que o memoria-lista pretende sugerir ao leitor. Como o ator que sempre fora, pois durante toda a vida encenara a farsa do saber, o colunista escolheu morrer no palco onde sempre atuava: a redação de *O Globo*.

O gesto de Floc pode ser lido também como um contraponto da tentativa de suicídio de Isaías. O do contínuo não teria nenhum caráter teatral, visto que não teria testemunhas, seria em completo anonimato e por motivos bem diversos. Na época em que pensou em morrer, o rapaz estava vivendo miseravelmente. A tematização da morte ligada a uma personagem que encarna a elite, o prestígio público, o luxo e a vaidade (lembre-se de que Floc era um *dândi*) avalisa a concepção de que a construção de imagens artificiais funciona como a construção de um castelo de cartas. Caso o indivíduo se dê conta de sua falsa condição, pode chegar a conclusão de que sua vida é uma mentira e vão os esforços para dar-lhe substância.

Em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* a tematização da morte é muito mais constante (o próprio título do romance indica isto). O livro começa com a morte da personagem-título. A cena da morte de Gonzaga de Sá é belíssima e se reveste de harmonia e solenidade. Ele morre no jardim de sua casa, colhendo uma flor para oferecer ao jovem amigo Augusto Machado.

A cena procura transmitir ao leitor a idéia de que a morte pode constituir-se no momento mais importante da existência. Ela passa a ser mais importante do que a vida inteira do indivíduo,

pretende mostrar o narrador corroborado pela máxima de Sêneca:

"Para se compreender bem um homem não se procure saber como oficialmente viveu. É saber como ele morreu; como ele teve o doce prazer de abraçar a Morte e como Ela o abraçou."²¹

Gonzaga pressentiu que morreria naquele dia. Por isso pediu a Machado que o encontrasse no Passeio Público para que ambos admirassem o pôr-do-sol. Tanto o antigo jardim quanto o hábito de ver o sol desaparecer no horizonte eram do agrado de Gonzaga.

Na volta para casa, feita a pé e bem devagar, para que o velho visse a cidade de vários ângulos, Gonzaga disse ao jovem amigo e futuro biógrafo: "Não se corre nem para a morte a quem amo..."²² O jovem Machado lembra que foi comunicado do pressentimento do amigo, pois seus cabelos ficaram arrepiados diante daquela invocação da morte. Gonzaga procurou mostrar ao amigo que ele não devia preocupar-se com a morte, pois ela é que dava sentido à existência (como lhe havia ensinado). Contudo, resolveu lembrar-lhe a lição. Para isso recorreu a uma metáfora no mínimo *sui generis*. Inesperadamente apontou para o convento de Santa Teresa e perguntou:

- "— Sabes quem mora ali?
- Freiras.
- Mora também um conde e creio que princesas.
- Mortas?
- Sim, mortas! Vês lá o sinal da morte?
- Não; está sorrindo e alegre.
- E este casarão ali?
- Este aqui está desabando.

²¹ BARRETO, 1970. p.37.

²² Ibidem. p.42.

— Morto, não é? Sabes porquê? Porque não guarda nenhum morto."²³

A personagem com isso está a dizer que onde não há a presença permanente da morte, onde ela não habita, por conseguinte a vida se extingue. Antes de colher a flor que daria a Machado, a última coisa a ser vislumbrada por Gonzaga foi o "mar insondável". O gesto também é simbólico, pois o mar aponta para o princípio, a origem da vida e também para o fim, se pensarmos no vazio da imensidão, no horizonte inatingível e em suas zonas abissais onde não há vida. Desse modo, a vida e a morte convivem no mar harmônica e misteriosamente e se juntam no espaço textual.

A morte, mais uma vez, revelou a plenitude e a fragilidade da vida ao jovem amanuense. O falecimento do amigo se deu de forma tão súbita (ainda que Machado sentisse que naquela tarde a morte os espreitava), que o rapaz não teve palavras para falar sobre o ocorrido. Deixou que o silêncio falasse por ele. Por isso o que ocorre em seguida à queda do velho não é descrito pelo biógrafo. Sabe-se apenas que alguns dias depois Machado recebeu os livros e os papéis de Gonzaga.

É da fronteira tênue entre a vida e a morte que Augusto Machado escreve a biografia de Gonzaga de Sá. Como se disse no capítulo anterior, no nível intratextual *Vida e morte...* é uma biografia. E as biografias, como se sabe, são pertencentes ao gênero memorialístico, assim como as autobiografias.

Falando sobre a escrita da memória e da morte, Ana Cristina de R. Chiara observa que entre ambas existe um vínculo muito

²³ BARRETO, 1970. p.42-43.

forte.²⁴ Isto porque a escrita da memória é uma escrita da perda, daquilo que já não é, do que não mais existe. É a mesma Chiara quem assinala ainda que o discurso sobre o morto ocupa o lugar deste, preenche o lugar deixado vazio. Esse preenchimento esconde/revela o desejo de ressuscitar o morto, de fazê-lo outra vez um corpo vivo. É exatamente o que tenta fazer a memória em relação ao tempo ido. Se por um lado a escrita da memória se relaciona com a questão da perda (da morte), por outro lado nega essa relação, dado o seu caráter resgatador, reconstituídor. A escrita da memória, portanto, oscila entre a vida e a morte.²⁵

Na escrita memorialística, observa ainda Chiara, há também um caráter sentimental. Assim, tal escrita constrói-se a partir de uma rede dupla: uma da ordem da perda e outra da ordem do sentimento.

Se pensarmos no texto biográfico escrito por Machado, veremos que isso é muito claro. A grande amizade que unia os dois homens e a morte do mais velho originaram a escrita biográfica do mais jovem. Uma biografia que é, como dissemos no capítulo anterior, um relato sentimental, sem a frieza habitual das biografias (conforme frisa o próprio Machado na *Explicação necessária*). Pensando no sentimento de amizade como VIDA e no de perda como MORTE, mais uma vez se confirma o que foi anteriormente dito: Machado situou a biografia que escreveu entre essas duas instâncias.

Note-se, todavia, que a morte, muito mais do que a vida, é a instância de maior relevo no texto. Na biografia escrita por

²⁴ CHIARA, 1989. p.38-55.

²⁵ Ibidem. p.51.

Augusto Machado a vida é circundante, inscreve-se à margem, é o fio invisível que bordeja o texto. Enquanto a morte, esta sim, é o foco iluminador. É o que veremos adiante.

Quando ainda estava biologicamente vivo, Gonzaga já era um homem morto. Morto socialmente, uma vez que vivia em regime de auto-exclusão e isolamento. Isso sem falar no seu aspecto soturno, "trajado regularmente de preto, conforme era seu hábito".²⁶ Lembre-se ainda de que os mortos têm atitudes de vivos: Estácio de Sá desliza em seu barco pelas águas do canal da Ilha do Governador, Romualdo (morto) esboça um gesto de padecimento, as pessoas dos retratos parecem mover-se. Além do que, Gonzaga passa a maior parte do tempo à procura de ruínas (cadáveres) das casas da cidade antiga (quase inteiramente sepultada para dar lugar à nova). Acrescente-se ainda que para Machado o passado estava vivo, o que se constitui em um paradoxo, pois o passado é por definição, algo que não mais existe, ou seja, algo que está morto.

É nos capítulos *O Padrinho* e *O Enterro*, que, seguramente, a morte é discutida mais amplamente, ora de forma direta, ora através de metáforas.

No primeiro dos dois capítulos acima citados, Gonzaga informa a Machado da morte de Romualdo e pede ao rapaz que o acompanhe à casa do morto. Por "imposição da amizade", Machado seguiu o velho. No caminho pensava na "mudez estúpida de coisa do cadáver" e se inquietava "...com uma interrogação a que ninguém até hoje respondeu com segurança — o que vamos ser depois 'disto'?"²⁷

²⁶ BARRETO, 1970. p.108.

²⁷ Ibidem. p.108.

Machado mostrava-se desconfortável com aquela que parecia ser sua primeira experiência com a morte. Sua angustiada indagação é, no fundo, o temor que assalta o homem frente à morte. O ser humano se inquieta diante da possibilidade de perder suas referências e o seu Eu, a categoria simbólica que o individualiza face a outros homens. Diante da morte o indivíduo se pergunta para onde vão seus sonhos, seus pensamentos, seu conhecimento, depois de rompida a ligação entre o EU e o corpo biológico.²⁸

A preocupação com a perda da individualidade é tanto mais clara em Machado quando ele pensa na decomposição do morto e lembra que

"... as noções, as idéias, os sentimentos que aquela inteligência adquirira em vida, se tinham agrupado em uma existência imperceptível para fugir daquela massa a desfazer-se."²⁹

O fato de saber-se próximo de uma situação concreta de morte faz com que o rapaz procure pensar na direção oposta, isto é, na vida. Ele tenta negar a morte buscando ver o brilho, o fulgor das mulheres que o roçavam ao passarem por ele na rua. E no bonde cheio

"Viajei comprimido com volúpia, sofrendo aquele contacto humano; dando-me bem ao absorver a maior porção de calor vital do meu semelhante próximo."³⁰

Veja-se que as palavras "brilho", "fulgor" e "calor" estão inseridas no mesmo campo semântico e procuram opor-se à idéia de

²⁸ CHIARA, 1989. p.40.

²⁹ BARRETO, 1970. p.109.

³⁰ Ibidem. p.109.

frieza que a morte encerra. Vê-se aí que Machado procura agarrar-se à vida pensando em signos associados à idéia de aquecimento.

Essa pequena fuga dura pouco. O jovem amanuense observa a paisagem e sabe que "um dia viria que tudo isso havia de fugir dos meus olhos".³¹ Seus sentidos estavam aguçados e sua consciência mais lúcida. Observando as ignóbeis conversas dos passageiros do trem, Machado lamenta não ser como "aquele barrigudo senhor que não pensa nos fins, nas restrições, nos limites".³²

Ao chegar à casa do servente da Secretaria dos Cultos, Machado vê ainda da rua o quadro fúnebre que horas antes só existia em seu pensamento. De longe o corpo morto era ainda algo indefinível para o rapaz ("o vulto confuso do cadáver"). Ao qualificar o defunto de "confuso", Machado está de fato traduzindo a sua perplexidade diante daquele objeto ambíguo. Aliás, o cadáver desempenha o papel ambíguo por excelência. Em sua modalidade de existência o corpo morto é um Homem e ao mesmo tempo não o é.³³

Tentando mais uma vez se agarrar à vida, Machado faz questão de assinalar a presença das crianças que brincam inocentes na frente da casa onde jaz Romualdo.

Finalmente instalado na sala, o rapaz pôde ver o cadáver que teimava em não se apresentar inteiramente, pois o rosto estava meio encoberto sob o lenço que segurava o queixo e as pétalas de flores. O encobrimento do rosto do cadáver, a ocultação de seus traços, demonstra a relutância do narrador em querer vê-lo de fato. Essa

³¹ BARRETO, 1970. p.110.

³² Ibidem. p.112.

³³ CHIARA, 1989. p.40.

relutância é comprovada por sua saída da sala e permanência no interior da casa.

Nesse ínterim, o surgimento de Alcmena e o envolvente diálogo entre ambos, fazem a narrativa transitar entre dois pólos opostos que acabam por se tocar: a sedução e a morte. O vazio que havia se aberto no rapaz pela presença da morte é preenchido pela sensação de prazer que a companhia da moça lhe traz. É interessante notar a relação entre a etimologia do nome da personagem e sua função no texto. Alcmena vem do grego e significa "protetora", "defensora", "aquela que afasta os perigos". O "perigo", no caso do texto em questão, é a morte, que tanto inquieta Machado. Sentindo-se "protegido", "defendido", Machado subverte o caráter do velório. Ele e Alcmena, inebriados, um do outro, imaginam-se em um baile.³⁴ O enlevo, entretanto, é desfeito pois o ambiente fúnebre não comporta o tipo de sensação que fora despertada pela conversa entre os dois jovens.

Para se justificar (ou redimir) daquela subversão, Machado salienta a sua refratariedade ao namoro e sub-repticiamente procura caracterizar Alcmena como ilusão, sonho, imaginação. As expressões "estranheza", "vulto fino" e "curvas transcendentales" com que o narrador adjetiva a moça e a sua súbita saída de cena encaminham o leitor para essa compreensão. Ademais, a imagem do cadáver e da moça se confundem na cabeça de Machado. Tentando escapar da culpa pela inversão da situação fúnebre em situação festiva, o amanuense acaba por torná-la mais invertida e a sensação de pecado aumenta, com

³⁴ BARRETO, 1970. p.118.

aquela "profanação" do morto. Machado só consegue um apaziguamento quando percebe que ao menos uma vez infringira a Lei.³⁵

A inversão da morte no texto ora em discussão é diversa da situação mostrada no enterro do cozinheiro francês nas *Recordações...* e no enterro de José do Patrocínio, mostrado no *Diário íntimo*. Nesses dois textos as condições em que se dão os funerais por si só já possuem um caráter de festa. Em *Vida e morte...* o objetivo é bem outro. Machado procura ver o encontro com Alcmena como festa para afastar o vazio e a angústia que invadiram seu íntimo diante daquela situação de morte.

Quando Gonzaga volta a participar da narrativa, seu objetivo de ter trazido Machado para o velório do servente fica bastante claro. O propósito era ensinar ao jovem amigo sobre a morte. Os ensinamentos de Gonzaga eram sempre introduzidos de maneira a causar impacto no "discípulo". Por isso ele comenta, de maneira aparentemente casual, sobre a beleza do céu para falar, de fato, sobre a continuidade da vida. E quando sublinha que

"As folhas que caem adubam as raízes das árvores, onde nasceram para fazer nascer outras novas e belas."³⁶

Gonzaga está mostrando ao amigo que a morte encerra a existência física de um indivíduo, mas que o ciclo biológico é infinito, pois a matéria continua integrando as cadeias bioquímicas enquanto se decompõe. A morte, pretende dizer o velho funcionário, é uma passagem para outra etapa, uma parte do processo cíclico da vida na

³⁵ BARRETO, 1970. p.119-120.

³⁶ Ibidem. p.120.

Terra. Aliás, o sentido de "passagem", de "parte", está inclusive na raiz greco-latina da palavra MORTE.³⁷

Para continuar aprendendo sobre a morte, é necessário que Machado contemple o corpo jacente de Romualdo em sua palidez marmórea, simulacro de sono e de escultura. Gonzaga o convida para voltar à sala nos seguintes termos:

"— Deves ir, não só porque é conveniente à tua mocidade o espetáculo da morte, como também dá campo para se ver como os etnólogos são falsos e maus."³⁸
(grifos meus)

Os rituais fúnebres existentes em todas as sociedades, apesar das diferenças quanto ao modo de execução, não são senão formas que o homem encontrou para compreender a morte e explicá-la além das simples especulações filosóficas. O ritual fúnebre é uma maneira de o indivíduo vivenciar a experiência da morte mais radicalmente. Ou, como salienta J.-P. Vernant, esses ritos

"... definem todo o trabalho que aciona o imaginário social para elaborar uma aculturação da morte, para assimilá-la civilizando-a."³⁹

Em *O narrador*, W. Benjamin fala sobre o aspecto educativo das cerimônias fúnebres entre as sociedades:

"Morrer era antes um espetáculo público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar [...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida... assimilam

³⁷ CHIARA, 1989. p.46.

³⁸ BARRETO, 1970. p.121.

³⁹ VERNANT, 1982. p.7.

pela primeira vez uma forma transmissível."⁴⁰

Gonzaga demonstra a Machado que é um homem que não se recusa a enfrentar a morte, e que é desse enfrentamento que se extrai um saber, uma sabedoria, a qual Machado deve ter também. Quanto aos etnólogos citados pelo velho, essa menção é mais uma forma de mostrar o quanto os estudiosos de seu tempo se equivocavam por não perceberem o conteúdo exemplar das cerimônias funerárias, observando-lhes apenas a forma como eram realizadas em diferentes culturas.

O método de ensinamento de Gonzaga surtiu resultados. No dia seguinte, o estado de espírito de Machado era bem outro. Esta afirmação pode ser comprovada observando-se a expressão "indiferença glacial" com que Machado define seu sentimento em relação ao caixão já fechado. Para corroborar seu estado de espírito, o narrador descreve a natureza também como "indiferente", ressaltando a beleza do domingo e qualificando-o de sedutor.⁴¹ Machado novamente recorre a termos que se associam metaforicamente à vida para mostrar que estava preso a ela, mas agora não se inquietava mais com a presença da morte. O fato de ver sedução e alegria no domingo revela a aceitação da morte por Machado. Ele inclusive acha sem lógica a tristeza dos presentes, o que vem a confirmar o que ora dissemos. Antes de concluído nosso raciocínio neste parágrafo, chamamos a atenção para o emprego da palavra "sedutor", com a qual o narrador adjetiva o dia. A utilização da

⁴⁰ mesma avalia mais uma vez no texto o entrelaçamento entre sedução

⁴⁰ BENJAMIN, 1987. p.207.

⁴¹ BARRETO, 1970. p.125.

e morte. Esse encontro de pólos opostos já havia se verificado na cena entre Machado e Alcmena e um pouco antes, no bonde e no trem. No primeiro veículo, como se viu, o rapaz viajava comprimido entre os outros passageiros para sentir a volúpia daquele contato. No trem o jovem observa um enamorado casal e, por último, Gonzaga fala de amor, dizendo que Vênus é vingativa e por isso Machado deve procurar uma namorada.

A indiferença diante da morte aparece no texto não apenas como metáfora de aceitação do inevitável, mas também no seu sentido real. Essa consideração pode ser confirmada nos momentos dedicados no texto ao cortejo fúnebre de Romualdo. Machado e Gonzaga observam o desinteresse das pessoas quando essas vêm a simplicidade do funeral. Gonzaga e Machado sabem que os enterros, via de regra, são indicadores do prestígio social do morto e daí discorrem sobre a hipocrisia humana.

No trajeto para o cemitério mais uma importante questão é levantada no texto, através de Gonzaga. Trata-se do problema do banimento da morte do meio social. Isso se verifica quando Gonzaga comenta com Machado que as pessoas prefeririam, caso pudessem, evitar a visão do espetáculo mortuário. Sobre a exclusão da morte, Ana Cristina de R. Chiara observa que esse desejo tomou conta do pensamento social desde que "ao interdito que pesava sobre a sexualidade, seguiu-se a interdição do pensamento sobre a Morte".⁴² A ensaísta diz ainda que se antes o corpo erotizado era o objeto proibido, depois esse objeto passou a ser o corpo morto. O cadáver,

⁴² CHIARA, 1989. p.46.

diz Chiara, causa escândalo e consternação social. "A morte se tornou a nova categoria do obscuro, daí o oculto do falecimento hospitalar e a proscrição do luto como formas de bani-la do convívio social".⁴³ Isso ocorre porque diante da morte alheia o homem é levado a pensar no próprio desaparecimento. Gonzaga alude ao caminho subterrâneo para criticar o desejo das pessoas de esconderem a morte.

Um último comentário de Gonzaga sintetiza todo o ensinamento que ele pretendeu transmitir a Machado. Ei-lo:

"— E a morte tem sido útil e será sempre [...] toda a civilização resultou da morte."⁴⁴

No excerto está embutida a compreensão de que

"O objetivo de toda vida é a morte... e que as coisas inanimadas existiram antes das vivas... originalmente os guardiões da vida eram também os lacaios da morte".⁴⁵

como considerou Freud em *Além do princípio do prazer*. E outra vez se verifica na personagem a reflexão sobre as transformações da matéria e a continuidade da vida.

No silêncio do cemitério Machado se dá conta de que o homem que estava a lhe ensinar sobre a morte, era um morto em vida. O modo como vivia, quase que completamente apartado do mundo, a falta de filhos e de uma companheira, eram aos olhos de Machado uma espécie de morte. Nas considerações do narrador estão implícitas preocupações com a continuidade de Gonzaga: se ele não tivera

⁴³ CHIARA, 1989. p.46.

⁴⁴ BARRETO, 1970. p.127.

⁴⁵ FREUD, 1975 apud. CHIARA, 1989. p.50.

filhos, se sua família estava a se extinguir, se tudo carece de ser continuado (como lhe ensinara o próprio Gonzaga), quem seria o continuador do velho Sá?

Parecendo "adivinhar" as interrogações que iam pelo pensamento do jovem, Gonzaga passa a falar sobre os sofrimentos de Romualdo e como a morte havia sido para o servente uma libertação desses sofrimentos. Entretanto, ressalva que o próprio Romualdo não tinha consciência de que sofria, pois era um homem de pouco saber. E novamente é trazida à baila a discussão sofrer/saber que já vinha permeando o texto e que se tornou mais relevante quando no trem Machado conjecturava sobre sua vida até ali e no momento em que o amanuense se projeta em Aleixo Manuel, filho do falecido. Gonzaga, como dizíamos no início do parágrafo, "adivinhando" as inquietações de Machado, introduziu os comentários sobre as vicissitudes do compadre morto para dizer ao jovem amigo que iria educar o afilhado. Essa era a sua resposta às interrogações invisíveis do jovem amigo.

Por acreditar que o homem pode continuar existindo através de outros homens, Gonzaga de Sá legou muito de seu pensamento a Augusto Machado, elegendo-o como discípulo. Tencionava fazer o mesmo com Aleixo Manuel, mas morreu sem concretizar suas intenções em relação ao afilhado. A atitude de Gonzaga revela não só o desejo de continuidade. Demonstra ainda o resgate de uma dívida de seus antepassados, "que tinham da vida uma visão de carrasco", para com os antepassados de Machado e Aleixo. Observe-se ainda que a noção de continuidade percorre todo o texto. No quinto capítulo deste trabalho foi mostrada a questão do tempo contínuo, da continuidade do processo histórico almejada por Gonzaga. Aqui mostramos a

continuidade existente nos ciclos vitais, dos quais a morte é apenas parte do processo (noção que o velho procura incutir em Machado) e a continuidade do pensamento humano através da herança cultural.

Para Augusto Machado, da aprendizagem sobre a morte ficou a lição de que ela propicia a vida. A morte é o grande painel ao qual a existência dá contorno. Depois do falecimento de Gonzaga, Machado tornou-se também um filósofo da morte. Sua paráfrase de Sêneca, mencionada no início deste tópico, comprovam nossa afirmação.

6.3. LOUCOS E "LOUCOS"

"E o que é um autêntico louco? É o homem que preferiu ficar louco no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada idéia superior de honra humana".
Antonin Artaud

"... os tidos por doidos [...] não seguem a opinião de todos, por isso mesmo podem ver mais longe do que os outros".
Lima Barreto

Por volta de 1902, quando seu pai enlouqueceu, Lima Barreto passou a se preocupar com a questão da loucura, e começou a procurar explicações para o enlouquecimento através de leituras sobre o assunto. De suas leituras, duas delas ficaram marcadas: o livro do médico inglês Maudsley — *O crime e a loucura*⁴⁶ e o livro do francês Jules Gaultier — *Le Bovaryme* — no qual o escritor francês formulou

⁴⁶ Cf. BARBOSA, 1952. p.118.

a conceber a loucura como sendo, antes de tudo, uma consequência das pressões sociais que, sobre os espíritos mais fracos, resultam em comportamentos singulares. E mais: que é também a sociedade que baliza os limites entre a sanidade e a demência. Ou melhor: é a sociedade que define quem são os "loucos" e quem são os "normais".

Lima Barreto observou que uma característica comum une os estigmatizados pela loucura: a exclusão e a perda da identidade.

Nosso escritor percebeu ainda que os diferentes, os que não se pautam pela unanimidade e pelo consenso, os que não fazem concessões são vistos como loucos porque representam a desordem, a inquietação na organização social e por isso é que são rotulados com tal estigma. No artigo *O elogio da morte* (citado no primeiro tópico deste capítulo) essa percepção é bastante clara. Vejamos o que diz o escritor:

"A covardia mental e moral do Brasil não permite movimentos de independência; ela só quer acompanhadores de procissão [...] A agitação de uma grande idéia não repercute na massa e quando esta sabe que se trata de contrariar uma pessoa poderosa trata o agitador de louco."⁵⁰

Ainda no mesmo artigo, Lima Barreto diz que homens (e mulheres) "tidos como doidos" estiveram envolvidos com grandes revoluções e invenções que melhoram a vida da humanidade. Os loucos (tidos como) é que de fato são os reformadores, afirma o escritor. Observamos, então, que Lima Barreto em seus textos divide os excluídos em duas categorias: a dos que enlouquecem por serem fracos de espírito e não suportam o peso das pressões, e os "tidos como

⁵⁰ BARRETO, 1956. p.42-43.

loucos", aqueles que enunciam verdades intoleráveis que a sociedade não quer ouvir. O traço comum entre as duas categorias é o anátema social.

A primeira personagem louca de Lima Barreto é o gramático Lobo, revisor do jornal *O Globo* em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Lobo é mostrado como uma figura sorumbática, sempre absorta com insignificantes minúcias gramaticais. Seus hábitos denunciavam seu permanente devaneio. Seu apego exagerado às normas e regras gramaticais revelava uma mania algo obsessiva, doentia. A língua era para ele um objeto de adoração.

Certa vez, num de seus esbravejamentos, temendo que o jornal concorrente vendesse mais, Ricardo Loberant ordenou que o zelo excessivo com a revisão fosse abolido e que o jornal passasse a ter uma feição mais "popular" (leia-se popularesca). Desesperado, Lobo tentou convencer o chefe:

"— Mas, doutor, a língua é uma coisa sagrada. O culto da língua é um pouco o culto da pátria. Então o senhor quer que o seu jornal contribua para corrupção deste lindo idioma de Barros e Vieira..."⁵¹

Ao que Loberant rebateu:

"— Qual Barros, qual Vieira! Isto é brasileiro — coisa muito diversa!"⁵²

E Lobo explicou ao dono do jornal que "isto que se fala aqui não é língua", é uma

⁵¹ BARRETO, 1971. p.126.

⁵² Ibidem. p.126.

"...mistura diabólica de galicismos, africanismos, indianismos, anglicismos, cacofonias, cacotonias, hiatos, colisões... Um inferno! [...] os romanos desapareceram, mas a sua língua ainda é estudada...⁵³

O revisor não admitia o dinamismo da língua. Queria preservá-la pura. Lobo tinha uma concepção burocratizada da gramática e equivocadamente confundia isso com patriotismo. Diante da impossibilidade de manter a língua estática, cristalizada, vivia sempre de mau humor.

Entre os hábitos estranhos do gramático estava o de se vestir com roupas à moda antiga (e sempre pretas), que denunciavam o seu exacerbado conservadorismo. Quando estava de bom humor costumava traduzir adágios populares de uma língua para outra sem que ninguém solicitasse a tradução.⁵⁴ E passava por verdadeiras tempestades íntimas se cismasse que algum jornalista violou as regras que tanto ele amava.

A gramática de Lobo era de uma exagerada miopia, um código tirânico que não admitia equivalências nem variantes, conta Isaías. Era um colete de força com o qual vestira suas pobres idéias e queria vestir as dos outros,⁵⁵ completa o memorialista. Lobo impunha a si e aos demais a rigidez gramatical. Encurralado nos pequenos limites que criou para si, o gramático foi-se isolando cada vez mais auxiliado, é claro, pelo próprio ambiente em que passava a maior parte de seus dias — a redação do jornal. Os seus tormentos com a língua só aumentavam, causando-lhe enormes sofrimentos. Vítima

⁵³ BARRETO, 1971. p.126.

⁵⁴ Ibidem. p.152.

⁵⁵ Ibidem. p.153.

de seu objeto de adoração, Lobo acabou recolhido ao hospício.

A língua-instrumento de comunicação e de interação do homem com seu meio — torna-se ironicamente um monstro aprisionador e silenciador. Em nome dela Lobo foi paulatinamente afastando-se da realidade para se esquivar da "língua infernal". No hospício tapava os ouvidos e mantinha-se calado, semanas inteiras, comunicando-se apenas com gestos. Voltara, assim, ao estado primitivo do ser humano. Interpelado pelo médico sobre os motivos por que agia daquela maneira, respondeu com dificuldades:

"— Isto não é língua... Não a posso ouvir... Tudo errado... Que vai ser dito!
 — E por que não fala?
 — Os erros são tantos, e estão em tantas bocas, que temo que eles me tenham invadido e eu fale esse calão indecente..."⁵⁶

Quando não estava com os ouvidos tapados, ficava pelos corredores lendo um livro do século XV, escrito em português arcaico — *Esperança do Bom Cavalgar* de El-Rei Dom Duarte. O livro funciona aqui como uma espécie de referencial para o gramático, pois aquela era a língua que ele venerava. Distante da realidade, tomado de pânico (como se viu no excerto transcrito) e depois violento — agrediu um companheiro por julgar que o outro interno havia "ofendido" a bela língua — Lobo acabou recolhido ao quarto forte em camisa-de-força.

É curioso notar que o gramático, apesar de reproduzir o discurso do poder, não foi poupado por este. Ou melhor: apesar de reproduzir o pensamento dominante em relação à gramática, no

⁵⁶ BARRETO, 1971. p.187.

momento em que se tornou "inconveniente", Lobo foi excluído do ambiente. O velho revisor simbolizava a figura do censor e ironicamente a censura se voltou contra ele. O que acontece com Lobo — o aprisionamento em camisa-de-força — é o mesmo que ele tencionava em relação a língua. Lobo acaba por ser uma metáfora da gramática imobilizada com a qual sonhava. A obsessão do gramático, que a princípio parece cômica, resulta trágica no final, dado o seu encarceramento no hospício.

Quando a personagem foi composta, Lima Barreto estava ainda preso ao conceito de "bovarismo", enxergando a loucura como fruto das ilusões humanas, cujos reflexos na mente podem ser imprevisíveis, podendo vir a dominar a consciência⁵⁷. Todavia, a loucura como consequência das pressões sociais sobre os espíritos mais fracos já começa a ser delineada na personagem. A afirmação é comprovada por dois motivos. O primeiro, quanto às pressões: o gramático temia ser menosprezado pelos colegas de ofício caso se tornasse mais flexível em relação às normas gramaticais. O segundo motivo refere-se à fraqueza de Lobo. Apesar do mau humor e do medo que impingia com suas correções tirânicas, ele não passava de um velho esquelético, lutando contra inimigos invisíveis. Sem poder salvar sua amada (a língua) dos "perigos" a que estava exposta, refugiou-se no silêncio.⁵⁸

⁵⁷ BARRETO, 1961. p.94.

⁵⁸ Na linha das personagens cujas ilusões têm consequências desastrosas, destaca-se ainda a personagem Ismênia, em *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Depois de alimentar a ilusão do casamento e vê-la desfazer-se quando o noivado é rompido, a moça cai em depressão, enlouquece e morre. Através de Ismênia, Lima Barreto pretendia mostrar as imposições da sociedade à mulher da época, com a cobrança do casamento.

Como se viu nas primeiras páginas deste tópico, Lima Barreto, ao formular sua concepção de loucura, dividiu os loucos em duas categorias. A dos que vivem distanciados da realidade, em permanente devaneio, alimentando ilusões, "bovarismos". Pressionados pela sociedade (que vê como inconvenientes essas pessoas) acabam internados, como Lobo. E a categoria dos "tidos como loucos". Esta categoria abriga aqueles cujas atitudes são consideradas anormais do ponto de vista dos parâmetros vigentes de normalidade. Essas personagens se apresentam como opositoras do pensamento e do comportamento dominantes. São discordantes do senso geral, têm um enorme desejo de liberdade e de independência. São os que desafinam o coro dos contentes. Para usar as palavras de nosso escritor, são aqueles que não seguem procissão.⁵⁹ Os "tidos como loucos" aparecem com destaque nos textos barretianos. Isto porque na produção de Lima Barreto há um privilegiamento da diferença em lugar da semelhança, do *Outro* em lugar do *Mesmo*.

Levando-se em conta a concepção do escritor, observamos que Gonzaga de Sá também pertence à categoria mencionada no parágrafo anterior. O velho bacharel em Letras e funcionário da Secretaria dos Cultos, como se viu até aqui, é um homem socialmente deslocado (vivencia a situação do não-lugar). É profundamente melancólico, guarda mágoas ocultas e tem revoltas reprimidas.

⁵⁹ O grande expoente dessa categoria é o Major Quaresma, que com seu nacionalismo às avessas do paradigma nacionalista de então, é incompreendido pelos que o cercam. Sobre o nacionalismo de Quaresma, assaz sincero e por isso mesmo levado às últimas conseqüências Cf. COELHO, 1981.

As atitudes desviadas dos parâmetros convencionais da época fazem de Gonzaga um homem "diferente", enigmático e estranho. Augusto Machado, seu amigo e biógrafo, por várias vezes o define com estes termos ao longo do texto. Logo no primeiro capítulo Machado diz que, depois de relatar como ocorreu a morte de Gonzaga, pretende "decifrar" seus gestos e seus atos e descrever suas singularidades. Essas singularidades são: o pensamento independente, a originalidade das idéias e a vasta e sólida cultura de Gonzaga de Sá. Todas essas qualidades fazem de seu venerável amigo uma pessoa destoante das demais. Como se há de lembrar, a época focalizada no texto é orientada por um superficial modo de ser e de agir. Importavam mais as aparências e a homogeneidade na forma de pensar. Gonzaga não reproduzia o *modus vivendi* de então.

Os surpreendentes comentários do velho às vezes pareciam desconexos para os que não sabiam que ele havia criado uma lógica própria para si, um norteamento filosófico que só ele entendia. Um exemplo interessante disso são os comentários de Gonzaga no capítulo *O Barão, as costureiras e outras coisas*. Nesses comentários Machado pôde perceber que o velho amigo era capaz de passar da mais profunda compaixão à intensa impiedade num piscar de olhos. As bruscas mudanças de comportamento de Gonzaga já haviam sido notadas por Machado desde o dia em que ele conheceu o velho Sá. Uma outra observação do narrador refere-se à falta de "gênio prático" de Gonzaga. Ou seja, mais uma vez é reiterada a inadaptação do personagem à vida cotidiana. Sua adaptação, diz Machado, era "superior", isto é, acima (ou fora) da "normalidade".

O comportamento diferente e as emoções desmedidas da personagem têm uma razão de ser. Essa razão é mostrada pelo narrador ao longo da enunciação do texto e será evidenciada claramente nos capítulos finais. Seremos fiéis ao raciocínio de Machado. Percorremos, pois, o mesmo caminho, passo a passo.

As passagens de Gonzaga do azedume à ternura são atribuídas por Machado a uma mágoa secreta, talvez oriunda da juventude do amigo. A suposta mágoa jamais foi revelada pelo velho, o que acentua o ar de mistério que cerca sua figura. E como assinala M. Foucault

"... sem a confissão do próprio sujeito acerca de seu crime, seu erro ou seu desejo louco, não se pode ter prova ou indício mais seguro da verdade."⁶⁰

Das atitudes de Gonzaga, a mais enigmática era a sua mania de desenhar o que parecia ser um rosto. A figura era traçada com rabiscos imprecisos e nunca se formava completamente. A primeira vez que Machado viu o desenho foi na manhã em que conheceu Gonzaga. Depois o viu desenhar em um botequim, duas vezes na própria casa do velho e também na areia do jardim do Passeio Público com a ponta da bengala. Sempre que alguém se aproximava ele escondia o esboço Machado supunha que aquela "singular mania" era o esforço de alguém que tentava

"...Vazar uma forma que viu ou já ouviu e ainda tem em mente."⁶¹

O desenho de Gonzaga nos leva a pensar em um pictograma. O pictograma é, por definição, uma representação iconográfica

⁶⁰ FOUCAULT, 1979. p.115.

⁶¹ BARRETO, 1970. p.86.

simplificada de um objeto real. No caso do texto em questão, o objeto representado é um rosto humano (ou partes dele) feito com rabiscos, com traços pouco elaborados, executados por "mão inábil", como frisa Machado.

O desenho, evidentemente, tem algo a ver com o segredo que Machado supunha existir na vida de Gonzaga. O narrador, entretanto, não consegue desvendá-lo. Ao leitor restam também apenas suposições. Ao nosso ver o desenho desempenha duas funções no texto. A primeira é a de enfatizar o caráter enigmático da personagem. A segunda função é metafórica. Os traços descontínuos da imagem desenhada metaforizam ao mesmo tempo a fragmentariedade da personalidade de Gonzaga, a falta de realizações em sua vida e a escrita fragmentada de Machado. Lembre-se aqui que Gonzaga é um indivíduo lacunar, um homem de coração sáfaro, um tronco plantado em um areal, conforme ele mesmo se definiu. E que a biografia escrita por Machado é fragmentada como o homem que ali é mostrado.

O pictograma feito pela personagem está, assim, inserido num complexo jogo de correlações. Note-se, a propósito, que Machado se refere às primeiras impressões que teve de seu futuro biografado como *croquis*, cujas linhas, com o tempo, foram formando-se e resultaram em um "razoável retrato" de Gonzaga. O desenho descontínuo e misterioso feito pela personagem é a metáfora do retrato que dele pretende traçar Machado.

O narrador procura demonstrar que desde a infância Gonzaga já era um indivíduo inadaptado aos limites da realidade em que vivia. Ainda menino evidenciou uma grande necessidade de se libertar desses limites. Pode-se perceber isso através de um comentário de

simplificada de um objeto real. No caso do texto em questão, o objeto representado é um rosto humano (ou partes dele) feito com rabiscos, com traços pouco elaborados, executados por "mão inábil", como frisa Machado.

O desenho, evidentemente, tem algo a ver com o segredo que Machado supunha existir na vida de Gonzaga. O narrador, entretanto, não consegue desvendá-lo. Ao leitor restam também apenas suposições. Ao nosso ver o desenho desempenha duas funções no texto. A primeira é a de enfatizar o caráter enigmático da personagem. A segunda função é metafórica. Os traços descontínuos da imagem desenhada metaforizam ao mesmo tempo a fragmentariedade da personalidade de Gonzaga, a falta de realizações em sua vida e a escrita fragmentada de Machado. Lembre-se aqui que Gonzaga é um indivíduo lacunar, um homem de coração sáfaro, um tronco plantado em um areal, conforme ele mesmo se definiu. E que a biografia escrita por Machado é fragmentada como o homem que ali é mostrado.

O pictograma feito pela personagem está, assim, inserido num complexo jogo de correlações. Note-se, a propósito, que Machado se refere às primeiras impressões que teve de seu futuro biografado como *croquis*, cujas linhas, com o tempo, foram formando-se e resultaram em um "razoável retrato" de Gonzaga. O desenho descontínuo e misterioso feito pela personagem é a metáfora do retrato que dele pretende traçar Machado.

O narrador procura demonstrar que desde a infância Gonzaga já era um indivíduo inadaptado aos limites da realidade em que vivia. Ainda menino evidenciou uma grande necessidade de se libertar desses limites. Pode-se perceber isso através de um comentário de

sua tia Escolástica. A velha contou a Machado o seguinte episódio:

"— É verdade que o Manuel sempre foi extravagante. Uma vez (ela se pôs a me contar) meu irmão, o pai, foi agarrá-lo na janela do sótão. Desce, Manuel, desce! Que fazes aí? O senhor sabe o que ele respondeu?

— !...

— Quero voar, papai. Meu irmão repreendeu-o muito e Manuel chorou o resto da tarde."⁶²

O desejo de voar, de escapar das limitações, de liberdade, em suma, se transformou depois em suas utopias que são, como dissemos, a preservação da cidade da fundação e a simpatia pelo anarquismo. Coisas impossíveis de serem realizadas visto que, a cada dia, a cidade antiga era mais destruída e o governo estava cada vez mais presente na vida social. A história do inventor e sua aeronave, lembramos mais uma vez, expressa metaforicamente as utopias, o desejo de vôo, de liberdade que Gonzaga buscara ainda menino. O inventor de balões, como se há de lembrar, passou a vida trabalhando no projeto da máquina, ou seja, passou a vida querendo voar. No entanto, apesar do empenho do inventor, a aeronave não levantou vôo, mostrando que as utopias não se realizam. O sonho do inventor é um sonho fracassado. Voltando a Gonzaga: a personagem se mostra dividida entre o palpável e o intangível. A divisão é reiterada no texto pela criação de pombos de Gonzaga. Da sua explicação sobre o porquê daquela criação pode-se inferir algumas considerações. Vejamos:

⁶² BARRETO, 1970. p.97.

"Gosto das aves, especialmente dos pombos, do seu vôo, das irisadas penas do seu pescoço, da sua graça, da sua natureza intermediária de ave de terreiro e de vôo..."⁶³
(grifos meus)

A observação de Gonzaga sobre a natureza intermediária de suas aves prediletas aponta sua dupla compreensão: a de que o homem vive entre a realidade (o terreiro) e as utopias (o vôo), e a compreensão de que a liberdade é restrita, condicionada, pois a despeito do céu, ou seja, dos sonhos, do vôo, existe o terreiro, que é o cotidiano, a rotina, os limites. Gonzaga gostava dos pombos porque estes podiam transitar entre dois lugares sem encontrar obstáculos. Tal como a aeronave com a qual sonhava o inventor. Com ela o inventor poderia viver entre o céu e o chão, entre o sonho e a realidade.

Gonzaga era visto por Machado como um homem enigmático, singular. Já Escolástica via o comportamento do sobrinho como extravagante, anormal. Quando comenta com Machado as esquisitices de Gonzaga, faz questão de salientar a "falta de método" do sobrinho. A insubmissão do velho funcionário a uma rígida rotina configurava a "falta de método" da personagem. Escolástica compara Gonzaga a "um cigano que vive ao deus-dará", confirmando, assim, o espírito inquieto, o desejo de liberdade e a errância do sobrinho pela vida. Por tudo isso não se pode deixar de assinalar que a personagem é um indivíduo atormentado. Por duas vezes, durante a primeira visita de Machado ao casarão, a velha relacionou o comportamento do sobrinho à loucura:

⁶³ BARRETO, 1970. p.86.

"— Você tem cada propósito, Manuel. Parece doído... Ele foi sempre assim. Nunca se o pôde entender."⁶⁴ (grifos meus)

E mais adiante, quando Gonzaga comentou que ela não o compreendia, Escolástica retrucou:

"— Sim, decerto: *essas maluquices ... Essas tuas vagabundagens ...*"⁶⁵ (grifos meus)

Os comentários da tia de Gonzaga têm uma razão muito clara de ser. Os olhos de Escolástica são os "olhos do mundo", o olhar da sociedade sobre os que não correspondem aos índices de normalidade previamente convencionados. A falta de rotina, de regularidades e previsibilidades são apenas alguns dos "desvios" de Gonzaga. Para não falar em suas idéias e em suas frases incognoscíveis, que o fazem uma pessoa "fora de propósito". Além disso, note-se a relação entre o louco e o vagabundo na fala de Escolástica. Para a sociedade tanto o louco quanto o vadio são elementos indesejáveis ao corpo social, visto não serem elementos adaptados a ele. Representam uma desordem na organização do mesmo e comprometem seu bom funcionamento. Por isso são postos à margem.⁶⁶ O mesmo corpo que produz os tumores cancerígenos também os extirpa para evitar a contaminação completa. Ao louco e ao vagabundo resta o espaço dos hospícios e dos abrigos. O confinamento nesses lugares serve, entre outras coisas, para quebrar-lhes a resistência e criar-lhes hábitos de "normalidade", como pensava Esquirol, um dos primeiros

⁶⁴ BARRETO, 1970. p.94.

⁶⁵ Ibidem. p.97.

⁶⁶ RESENDE, 1993. p.170.

psiquiatras a teorizar sobre essas instituições.⁶⁷

Convém que se acrescente que não apenas Escolástica via Gonzaga como doido. Para um colega de repartição — Xisto Beldroegas — funcionário obcecado por leis e decretos, burocrata medíocre e extremado, o velho bacharel era uma pessoa fora da realidade. Segundo ele, Gonzaga vivia no mundo dos romances, das revistas e da Filosofia. Por duas vezes e à meia-voz Xisto afirma que "tem pena" do colega, o que equivale, no caso, a dizer indiretamente que acha Gonzaga um louco. Xisto, tanto quanto Lobo (o gramático), é o censor, o reprodutor do discurso do poder. Como tal, ele só é capaz de conceber como normais os que estão submetidos ao discurso dominante. No caso, às leis, aos decretos. O que o narrador pretende mostrar ao reconstituir os comentários de Beldroegas é que a loucura é relativa. Assim como a personagem vê sinais de anormalidade em Gonzaga, o leitor crítico verá em Xisto uma tendência ao desequilíbrio, em face de seus exageros burocráticos.

O modo de vida desafinado com os modelos sociais em vigência e a insociabilidade de Gonzaga o fizeram um ser confinado aos limites do exíguo espaço em que vivia. Estava tão confinado quanto qualquer interno atrás dos muros de um sanatório. Perto de morrer ele sentiu mais profundamente o preço que pagou pela independência com que procurou viver e por sua auto-exclusão. Esse sentimento é demonstrado pelo acirramento da sua instabilidade emocional. Suas revoltas contra o *establishment*, antes disfarçadas através de comentários irônicos e de críticas jocosas, começaram a alforar em

⁶⁷ FOUCAULT, 1979. p.126.

explosões agressivas, mostrando o quanto haviam sido reprimidas durante toda sua vida. Segundo Alexander Lowen, as manifestações de ira são decorrentes da tentativa (frustrada) do indivíduo de controlar certas emoções e sensações que inundam a mente. Impotente para contê-las, o indivíduo "explode". É como se as comportas de uma represa se rompessem com a pressão da água. Lowen adverte que essas manifestações momentâneas não fazem o indivíduo perder o contato com a realidade.⁶⁸

Desde o dia do enterro de Romualdo, Gonzaga começou a evidenciar o quanto seu equilíbrio emocional estava irregular. Na volta do cemitério, no Passeio Público, o agravamento das destemperadas atitudes de Gonzaga foi observado por Machado. Os longos silêncios, a inesperada loquacidade, a sugestão de suicídio para os infelizes, a preconização da revolução popular são sinais desse agravamento e mostram o quanto de revolta havia reprimida em Gonzaga.

No capítulo *Era feriado nacional* Gonzaga aparece totalmente abalado, doente e afastado do emprego. Durante a visita de Machado o equilíbrio de Gonzaga se revela mais precário. Sobre tudo quando ele irrompe em improperios contra os burocratas da Secretaria dos Cultos. No longo desabafo que faz, Gonzaga confessa a revolta que por toda vida estivera submersa em seu íntimo. Augusto Machado salienta que

⁶⁸ LOWEN, 1986. p.126.

"Gonzaga estava desvairado; nunca o vira com aquelas feições, com aquela violência de linguagem. Ele se tinha erguido da cadeira; os cabelos se desfizeram; e na mão esquerda erguia o cigarro como uma tocha de incendiário."⁶⁹

O que ocorreu com Gonzaga é o que Luiz Costa Lima chamou de "desajuste precipitado pelo aparato do pai supremo, o Estado".⁷⁰ É claro que com as devidas proporções resguardadas, uma vez que o comentário de Costa Lima se atém à análise de textos que tematizam a loucura no período pós-1964. Todavia, não deixa de ser interessante notar que as considerações do ensaísta podem ser aplicadas ao caso do velho funcionário, visto que Gonzaga, com sua ânsia de liberdade e seu desejo de ser um indivíduo sincero, autêntico em suas atitudes, viu-se reprimido pelo aparelho burocrático ao qual estivera ligado por cerca de quarenta anos. Reprimido também pelos cânones de uma sociedade na qual não se enquadrava. Lembre-se de que o velho atribuía sua doença a uma "infecção de ambiente".

As desmedidas emoções de Gonzaga que foram mostradas ao longo do texto por Machado, tinham na burocracia e na sociedade a sua razão de ser. O destempero do velho Sá era a lava que prenunciava a erupção do vulcão interior. Costa Lima assinala que

"Por sua via específica — a exploração simbólica das instituições sociais e de suas repercussões no universo simbólico dos indivíduos — a ficção descortina o que não seria apreensível pela análise direta destas instituições."⁷¹

⁶⁹ BARRETO, 1970. p.150.

⁷⁰ COSTA LIMA, 1981. p.127.

⁷¹ Ibidem. p.127.

De outro modo: é pela via ficcional que surge a possibilidade de verificarmos mais amplamente as conseqüências das pressões institucionais e sociais sobre os indivíduos. Pressões que os compele a momentos de fúria e de desespero (como os de Gonzaga). Momentos esses que freqüentemente são confundidos com insanidade, com loucura. Alexander Lowen observa, porém, que essas manifestações de fúria quando deixam de ser momentâneas e passam a ser duradouras, levam o indivíduo a entrar em colapso nervoso, podendo ficar distanciado da realidade por tempo indeterminado.⁷² Gonzaga estava no limiar desse colapso.

A preocupação de Lima Barreto em representar simbolicamente as instituições e as projeções das mesmas no universo individual de suas personagens atravessa praticamente toda sua produção ficcional e jornalística. O momento mais radical dessa preocupação, indubitavelmente, está inscrito no *Diário do hospício/Cemitério dos vivos*. Os dois textos possuem uma estreita relação entre si. O primeiro deu origem ao segundo. Tal afirmação foi feita pelo próprio escritor, que asseverou ter transformado em romance as notas tomadas durante suas estadias no hospício. O segundo texto ficou inacabado, porque Lima Barreto morreu antes de finalizar o projeto.

Sobre esses dois textos temos dois importantes ensaios. O primeiro, escrito por Antonio Candido, no qual são analisadas as transformações literárias operadas nas notas diarísticas.⁷³ O segundo, realizado por Beatriz Resende, trata especificamente sobre o diário. A ensaísta analisa a visão de nosso escritor sobre a

⁷² LOWEN, 1986. p.126.

⁷³ CANDIDO, 1987. p.39-50.

perda de identidade e de cidadania dos excluídos aprisionados em sanatórios, além das observações de Lima Barreto sobre as instituições hospitalares e o tratamento dispensado aos internos. Suas observações, assinala Resende, antecipam em quarenta anos os estudos de E. Goffman sobre o mesmo assunto.⁷⁴

O gramático Lobo foi excluído do convívio social por conta de seus exageros gramaticais, os quais já não interessavam mais ao jornal *O Globo*, que nas *Recordações...* expressa o poder, a dominação. As minuciosas correções de Lobo passaram a ser inconvenientes aos objetivos de Ricardo Loberant. Daí a sua exclusão. Gonzaga de Sá — que passara a vida dentro do aparelho burocrático mas não reproduzira seu discurso por ser suficientemente crítico⁷⁵ — quando começou a revelar a revolta que guardara dentro de si, entrou em um processo de instabilidade emocional e morreu. Seu falecimento avalisa a concepção da morte como uma forma que o indivíduo encontra para se libertar das pressões e dos limites a que está submetido. Antes a morte física do que a morte social reservada aos habitantes do "cemitério dos vivos". É o que busca nos dizer Lima Barreto.

⁷⁴ RESENDE, 1993. p.174-192.

⁷⁵ Lembramos que a insatisfação com o trabalho burocrático e as críticas sobre o mesmo são assunto de vários registros feitos por Lima Barreto no *Diário íntimo*.

CAPÍTULO 7

A COMÉDIA BRASILEIRA:

O TEATRO DA VIDA COTIDIANA

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.
Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

"A vida é uma comédia [...] uma história de sangue e de poeira."

Lima Barreto

"De uma hora para outra [...] uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia."

Lima Barreto

7.1. RETOMANDO A PONTA DO NOVELO

Em *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*, Beatriz Resende tece interessantes considerações sobre a questão dos espaços da cidade que funcionavam como "palcos" públicos para alguns segmentos da sociedade em busca de notoriedade e prestígio. Analisando os aspectos conjunturais da época, a ensaísta observa que esses espaços, além de serem disputados palmo a palmo, adquiriram um caráter de "bem cultural mercadológico". Em outras palavras: a visibilidade que os locais permitiam a seus frequentadores era tão relevante que eles passaram a ser demandados como mercadoria.¹ Os frequentadores desses locais, como mostramos nos capítulos iniciais deste trabalho (em especial no primeiro e no terceiro), eram os intelectuais (escritores e artistas em geral), políticos e jornalistas. E os espaços eram as confeitarias, as livrarias (em destaque a Garnier), os cafés e o teatro. Nesses locais era exibida a imagem pública que cada frequentador criara para si.

Todos os locais mencionados, assinala-se, estavam no centro da cidade. Faziam parte de um círculo *coquette* ao qual estavam vinculadas as noções de *dandismo*, de modernidade e de cosmopolitismo. Noções que, lembre-se uma vez mais, estavam articuladas ao

¹ RESENDE, 1993. p.118-124.

pensamento administrativo republicano. O centro da cidade com sua *coquetterie* expressava o ideal da "cidade das letras". Em seus pequenos limites, sublinha Resende, buscava-se representar a cidade como um todo e, por extensão, o país, uma vez que o Rio de Janeiro era a capital federal.²

Lima Barreto soube captar muito bem essa idéia que circulava na mentalidade da *Belle Époque*. A mesma Beatriz Resende focaliza, no ensaio que ora nos referimos, um número sem par de crônicas e artigos em que o escritor demonstra sua percepção sobre o assunto e sua visão crítica dessa idéia tão limitada. Neste trabalho procuramos mostrar a visão barretiana em relação às imagens construídas e aos "palcos" da cidade, quando da análise das notas de seu *Diário íntimo*. No capítulo que ora segue, observaremos como o escritor trabalhou o mesmo assunto no plano ficcional. Focalizaremos, pois, as encenações públicas das personagens mostradas pelo narrador em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e em *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*, comentadas por Gonzaga de Sá e Augusto Machado. Assinale-se uma vez mais que Lima Barreto, ao discutir essas encenações, criticou sobretudo a encenação do saber. Via de regra os "atores" do saber utilizavam a literatura como meio para atrair e assegurar "platéias". Daí a grande valorização dada na época à retórica e à gramática "espartilhada", conforme já discutimos nos capítulos iniciais desta dissertação. A imprensa andava em consonância com a literatura. Os jornais eram as "vitrines" onde os literatos e os jornalistas exibiam seu

² RESENDE, 1993. p.118-134.

envernizado saber e competiam com a mesma arma: a escrita.

7.2. OS "ATORES" E O "PALCOS"

Conforme foi mostrado no início de nosso trabalho, o primeiro livro publicado por Lima Barreto — *Recordações...* — foi decisivo para definir a recepção da produção barretiana junto à crítica e a outros escritores de seu tempo. Como vimos, o livro teve má recepção e esta era justificada pelos críticos da *Belle Époque* pelo que chamaram de "excessos caricaturais", os quais, segundo eles, colocavam o *Recordações...* inscrito na categoria dos *roman à clef*. Lima Barreto recusava a categorização e rebatia as críticas. Justificava suas *charges* (jamais usou o termo caricatura) através de vários motivos: causar escândalo, chamar a atenção sobre o livro, resguardar-se de possíveis perseguições. Usava também o argumento de que para o leitor perceber exatamente o que ele queria mostrar, era necessário fazê-lo ver com lentes de aumento.

Observando todas essas considerações e levando em conta aspectos do contexto de época, acrescentamos que o *chargismo*, desde os meados do século XIX, havia aparecido como expressão satírica veiculada especialmente pelos pasquins. Essa expressão continuou existindo no início do século XX com grande destaque nos jornais anarquistas produzidos por um setor intelectual ligado ao nascente operariado urbano.³ Desse período são memoráveis as *charges* de

³ MATTOS, 1984. p.60-70.

envernizado saber e competiam com a mesma arma: a escrita.

7.2. OS "ATORES" E O "PALCOS"

Conforme foi mostrado no início de nosso trabalho, o primeiro livro publicado por Lima Barreto — *Recordações...* — foi decisivo para definir a recepção da produção barretiana junto à crítica e a outros escritores de seu tempo. Como vimos, o livro teve má recepção e esta era justificada pelos críticos da *Belle Époque* pelo que chamaram de "excessos caricaturais", os quais, segundo eles, colocavam o *Recordações...* inscrito na categoria dos *roman à clef*. Lima Barreto recusava a categorização e rebatia as críticas. Justificava suas *charges* (jamais usou o termo caricatura) através de vários motivos: causar escândalo, chamar a atenção sobre o livro, resguardar-se de possíveis perseguições. Usava também o argumento de que para o leitor perceber exatamente o que ele queria mostrar, era necessário fazê-lo ver com lentes de aumento.

Observando todas essas considerações e levando em conta aspectos do contexto de época, acrescentamos que o *chargismo*, desde os meados do século XIX, havia aparecido como expressão satírica veiculada especialmente pelos pasquins. Essa expressão continuou existindo no início do século XX com grande destaque nos jornais anarquistas produzidos por um setor intelectual ligado ao nascente operariado urbano.³ Desse período são memoráveis as *charges* de

³ MATTOS, 1984. p.60-70.

J.Carlos e de Carlos Lenoir (que assinava seus trabalhos como Gil), este último, por sinal, anarquista e amigo de Lima Barreto, freqüentador da mesma roda intelectual e boêmia do Café Passageiro.⁴ Estamos com isto querendo dizer que Lima Barreto recorreu também a essa prática porque ela era de fácil percepção pelo grande público. O que os desenhistas esboçavam através de desenhos — os aspectos burlescos da sociedade que tencionavam satirizar — nosso escritor esboçou com palavras. Além disso, como se há de lembrar, sem as *charges* as memórias de Isaías não poderiam existir. Elas são os petardos, a "carga" — como a própria palavra em uma de suas acepções em francês significa — contra o alvo que o memorialista queria atingir: o jornal *O Globo*, que no texto representa o poder, o centro.

Através de personagens concebidas desse modo, Lima Barreto buscou mostrar a atuação de certas figuras arquetípicas de então.

Tratando da construção das personagens, citamos aqui o ensaio de Beth Brait sobre essa construção em textos de ficção. A ensaísta lança mão de uma pertinente analogia para fundamentar seus argumentos sobre o assunto. Brait mostra que tanto a personagem da ficção quanto um objeto retratado em fotografias artísticas são construções de linguagem (no caso do retrato, obviamente, trata-se da linguagem fotográfica). Ainda que possuam referenciais na realidade, os objetos retratados passam a pertencer a outro tipo de realidade. O fotógrafo procura melhores ângulos, valoriza detalhes, cria efeitos. A fotografia é um registro do real, mas um registro

⁴ BARBOSA, 1952. p.130-131.

artístico que possui as marcas de quem a produziu.⁵

As personagens de um texto literário, assim como os objetos fotografados, situam sua existência nas dobras da relação reprodução/invenção. Em outras palavras: os modelos reais, quando transformados em personagens são e não são cópias do real, porque são remodelados, retocados pela imaginação do escritor. O que na fotografia é feito através do senso artístico do fotógrafo com o auxílio de meios mecânicos (luzes, filtros, etc.), na literatura é feito pelo escritor por meio da palavra.

Com isto estamos querendo dizer que, ainda que se tenha apropriado de arquétipos sociais de sua época, Lima Barreto, ao trazê-los para o espaço ficcional, imprimiu-lhes sua marca pessoal e garantiu-lhes a atemporalidade inerente (e necessária) à criação artística. Por isso não podemos aceitar que alguns ainda vejam as *charges* barretianas como os críticos da *Belle Époque* pensavam: meras caricaturas que só faziam sentido em sua época.

Discutindo sobre a concepção das personagens sob a forma de *charges*, Sônia Brayner assinala que, nas criações de Lima Barreto, o grotesco e a amargura são extremos que se tocam. A intenção do escritor, segundo Brayner, ao optar pelas *charges*, é clara: Lima Barreto pretendia encetar uma representação satírica da realidade que buscava retratar. "Sua sátira", diz ainda a ensaísta, "possui um caráter hiperbólico, cujo suporte é a discussão da norma ética no contexto social e cotidiano que procura descrever". E completa:

⁵ BRAIT, 1987. p.10-17.

"A forma pela qual [Lima Barreto] manipula sempre as situações satíricas faz ressaltar um princípio de julgamento e escolha baseado em critérios morais: próximas sempre do cômico, as situações de confronto entre duas formas de sociedade — a vivenciada e a idealizada — atuam com o objetivo de corrigir através do desnudamento ridículo as normas preconceituosas e rígidas."⁶

É desse modo que a tipificação, a ironização e a sátira emergem nos traços exacerbados das personagens que circulam no espaço narrativo.

No trecho ora transcrito, Brayner destaca a aproximação de Lima Barreto ao cômico como estratégia para dar relevo ao antagonismo entre duas instâncias sociais: uma vivenciada e a outra idealizada. Em outras palavras: o escritor procura através da comicidade tratar os segmentos da realidade representada em seus escritos.

A questão do cômico na produção barretiana também foi tratada por Haydée R. Coelho, em seu estudo sobre o *Triste fim de Policarpo Quaresma*. No trabalho a ensaísta destaca duas linhas de pensamento sobre o cômico, as quais acabam por se cruzar e clarificar a presença da comicidade no romance analisado. A primeira linha abriga o pensamento de Henri Bergson, que relaciona o cômico com o social e vê o riso como o efeito, a manifestação fisiológica provocada pela comicidade. Para Bergson o riso é uma espécie de sanção sobre os costumes. A segunda linha é representada por Northop Frye, que vê o cômico como instrumento de luta, de oposição, usado tanto pelos dominantes quanto pelos dominados. Frye salienta ainda que no cômico às vezes as personagens são levadas ao

⁶ BRAYNER, 1979. p.157.

páthos e à tragédia.⁷

Pensando nas *Recordações...* à luz de tais formulações, veremos que Isaías se vale do cômico como instrumento de oposição à concepção de literatura e de saber predominantes em seu tempo e para provocar o riso no provável leitor de suas memórias. O cômico no texto em questão se situa sempre na perspectiva do narrador de mostrar o lado burlesco e falso do mundo jornalístico. O memorialista visa a desconstruir a imagem pública de cada personagem que faz parte de suas recordações.

A comicidade das personagens melhor se expressa quando estas se integram à sátira, observa Coelho.⁸ A sátira, como se sabe, procura atacar para modificar opiniões de natureza política, filosófica ou religiosa. O narrador satírico objetiva a cumplicidade do leitor. A arte do satirista é uma arte de persuasão.⁹ As vezes o propósito satírico do narrador se confunde com o propósito irônico. A diferença está na invectiva. Quanto maior a invectiva, maior o propósito satírico. Quanto menor a invectiva maior o propósito irônico. Nas *Recordações...* há mais sátira do que ironia, dado o tom invectivo com o qual o narrador caracteriza as personagens. É necessário, contudo, esclarecer que há momentos em que a ironia também está presente no texto, e muitas vezes sob a forma de auto-ironia. Já em *Vida e morte...* há mais ironia do que sátira.

⁷ COELHO, 1981. p.11-12.

⁸ Ibidem. p.19.

⁹ BRAYNER, 1979. p.160.

A ironia é muito mais complexa que a sátira, por isso os termos com os quais se tenta defini-la não são tão precisos como os da sátira. Em se tratando da ironia, as palavras "precisão" e "definição" são quase que inadequadas, uma vez que por si só ela é uma decepadora de certezas. Nas inúmeras tentativas de conceituação existentes na teoria literária, escolhemos a de Maria de Lourdes Ferraz. A ensaísta vê a ironia como algo que anda a paredes-meias com o humor e o sarcasmo, mas que é mais sutil e dissimulada que estes. A ironia diz A para significar não A, assinala Ferraz, e está em palavras, situações e pensamentos.¹⁰ Privilegiamos o conceito acima por considerá-lo adequado à ironia barretiana.

Nos textos de Lima Barreto três espaços são distinguidos por Sônia Brayner: o urbano, o político-administrativo e o literário. Ou melhor dizendo: três espaços são tematizados pelo escritor, sendo que a concepção satírica se verifica mais fortemente nos dois últimos. Nos textos, acrescentamos, esses espaços aparecem articulados. Nas *Recordações...* o espaço diretamente focalizado é o literário (no qual estão embutidos o jornalismo e outros aspectos culturais), mas o espaço político-administrativo aparece como acessório, acoplado ao espaço literário. Há de se lembrar que o Coronel Belmiro e o Dr. Castro (personagens que têm relevante importância para a estrutura da narrativa) pertencem ao espaço político-administrativo. Além disso, o próprio *O Globo* passa a ser uma espécie de "sétima secretaria" de Estado, depois que se torna aliado do governo. Em *Vida e morte...* o espaço político-

¹⁰ FERRAZ, 1987. p.15-47.

administrativo é o que mais diretamente é abordado, mas questões referentes aos aspectos culturais também estão imbricados no texto.

Especificados os elementos (que aqui nos interessam) do tecido narrativo das *Recordações...* e de *Vida e morte...*, passaremos a observar os "atores" e os "palcos" da "comédia brasileira".

Isaías começa a mostrar os "atores" e as "cenas" desempenhadas por eles quando se recorda da noite de sua chegada ao Rio de Janeiro. Aí já se pode perceber que há uma relação entre o teatro e a confeitaria com a prática da exibição. Ir ao teatro para ser visto é mais importante do que assistir aos espetáculos ali apresentados. Nesse caso, a cena se desloca para a platéia, onde os assistentes é que desempenham papéis.

Laje da Silva — figura suspeita, hóspede do hotel e que parece envolvido com negócios escusos — convida Isaías para acompanhá-lo à Confeitaria Estrada e ao Teatro Recreio.¹¹ Lembramos a propósito que não só indivíduos ligados à literatura, às artes e ao jornalismo freqüentavam o centro *coquette* da cidade. Proprietários rurais, financistas e arrivistas de toda sorte também visavam à notoriedade, como salienta Beatriz Resende. É ela ainda quem assinala que o *theatrum mundi* (a concepção da cidade como um grande teatro) começou a se estabelecer a partir da ascensão da burguesia e do capitalismo no fim do *Ancien Regime*.¹² No caso brasileiro a ascensão da burguesia e do capitalismo se verificou no final do II Reinado. Na *Belle Époque*, portanto, o processo estava em plena vigência. Observe-se que Laje da Silva se apresenta como

¹¹ BARRETO, 1971. p.42.

¹² RESENDE, 1993. p.123-124.

dono de padaria de cidade do interior e está sempre com bastante dinheiro. É, portanto, um pequeno burguês e possivelmente um arrivista, visto que Isaías o tem sob suspeita. Note-se ainda que a personagem conhece uma infinidade de pessoas ligadas ao mundo jornalístico, o que nos faz entrever que há uma ligação entre esse tipo de pessoas e a imprensa. Laje da Silva também transitava nos meandros políticos, pois Isaías o encontra na Câmara dos Deputados. O narrador deixa implícita a existência de uma bem articulada rede de corrupção.

No teatro o jovem Isaías conheceu Raul de Gusmão, o festejado colunista do jornal *Aurora*. Na descrição feita pelo memorialista, nota-se que em tudo a imagem de Raul é uma imagem cuidadosamente produzida. O jornalista tem voz e gestos artificialmente delicados e um estudado ar de superioridade. A imagem andrógina criada por ele é incompatível com seu tipo físico, "misto de símio e de porco", como qualifica o narrador para salientar o quão avantajado era o corpo do jornalista. Se observarmos a composição do nome da personagem, veremos que Raul, de origem germânica, significa "lobo glorioso", e Gusmão, também de mesma origem, significa "proprietário de bens", o que demonstra a importância dada no contexto social àquele jornalista. Ainda com relação à imagem de Raul de Gusmão, no texto é insinuado que o próprio jornalista fazia as pessoas acreditarem que ele cultivava relacionamentos homossexuais. Isso porque Gusmão acreditava que ao intelectual caía bem a condição homossexual. A postura de Raul de Gusmão é tão teatral que Isaías sintetiza suas impressões com a seguinte frase: "...a agitação do teatro apagou-se-me completamente.

Ele resumiu-me o teatro".¹³

É também no teatro que Isaías conhece um outro jornalista. Trata-se de Oliveira, de *O Globo*. O memorialista o define como "parvo e besta". A mediocridade e o pouco saber do jornalista saltam aos olhos. Nele o fingimento é marcante, assim como a pose de superioridade — "alçapão de pegar os simples" — mas, diferente de Raul de Gusmão, que era adulado por todos, Oliveira é quem procura adular. Lembre-se de que é ele quem vai ao encontro de Laje da Silva e Isaías, no teatro.¹⁴

A alusão ao teatro é feita pelo narrador ao longo do texto através de termos ligados à arte da representação cênica. Por meio desses termos o narrador procura fazer o leitor perceber a encenação, o fingimento, o ilusionismo praticados no ambiente social que descreve. Aos termos ligados ao teatro estão associados o cômico, a sátira e a ironia das charges. Por meio de constantes referências a elementos teatrais Isaías procura corroborar a artificialidade do segmento social que é focalizado no texto. O narrador salienta o jogo de papéis e os jogos de enganos perpetrados, sobretudo, pelo staff de *O Globo* e por outras personagens ligadas a outras instâncias da sociedade, como se verá.

Devemos lembrar que desde o início da narrativa o propósito de Isaías de relacionar o seu texto com o teatro já começa a ser entrevisto através de certas expressões utilizadas por ele. O narrador fala dos "espetáculos do saber" que seu pai lhe proporcionava. Fala dos fenômenos da natureza como "mutações de

¹³ BARRETO, 1971. p.42-44 e 90-91.

¹⁴ Ibidem. p.44-45.

teatro", e das modificações urbanísticas esperadas na cidade como um "jogo de cena". Há ainda um diálogo entre Isaías e o Coronel Figueira (hóspedes do hotel) no qual o velho veterano do Paraguai fala sobre o extinto Teatro Provisório, onde se apresentavam as divas do bel-canto¹⁵. As lembranças de Figueira não são relatadas sem razão pelo narrador. Através da reconstituição desse diálogo Isaías objetiva fazer uma comparação entre as finalidades do teatro antes e depois da implantação da República. Antes, para ver. Depois, para serem vistos (os frequentadores). Com essa (implícita) comparação o narrador vai puxando os fios com os quais pretende costurar suas memórias. Isaías aponta não só para o teatro enquanto casa de espetáculo, mas para o teatro enquanto metáfora do comportamento social.

É de um desses teatros metafóricos que trataremos: o jornal *O Globo*. Esse periódico, conforme já dissemos, era o contrário de como se apresentava aos olhos dos leitores. Usava a máscara de independente, combativo, verdadeiro e popular. Por trás da máscara era de fato o avesso desses adjetivos com que se qualificava. Dissemos também que no texto o periódico tem ao mesmo tempo função metafórica e metonímica. Quer dizer: *O Globo* é um mundo dentro de um mundo, no caso, o Rio de Janeiro. Enquanto mundo, o jornal é também um teatro. Em seu palco se desenrola a farsa do saber. Enquanto metonímia ele é parte do teatro do *grand monde*, pois *O Globo* funciona como bastidores, uma vez que ali se construíam e se paramentavam para a cena pública os "notáveis" que brilhavam nos

¹⁵ BARRETO, 1971. p.58.

"palcos" (lugares elegantes) da cidade. (Não se deve esquecer de que *O Globo* só destruía as reputações dos desafetos). Lembre-se ainda de que essa relação jornal-teatro é corroborada pela estratégica localização da redação: na Rua do Ouvidor, a mais concorrida e famosa do centro da cidade.

Quando Isaías mostra ao leitor a redação, fala de jogos de luzes que produzem uma iluminação difusa a qual cria hiatos de sombras. As sombras das figuras nesse jogo de claro-escuro são fantásticamente (termo do próprio narrador) projetadas nas paredes. Todos esses recursos são utilizados pela cenografia teatral. No texto dão relevo à intenção do narrador de mostrar o jornal como um lugar de encenação, as referências ao *O Globo* como "aparelho criador de aparições e eclipses", "tablado de mágicas" e "espelho de prestidigitação criador de ilusões".

O "elenco" da farsa levada a cabo em *O Globo* é formado, principalmente, pelos jornalistas, encabeçado por Ricardo Loberant, o dono do jornal. Como nas representações teatrais, há os atores principais e os coadjuvantes, e o revezamento dos mesmos nas cenas. Em algumas destas todos ocupam o palco, em outras não. Às vezes um "ator" fica sob o foco, e os outros lhe servem de platéia.

O "ator" principal, Ricardo Loberant, entra em cena de maneira apoteótica, aos berros. Os ímpetos de fúria e a utilização da própria estatura física elevada cumprem dois objetivos: o de ser temido e o de ser admirado por seus subordinados. Ricardo vendia (interna e externamente) a imagem de culto, valente e sincero. Por baixo desse disfarce havia alguém inculto, que pouca importância dava ao valor da verdade, e covarde, pois só atacava por vingança e

amparado pelo escudo do jornal. Seu nome é mais uma das ironias do narrador. Em sua origem germânica, Ricardo significa "senhor valoroso, poderoso e forte". De fato Loberant possuía poder e força, mas as obtivera à custa de baixos expedientes e não por valorosas qualidades.

O redator-chefe Pacheco Rabelo (Aires d'Ávila) e o secretário Leporace são os "escadas" de Loberant. Nas comédias os "escadas" são os atores que dão suporte ao ator principal. Rabelo (de acordo com seu próprio nome, que significa "corda que segura o braço do arado sem a qual esse instrumento não funciona"), além de ser o braço direito do chefe, às vezes ocupa a cena principal. Suas "sábias" preleções o levam ao centro da cena na ausência do "ator" principal. Leporace é sempre "ator" secundário, uma "pura criação" de Loberant (como assinala Isaías), o que confirma a faceta de produtor de criaturas do dono do jornal. Loberant se via como um deus a quem todos deviam prestar culto por essa sua capacidade de produzir "talentos".

Entre os "atores" que participam da farsa de *O Globo*, Isaías dá grande ênfase a Floc e Lobo. Tal ênfase tem uma razão muito clara. Além de serem essas personagens as que dentro daquela comédia passarão do *páthos* à tragédia, Floc e Lobo estão diretamente ligados à concepção dominante de literatura e de gramática a que o texto se contrapõe. Dos que trabalham no jornal, as duas personagens são mostradas como as mais frágeis: Floc é descrito como "fino", "macio". O pseudônimo faz lembrar algo como nuvem ou algodão. Lobo é velho e esquelético e, apesar dos "rugidos", está sempre solitário como um lobo das estepes.

As opiniões de Floc sobre literatura eram equivalentes a seu pseudônimo, ou seja, eram de pouca substância. A descrição da figura de Floc é feita de modo que o leitor perceba que ele é o mais elegante, o mais bem-vestido dos jornalistas. Roupas finas, jóias e perfumes demonstram o trânsito do colunista entre os salões da sociedade. Além de ser crítico literário ele noticia eventos sociais, ou seja, faz as vezes de colunista social. Note-se que o narrador mostra através de Floc a ligação entre literatura e *high society*. Ao evidenciar tal ligação, Isaías mostra a literatura como simples objeto *coquette*. A crítica literária praticada por Floc é rasteira e em função de sua simpatia pessoal. Basta citar aqui o caso da *cocotte* Odelina (a Viscondessa de Verennes), cujos versos foram divulgados e elogiados por Floc por conta do seu relacionamento amoroso com a "poetisa" portuguesa. Isaías critica, assim, a falta de isenção e de métodos críticos na época. A morte desnudou o conhecimento superficial de Floc, pois, com seu suicídio, foi descoberto que suas "originais" anedotas literárias eram copiadas dos anedotários de que era leitor.

Ligados à questão literária estão ainda o escritor-conferencista Veiga Filho, o estudante de Medicina Deodoro Ramalho e Pilar de Giralda, uma senhora dos salões de Botafogo e de Petrópolis. E mais uma vez, através das três personagens se pode ver a relação entre os salões, o bacharelismo e a literatura. Os três eram colaboradores de *O Globo* em função de suas posições sociais e faziam do jornal um meio de se projetarem ainda mais. Quando de sua visita à redação, Veiga Filho ocupa o foco da cena e os jornalistas lhe servem de platéia. Ao descrevê-lo, Isaías tem

como objetivo desmistificar a imagem idealizada do escritor. No imaginário coletivo este existia como alguém que pairava acima de todas as coisas, cuja arte da escrita era um dom. O escritor (assim como outros artistas) era visto como alguém desprendido de interesses materiais em relação à sua arte.

Através de Veiga Filho Isaías dessacraliza essa concepção. A personagem é mostrada como uma pessoa comum, que gosta da adulação, do auto-elogio e de dinheiro, uma vez que cobra caro por suas colaborações com o jornal. Veiga, como seu nome em português arcaico significa, não passa de uma várzea, de uma superfície rasa.

Na aparição de Veiga Filho na redação é nítido o deslumbramento de Floce e de Oliveira em relação ao literato. O desfile de "conhecimentos" que ocorre com sua chegada tem dupla finalidade: lisonjear o visitante e mostrar que entre os jornalistas também havia "sábios". O aspecto teatral da visita do escritor alcança o ápice quando Veiga chega ao final da leitura do artigo que ele escrevera enaltecendo a si mesmo,¹⁶ coroando, desse modo, sua interpretação-solo (como se diz em linguagem teatral). A hipocrisia na relação entre jornalistas e literatos é travestida de cordialidade, como sugere o narrador. Isso porque tanto uns quanto os outros disputam a ocupação de espaços através da escrita. No próprio meio jornalístico há disputas pela notoriedade e pela consagração social. Isaías comenta que todos pareciam querer devorar uns aos outros e havia uma guerra entre as seções do jornal.¹⁷

¹⁶ BARRETO, 1971. p.115.

¹⁷ Ibidem, p.119.

Os indivíduos que não pertencem ao mundo jornalístico ou literário também almejam a notoriedade e por isso participam da comédia da vida pública. É o caso de Abelardo Leiva e Agostinho Marques. Ambos pertenciam às hostes subalternas. Tanto Abelardo quanto Agostinho referendam os valores *coquettes* e procuram cultivar uma imagem pública. Abelardo simboliza as contradições da época, pois se dizia socialista, anarquista e positivista. Prega a revolução popular e a desobediência civil, mas frequenta o Apostolado Positivista (onde se valorizam a ordem e a obediência). O Centro dos Varreadores é usado por Abelardo para compor sua imagem de "representante" dos interesses populares. Trata-se, obviamente, de um fingimento.

A personagem faz uso da loquacidade, das bravatas revolucionárias, do vestuário apurado (no qual gasta seu salário e fica passando necessidades) e dos versos — cujas musas não são operárias, mas meninas de Botafogo — para chamar a atenção sobre si em lugares públicos. Seus "palcos" prediletos eram os cafés. Note-se que o seu nome também é irônico, pois em sua origem francesa Abelardo quer dizer "abelha". Apesar de representar os varredores e vir a assinar a coluna *Vida operária* de *O Globo*, ele não é operário.

Agostinho Marques nada tem de elevado, consagrado ou solene, como seu nome latino significa. A personagem tem pouca instrução e pouco talento para o saber. É um simples auxiliar de uma figura sem maior importância. Como Abelardo, também usa do vestuário elegante para ser notado e para compensar sua falta de qualidades intelectuais.

A medida da frivolidade e dos jogos de encenação praticados pelos dois rapazes é relatada de maneira sutil por Isaías, quando descreve um encontro entre ele, Abelardo e Agostinho no Parque Fluminense:

"... [Agostinho Marques] pretendia formar-se em Direito precisando de mim, para lhe explicar uns preparatórios. Disse-me isso no momento em que Leiva se deixara absorver por uma dama elegante da nossa vizinhança [...] Quando Leiva se voltou de sua preocupação extra-revolucionária, Agostinho queixou-se dos calos."¹⁸

Daí segue um fútil diálogo sobre botas estrangeiras *versus* botas nacionais. Ambos disputavam (sem declarar) quem seria o mais elegante.

O mais importante, porém, está no excerto acima. Agostinho aproveitou-se de um momento de distração de Abelardo para solicitar o auxílio intelectual de Isaías, um mulato, pobre e mal-vestido, pois não quer que o amigo saiba, mas espera que Leiva se volte para eles para introduzir, com aparente casualidade, o assunto das botas, a propósito dos calos. Além do fingimento e da disputa (não declarada) existente entre as personagens, há ainda um jogo entre o narrador e o leitor. Em *Jogos com o leitor*, P.Hutchinson, analisando certas considerações de W.Iser, diz que é através do que não está dito claramente, do que aparece no texto sob a capa de aparente trivialidade, e do que é contado de maneira breve pelo narrador que se estabelece a cumplicidade (ou a rivalidade) entre o narrador e o leitor.¹⁹ E, como já dissemos antes, Isaías quer

¹⁸ BARRETO, 1971. p.90.

¹⁹ HUTCHINSON, 1983, p.22.

persuadir (através da sátira) e tornar seu cúmplice quem o lê. O jogo, entretanto, só ocorre com os leitores atentos às sutilezas de nosso narrador.

No texto há uma perceptível preocupação com a questão do vestuário. Como se pôde ver até aqui, Isaías é enfático ao descrever os trajes de Floc, Agostinho e Abelardo. Ao chamar a atenção para esse detalhe, o narrador tem alguns objetivos. Isaías pretende fazer um contraponto entre si e seus antagonistas, em particular, e demarcar a questão da moda como fator hierarquizador e diferenciador de classes, em geral. O memorialista pretende também mostrar que o vestuário é parte importante da encenação teatral desempenhada pelos personagens. O figurino é elemento relevante nos espetáculos.

Em *O Império do efêmero* G.Lipowetsky mostra que a moda, com o correr dos séculos, passou para a ordem da teatralidade, da sedução, do espetáculo feérico. A moda, diz ele, está ligada ao prazer de ver e principalmente ao prazer de ser visto, ao exibicionismo social. O filósofo francês lembra que o vestuário foi o primeiro dispositivo a produzir socialmente a personalidade aparente dos indivíduos e a fazer da vaidade e da superficialidade instrumentos de "salvação" e finalidades da existência. Além de ser hierarquizadora e definidora de classes e de grupos, a moda é tirânica e despótica na medida que obriga os indivíduos a obedecerem seus rígidos ditames e exclui os que não obedecem a eles.²⁰

²⁰ LIPOWETSKY, 1989. p.23-48.

O vestuário pontifica no teatro da vida cotidiana, levado a cabo nas ruas do Rio das memórias de Isaías. Este compara as mulheres que passeiam na Rua do Ouvidor com deslizantes embarcações empurradas por um vento brando. A comparação do narrador patenteia a necessidade de as passantes se mostrarem, serem vistas pelos outros transeuntes. O caminhar vagaroso faz parte da exposição ao público para que suas roupas sejam apreciadas. Roupas, ornamentos e perfumes são usados como objetos de sedução; por isso Isaías tem uma agradável vertigem ao ser roçado por aquelas mulheres.²¹

Dentro dessa mesma perspectiva de sedução são mostrados os objetos expostos nas vitrines da Ouvidor: jóias, roupas, botinas, chapéus, gravatas,²² que, além de seduzir, são acessórios que caracterizam os cidadãos abastados. Esses acessórios e roupas estão inseridos na complexa lógica do ser e do parecer. Em outras palavras: Isaías nos mostra que não basta ser honesto, sábio, civilizado. É preciso também parecer que se tem essas qualidades. Parecer e fingir se ligam à condição de representar. O ator finge ser quem não é. O vestuário se presta, pois, a essa finalidade. Cumpre-nos ainda sublinhar que a preocupação do narrador com o vestuário aponta para a questão da imitação e da cópia. Isaías mostra o quão é incompatível alocar figurinos concebidos para os cenários de Paris numa cidade com as características do Rio à época. Por isso não é sem razão que assinala de modo aparentemente casual que belos e caros vestidos de seda eram arrastados na poeira da rua, mostrando a comicidade da imitação dos figurinos

²¹ BARRETO, 1971. p.54.

²² Ibidem, p.45.

O vestuário pontifica no teatro da vida cotidiana, levado a cabo nas ruas do Rio das memórias de Isaías. Este compara as mulheres que passeiam na Rua do Ouvidor com deslizantes embarcações empurradas por um vento brando. A comparação do narrador patenteia a necessidade de as passantes se mostrarem, serem vistas pelos outros transeuntes. O caminhar vagaroso faz parte da exposição ao público para que suas roupas sejam apreciadas. Roupas, ornamentos e perfumes são usados como objetos de sedução; por isso Isaías tem uma agradável vertigem ao ser roçado por aquelas mulheres.²¹

Dentro dessa mesma perspectiva de sedução são mostrados os objetos expostos nas vitrines da Ouvidor: jóias, roupas, botinas, chapéus, gravatas,²² que, além de seduzir, são acessórios que caracterizam os cidadãos abastados. Esses acessórios e roupas estão inseridos na complexa lógica do ser e do parecer. Em outras palavras: Isaías nos mostra que não basta ser honesto, sábio, civilizado. É preciso também parecer que se tem essas qualidades. Parecer e fingir se ligam à condição de representar. O ator finge ser quem não é. O vestuário se presta, pois, a essa finalidade. Cumpre-nos ainda sublinhar que a preocupação do narrador com o vestuário aponta para a questão da imitação e da cópia. Isaías mostra o quão é incompatível alocar figurinos concebidos para os cenários de Paris numa cidade com as características do Rio à época. Por isso não é sem razão que assinala de modo aparentemente casual que belos e caros vestidos de seda eram arrastados na poeira da rua, mostrando a comicidade da imitação dos figurinos

²¹ BARRETO, 1971. p.54.

²² Ibidem, p.45.

parisienses.²³ Veja-se ainda que a roupa aparece associada também à personalidade de algumas personagens. Há de se lembrar aqui das antiquadas e ridículas roupas de Lobo, que denotavam seu conservadorismo, e da sobrecasaca de abas acinzentadas que dava a Loberant uma aparência de ave de rapina. Em *Vida e morte...*, do mesmo modo, as roupas negras e sóbrias de Gonzaga de Sá revelam sua tristeza, sua melancolia.

O espaço político-administrativo é representado nas memórias de Isaías pela Câmara dos Deputados, onde os espetáculos do teatro da vida cotidiana também têm seu lugar. A própria organização arquitetônica do local é mostrada de modo que o leitor a associe com um teatro. A porta que dá acesso ao plenário, por exemplo, é comparada com um guichê de bilheteria. Ademais, para se ter acesso ao interior da Câmara, é necessário um "ingresso". Além disso, a chamada dos nomes dos deputados pode ser associada ao sinal que no teatro é dado para que o espetáculo inicie. O caráter cômico do espetáculo político é mostrado através de cada deputado em cena.

Veja-se a comicidade do deputado Carlos Barromeu. Seu provincianismo (que está expresso em seu próprio nome e na atenção que dá às desimportantes questões de seu estado) dá a nota cômica de sua atuação no "palco" do plenário. Isaías mostra através de Barromeu a má utilização da tribuna parlamentar e a falta de

²³ A questão imitação/cópia é um dos assuntos amplamente discutidos nos textos barretianos. Lima Barreto criticava a cópia, mas era simpatizante (e praticante) da paródia. Certamente pelo caráter de inversão (ou subversão) e de ironia da paródia, expediente tão do agrado do nosso escritor.

preocupação com problemas de maior monta. O deputado Jerônimo Fagot oferece aos presentes algo semelhante a um espetáculo de mímica. A cena mostra o pouco caso que os colegas faziam de sua fala.²⁴ Sublinhe-se, ainda, que o deputado Castro (pertencente a esse espaço) é também um bom "ator". Antes de decepar por completo os planos de Isaías, o parlamentar enganou-o, dando-lhe uma falsa esperança.²⁵

Sobre o espetáculo político, C.Lasch considera que, com o aumento da complexidade das sociedades, os eventos políticos tomaram um vulto de espetáculo. E que isso deu origem a uma permanente atmosfera de irrealidade à política, uma vez que os políticos passaram a vender suas próprias imagens. A preocupação em aparecer para o público suplantou a preocupação de legislar ou administrar, tarefas para as quais foram eleitos os representantes políticos.²⁶ É exatamente isso que Isaías pretende dizer ao leitor, no momento em que reconstitui em suas memórias as cenas da Câmara dos Deputados, onde o fingimento dá a tônica do local.

Os jogos de cena, o ilusionismo teatral não são privilégio apenas de *O Globo* ou da Câmara dos Deputados. No Apostolado Positivista, onde Isaías esteve algumas vezes acompanhando Abelardo Leiva, o ambiente é preparado para representações teatrais. Isso é demonstrado através da feição cenográfica do local. A entrada em cena de Teixeira Mendes produz um efeito cômico, distante do propósito de seriedade e sobriedade que pretendia o apóstolo de

²⁴ BARRETO, 1971. p.50-51.

²⁵ Ibidem, p.66.

²⁶ LASCH, 1983. p.108-112.

Comte. Ao provocar a comicidade, Mendes também suscita a dúvida no íntimo de Isaías, desnudando assim o conteúdo questionável das preleções positivistas que se queriam anunciadoras de verdades e certezas absolutas. Isaías atribui as dúvidas que lhe perpassam o pensamento à falta de sedução que sentiu nas palavras de Teixeira Mendes, o que mostra mais uma vez a preocupação do memorialista com a questão da comunicabilidade e com o poder de convencimento através da palavra.²⁷

Com relação ao fingimento do saber, é ainda digna de destaque a personagem Dr. Franco de Andrade. A polivalente atuação do médico na cena pública e sua postura dúbia (idealista em verso e materialista em prosa) revelam a necessidade da personagem de ocupar o maior número de espaços e se manter sempre em evidência. É em busca dela que Franco de Andrade vai "casualmente" à redação de *O Globo* na semana em que o jornal se ocupava apenas com o crime de Santa Cruz. É também por "acaso" que o médico ocupa o "palco" da redação e deixa a assistência fascinada com sua sapiência em assuntos de Medicina Legal.

A publicação de suas considerações sobre o caso é definitiva para fazê-lo presidir às investigações sobre a identidade do casal morto e alçá-lo à direção do Serviço Médico-Legal da cidade, embora seu laudo estivesse errado. Note-se que no episódio há de fato uma troca de favores entre *O Globo* e o médico, pois ambos tiraram vantagens do crime do casal. Na situação ora mencionada, o jornal funcionou como uma espécie de vitrine para o falso sábio Franco de

²⁷ BARRETO, 1971. p.93.

Andrade (que de verdadeiro e sincero só possuía o nome), mas em compensação foi o periódico que mais se destacou na divulgação do parecer sobre o caso.²⁸

Todos os eventos públicos que ocorrem no texto possuem conteúdos exibicionistas: os desfiles militares, os enterros (como o do cozinheiro francês) e as ocasiões sociais. O exibicionismo, a busca de prestígio e a competição são palpáveis nesses eventos e se tornam provocadores de riso no leitor. Isso se explica através do contexto histórico a que pertencem as memórias de Isaías Caminha: a fase de consolidação da República e de ascensão da ordem social burguesa. Nessa fase a grande necessidade era a sedimentação e o *referendum*, junto à população, do poder do governo e da classe social que lhe dava suporte. No afã da ocupação de espaços, indivíduos ligados ao governo ou à burguesia acabavam por praticar cenas de natureza grotesca e/ou ridícula, transformando a vida pública em uma permanente comédia.

A recepção de boas-vindas ao redator português contratado por *O Globo* é um desses eventos que exemplifica tudo o que acabamos de expor. Por si só o evento já é cômico, uma vez que importantes autoridades se dão ao trabalho de, sob o sol inclemente de verão, ir ao cais do porto receber um jornalista desconhecido. O tom teatral da festa se verifica nas atitudes das personagens que participam dela. O narrador utiliza, inclusive, o termo *claque* para caracterizar a recepção como espetáculo.²⁹ Outro elemento que confirma isso é a entrada em cena de um velho mendigo negro,

²⁸ BARRETO, 1971. p.145-147.

²⁹ Ibidem. p.154-157.

pedindo esmolas ao som de um berimbau.

Nesse momento, porém, o burlesco dá lugar ao pungente. O velho pedinte é também a seu modo um ator, só que ator de um drama: o da condição em que os negros ficaram após a abolição dos escravos. Sua aparição no meio daquelas pessoas é simbólica e marca o contraponto entre a falsa emoção pela chegada do redator e a compaixão do narrador pelo mendigo.³⁰ Isaías assinala que ficou à parte, olhando de longe. Com isso reitera uma vez mais a relação com o teatro existente no texto. Essa relação fez com que, por muitos anos, se pensasse que havia uma indefinição no foco narrativo das *Recordações...*, conforme discutimos no quarto capítulo deste trabalho. Isaías é um espectador atento dos espetáculos do cotidiano. Quando escreve suas memórias procura reconstituir o que viu nos "palcos" da cidade.

Levando em conta a questão da sátira e da ironia presentes nas *Recordações...* e os elementos a elas ligados (o cômico, o ridículo, o fingimento), consideramos ainda a cosmovisão carnavalizada subjacente ao texto. De acordo com M. Bakhtin, a cosmovisão carnavalizada ou literatura carnavalizada é aquela que absorveu as formas dos festejos carnavalescos. Esses festejos prescindem de leis, de proibições, de restrições. Durante o carnaval nega-se a hierarquia, a devoção, a reverência, as etiquetas e as convenções. As desigualdades entre os homens são anuladas. Bakhtin fala ainda da extravagância e da ridicularização do poder ou da divindade existentes no carnaval, e que provocam o riso.³¹ As

³⁰ BARRETO, 1971. p.155.

³¹ BAKHTIN, 1981. p.87-156.

formas carnavalescas, ao serem transpostas para a literatura, explica o teórico

"... se convertem em *poderosos meios* de interpretação artística da vida, numa linguagem especial cujas palavras e formas são dotadas de uma força especial da generalização *simbólica*, ou seja, de generalização em *profundidade*".³² (grifos do autor)

Bakhtin assinala, ainda, que a carnavalização literária expressa muitas vezes as camadas mais profundas da vida e um determinado momento da realidade. Esse momento é levado para dentro da ação temática carnavalizada, e o habitual e o constante passam, desse modo, ao excepcional.

Quando Isaías em suas memórias mostra o avesso de uma determinada realidade, ridiculariza o poder e não demonstra nenhuma devoção pelas regras e convenções de seu tempo, está, desse modo, adotando uma visão da realidade oposta à visão oficial. A extravagância de suas *charges* é correlata à exuberância e à extravagância dos festejos carnavalescos. Note-se que no texto há uma clara predileção pela inversão e pelas formas que privilegiam o riso ridicularizador, como os pasquins, por exemplo. Há ainda uma espécie de elogio ao carnaval feito por Isaías em certo trecho da narrativa, no qual o memorialista diz que fora da festa carnavalesca só há tristeza, tirania e preocupação com o cotidiano³³.

Em *Vida e morte...* a comédia brasileira continua em foco. Em grande medida ela se verifica, nesse romance, relacionada ao espaço burocrático. Já no primeiro capítulo ela se manifesta

³² BAKHTIN, 1981. p.136.

³³ BARRETO, 1971. p.91.

através da questão que levou Augusto Machado à Secretaria dos Cultos: o número de salvas de canhão devidas a um bispo em Belém. A questão tornou-se de suma importância e tramitou por vários ministérios.³⁴ É patente o propósito do narrador de ridicularizar as minudências burocráticas e os cerimoniais.

O ridículo e o cômico do aparato burocrático são expressos, sobretudo, através de Xisto Beldroegas, que em questões de normatização de avisos, leis e decretos age como Lobo em questões de gramática. Tanto quanto o velho gramático, Xisto é patético em sua paixão. Sua crise de nervos por não ter conseguido fixar em decreto o número de setas da imagem de São Sebastião é uma boa mostra de sua pateticidade.³⁵

O Barão do Rio Branco, figura também ligada ao espaço burocrático, ocupa a cena com suas exibições de poder. Sua ostentação é indicada no texto pelo automóvel de capota arriada em que desfilava pela cidade, e o prédio público que transformara em sua residência sem autorização, conforme comenta Gonzaga de Sá. Rio Branco é mostrado como um deus de pés de barro inventado pelos jornais.³⁶

Também nesse texto o teatro é elemento importante na vida cultural da cidade. Gonzaga atribui a construção do Provisório à necessidade de refinar e educar a sociedade monárquica. Função na qual falhou, pois o Lírico (nome que recebeu depois) "degenerou em moda idiota, sempre com o mesmo espírito curto". Em outras palavras:

³⁴ BARRETO, 1970. p.33-36.

³⁵ Ibidem. p.143.

³⁶ Ibidem. p.69-70.

a mediocridade dos freqüentadores era a mesma, porém a função do teatro era outra. O Lírico passara a ser o "núcleo atual das ilusões", ou seja, era um centro em torno do qual gravitavam as encenações públicas.

A movimentação em torno do teatro é permeada de situações irônicas que não escapam aos olhos de Gonzaga e de Machado. Os freqüentadores exorbitavam no vestuário, mas iam ao teatro em carros de aluguel (que fingiam serem seus). O prédio do teatro era um acanhado galpão fora de sintonia com o luxo da platéia, mas todos fingiam que estavam em um lugar sofisticado. Os freqüentadores, por sua vez, escondiam sob a riqueza das roupas suas desonestidades.

O narrador mostra que a distribuição dos espectadores pelas cadeiras, camarotes e balcões era feita de modo a que todos pudessem ver uns aos outros, donde se conclui que o espetáculo musical apresentado ali era o que menos interessava à platéia. Tratando do teatro da vida cotidiana, C.Lasch mostra que o hábito da observação do homem por outros homens em sociedade surgiu a partir do século XIX. Nesse século apareceu a noção de que a personalidade e os traços individuais estavam associados à aparência externa das pessoas. Desse modo cada um passou a ser observador do próprio desempenho e do desempenho dos outros, na tentativa de decodificar atitudes. Temerosos de que as ações externas, as expressões faciais e as roupas revelassem seu interior, os homens passaram a se relacionar de forma mais superficial e através de imagens construídas para serem utilizadas em sociedade.³⁷

³⁷ LASCH, 1983. p.122-126.

Das irônicas situações transcorridas no Lírico, Gonzaga e Machado observam que, entre as mulheres presentes, a mais invejada e admirada é uma *cocotte* que tem o significativo nome de Pilar. Ela, entretanto, não disfarça como as demais a sua verdadeira condição social. Sua sinceridade destoava do ambiente e por isso atrai a simpatia de Gonzaga e Machado.

Os freqüentadores do Lírico diferenciam-se dos do Provisório apenas na aparência. Mudara a embalagem mas o conteúdo permanecera inalterado. Da Monarquia à República as fibras que davam substância ao tecido social não se haviam rompido, apenas mudaram de cor.³⁸

O teatro e as *cocottes* se equivalem no que tange à função de polir, de refinar os hábitos da gente rica e grosseira. As *cocottes* são equivalentes ao teatro ainda na questão do espetáculo, da exibição. As ruas do centro da cidade eram um grande "palco" onde elas representavam o espetáculo da sedução e do fascínio, auxiliadas pela riqueza de seus figurinos. O passeio delas pelas ruas é comparado pelo narrador à navegação de grandes barcos, frotas e esquadras no mar. Por meio de tal comparação Machado associa as *cocottes* aos exploradores que vinham em portentosas embarcações e levavam o ouro e a prata da América do Sul.³⁹ As estrangeiras cobravam caro em troca de ensinar modas e maneiras elegantes, aquecer o comércio local aumentando o consumo de produtos caros e de fazer a "ponte" entre a cidade tosca e a Europa. Eram um novo tipo de exploradores a pilhar as riquezas locais.

O jogo, a trapaça e o poder de enganar também estão

³⁸ BARRETO, 1970. p.152-159.

³⁹ Ibidem. p.103-106.

presentes no desfile militar mostrado no texto. Sob a máscara cívico-patriótica havia outros interesses. Quais sejam: demonstrar força e poder e iludir as massas. Não se deve esquecer de que o narrador utiliza o termo "embriagar" para definir o motivo que o levava a assistir ao desfile, depois de ter passado uma noite má. O termo tem duplo significado, pois mostra os dois lados do evento: provocar ilusões e letargia (estados inerentes a quem se embriaga). Ambos significados são evidenciados na atitude de dois espectadores observados por Machado. Uma vez embriagados pela ostentação do aparato bélico, aqueles homens, assim como outros subalternos, não eram capazes de desmontar a estrutura social.⁴⁰

Outros "palcos" e "atores" se revezam no texto. O trem do subúrbio é um bom palco para o espetáculo do saber de algiberia ou a pura e simples exibição através de brincadeiras tolas, como observa Machado quando de sua ida à casa de Romualdo.⁴¹ Os segmentos menores da sociedade que almejavam um momento de glória utilizavam como "palco" os botequins. O "Esplendor dos Amanuenses", como o próprio nome sugere, é um exemplo disso.⁴²

⁴⁰ BARRETO, 1970. p.139-140.

⁴¹ Ibidem. p.110-111.

⁴² Ibidem. p.106.

7.3. EM CENA, OS POBRES

Avaliamos, tal como Beatriz Resende, que Lima Barreto é, certamente, entre os escritores brasileiros, um dos que mais se voltou para a representação dos pobres em seus escritos. Isso se deve a uma gama de fatores que, somados, resultaram no privilegiamento dos indivíduos pobres, empobrecidos e excluídos de toda espécie.⁴³ Todavia, a sua forma de tematizar a pobreza se diferencia da forma (ou fórmula) seguida até então na literatura brasileira (com exceção para os pobres de Manuel Antônio de Almeida, nas *Memórias de um sargento de milícias*).

Sobre a forma (idealizada) de representar os pobres até o início do século XX no Brasil, Antônio Arnoni Prado afirma que os "deserdados da sorte" sempre foram representados como abnegados, capazes de dar a vida por algum figurão e concordes com a própria pobreza. O crítico lembra que a literatura brasileira está cheia de "rebotelhos de alma limpa". E mesmo no experimentalismo naturalista, diz Prado, o pobre continuou sendo representado como uma espécie de "sinal de advertência" para o equilíbrio do sistema social.⁴⁴

Pensamos que a representação da pobreza, nos moldes em que analisa Prado, em muito se deve à idéia corrente em nossa cultura de formação cristã, de que os pobres são bem-aventurados e de que deles é o reino dos céus. Ou seja: havia, até o período focalizado pelo crítico, uma noção culturalmente aceita de que a pobreza dignificava o homem e era antes um valor positivo do que um fator

⁴³ RESENDE, 1983. p.74.

⁴⁴ PRADO, 1983. p.68.

de desigualdade social.

Lima Barreto se insurgiu contra a noção de pobreza que acabamos de mencionar. Para nosso escritor a pobreza podia até ser uma fatalidade do destino, mas jamais uma bem-aventurança. A miséria, em seu modo de ver, estava associada à ignorância e era indigna à condição humana. Há de se lembrar que por diversas vezes Isaías e Machado atribuem à ignorância das massas a responsabilidade pela manutenção do *establishment*. Lembre-se também de que o próprio Isaías abandonou seus projetos e quase chegou a achar corretas as práticas excusas dos jornalistas, premido pela pobreza e pela preocupação com a própria sobrevivência.

Agastado contra a pobreza, mas não contra os pobres, Lima Barreto optou por dar-lhes voz e vez. Em sua visão de cidade, diz Beatriz Resende, cabiam indivíduos de todos os segmentos.⁴⁵ Inclusive e principalmente os rejeitados de todo tipo. São eles que ocupam as atenções do escritor. Ao fazê-los personagens principais ou narradores de seus contos e romances, Lima Barreto procurou trazer a margem para o centro da cena. A própria noção de literatura e linguagem que cultivou e a preocupação em resgatar e preservar as tradições populares são alguns dos fatores de que falávamos há pouco, responsáveis pela opção de privilegiar os pobres em seus textos.

Ocorre, entretanto, que esse privilegiamento não se dá de forma idealizada. Privilegiar os pobres não significa concebê-los apenas como bons, verdadeiros, solidários. E nisso reside seu

⁴⁵ RESENDE, 1983. p.75.

distanciamento da forma de representar a pobreza da forma comentada no início deste tópico. Seus pobres são pobres e fracassados devido às circunstâncias sociais e nunca devido a fatores biológicos, como queriam os positivistas contra os quais tanto se bateu. Além disso seus personagens estão mais voltados para o próprio cotidiano e alguns deles acabam por reproduzir os discursos dominantes. Quando isso ocorre, geralmente passam a hostilizar outros indivíduos do mesmo segmento. (Abelardo Leiva seria aqui o exemplo adequado.) Outros, despertados para as diferenças, procuram manter a própria identidade (caso de Machado).

Em *Recordações... e Vida e morte...*, porém, os pobres (exceto os narradores, obviamente, são, em sua maioria, figurantes anônimos do teatro da vida cotidiana. A moça pobremente vestida que se senta ao lado de Isaías no Passeio Público, a velha a quem ele dá esmola certa noite e os homens que se exibem no trem, observados por Machado, são exemplos disso. Os que são nomeados pelos narradores, entretanto, possuem funções significativas, como se verá.

Nas recordações de Isaías, dos muitos personagens pobres que desfilam pelo texto, apenas três são designados pelo nome (à parte os casos de Abelardo Leiva e Agostinho Marques, já focalizados anteriormente). São eles: Valentim (tio de Isaías), Plínio de Andrade e D. Felismina. Os três formam uma espécie de triângulo onde cada vértice é responsável por momentos importantes na narrativa, produzindo o sentido da mesma. Vejamos.

Valentim é quem leva Isaías à presença do Coronel Belmiro, que escreve a carta ao deputado Castro. A carta, como se viu, era a grande esperança do rapaz, o "passaporte" para a "terra da

promissão". O tio é, pois, parte imprescindível nos planos de Isaías. Desde sua ida com Valentim à casa do Coronel ocorrem vários episódios, até que, "casualmente", Isaías conhece Plínio de Andrade. É através de Plínio que começam a ser delineados os perfis dos jornalistas e da imprensa. É essa personagem que faz a comparação entre a imprensa daquele momento e a do passado. Seus comentários são de fato uma espécie de preparação ou antecipação das considerações posteriores do próprio Isaías sobre o mesmo assunto. É sobre Plínio de Andrade (que criticava *O Globo* com seu pequeno jornal) que Floc enuncia uma frase na qual está sintetizado o pensamento da época sobre os mulatos:

"— [...] Essa gente está condenada a desaparecer; a ciência já lhes lavrou a sentença..."⁴⁶

A frase remete, assim, ao motivo que despertou em Isaías a vontade de escrever suas recordações. Qual seja: o modo como a ciência positivista caracterizava os negros e mestiços.

A D. Felismina — lavadeira e moradora do cortiço do Rio Comprido (onde também Isaías morava) — cabe puxar um dos principais fios da narrativa. É ela quem informa sobre a animosidade que começava a se criar na população pobre em decorrência da postura municipal instituindo o uso de sapatos. Como dissemos anteriormente, a "revolta dos sapatos" é um dos momentos mais importantes do texto, pois está diretamente relacionada à consolidação do poder de *O Globo*. É importante observar que o narrador transfere a um indivíduo diretamente atingido pelo decreto

⁴⁶ BARRETO, 1971. p.112.

a tarefa de falar sobre o assunto. D. Felismina mostra a revolta em sua fase embrionária.

As três personagens, cujas passagens pela narrativa são rápidas mas significativas, articulam três pontos culminantes do romance.

Em *Vida e morte...* quatro personagens pobres são nomeadas por Machado: o preto Inácio, D. Gabriela, Alcmena e Romualdo. O primeiro, que simboliza os resquícios da escravidão e sua presença na casa de Gonzaga, é a permanente advertência de que havia uma dívida histórica que precisava ser resgatada. Quanto a D. Gabriela, o objetivo de sua presença no texto é mostrar que a morte é melhor assimilada por aqueles que estão sempre em contato com ela. Machado fica impressionado com a desenvoltura da mulher diante da situação fúnebre.⁴⁷ A presença de Alcmena está bem explicitada no sexto capítulo desta dissertação.

Quanto ao servente da Secretaria dos Cultos, que no texto aparece como cadáver, vimos que ele é um dos elos mais importantes na constituição da narrativa de Machado. A morte de Romualdo é o momento mais relevante dos últimos três anos da vida de Gonzaga de Sá. Em torno de seu falecimento se desenrolam dois dos mais extensos capítulos do livro, nos quais está exposto o pensamento do velho Sá sobre a morte. É também depois que o compadre morre que a revolta latente no íntimo do velho é despertada. Ainda em decorrência da morte de Romualdo, Aleixo é adotado por Gonzaga, resgatando finalmente a dívida histórica dos brancos com os negros.

⁴⁷ BARRETO, 1970. p.116.

Ainda que meteóricas, as passagens das personagens que acabamos de mencionar são marcantes e têm sua razão de ser. Além dos fatores que citamos no início deste tópico e aos quais creditamos a opção de Lima Barreto por privilegiar as personagens pobres, some-se ainda a noção de História cultivada pelo escritor. Ainda que não tenha formulado mais sistematicamente essa noção (tal como fez com as noções de literatura e de linguagem), Lima Barreto deixou esboçado em *Vida e morte...* o modelo histórico que desejava (e em alguns artigos e crônicas que escreveu). Nesse modelo, as regiões sombreadas do processo histórico passariam a ser iluminadas, deixando de ser ocultadas pelos grandes acontecimentos e pelas "grandes sumidades", como diria M. Foucault. Lima Barreto procurou mostrar que os habitantes dessas zonas sombreadas são partícipes importantes (e necessários) das articulações do processo histórico.

As personagens pobres aqui destacadas correspondem no plano ficcional à noção de História cultivada pelo escritor. Explica-se: suas participações são pequenas, porém fundamentais do ponto de vista da articulação textual. Note-se ainda que elas são o *Outro* que o escritor tanto se empenhou em revelar. Um *Outro* que se configura nas minorias que a cidade cartão-postal afastava para longe de seu centro, e que a cidade-texto barretiana procurava resgatar, trazer para o foco da cena, provocadora, instigante.

Como se viu, os narradores Isaías Caminha (sobretudo este) e Augusto Machado procuram caracterizar a cidade como um grande teatro. Nessa cidade a idéia de pose, de fingimento, de ilusão circula entre as personagens como um valor, uma "moeda" cultural.

Elas se comportam como atores de uma grande e permanente comédia que em certos momentos, quando virada pelo avesso, revela certas pequenas tragédias, encobertas pela capacidade que as palavras têm de enganar (como pensa Isaías) ou pelo sonho de fazer da cidade tropical uma *petit Paris*, como mostram Gonzaga/Machado.

Observamos, por fim, que ambos os romances aqui focalizados se estruturam sobre uma linguagem alegórica. A linguagem alegórica para Flávio R. Kothe, ou mais propriamente a alegoria, é a expressão de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente a seu nível manifesto comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligado ao primeiro por uma relação de similaridade. As alegorias em geral são representadas por meio de figuras, imagens e símbolos. A alegoria, mostra Kothe, vai, de fato, além da pura e simples substituição. Ela é uma forma de expressão do *Outro*, na medida em que pressentifica ausências ou ausentifica presenças. Para clarear suas formulações, o teórico penetra no universo proustiano e retira dele um exemplo paradigmático. A bacia com água da brincadeira japonesa a que se refere o narrador de *Em busca do tempo perdido*, diz Kothe, é uma alegoria para a xícara de chá. A bacia seria o *Outro* que expressa, por uma relação de similaridade, a duplicidade passado/presente contida na chávena do narrador.⁴⁸

⁴⁸ KOTHE, 1986. p.5-62.

Retomando os romances aqui analisados, verificamos que nas *Recordações...* a linguagem alegórica se verifica:

- a) Nas *charges* - Flávio R. Kothe mostra que a figura alegórica é construída de modo a que cada parte que a compõe tenha um significado que vá além dele próprio, mas guarde uma relação entre o mostrado e o subjacente. Como se pôde perceber, a construção das *charges* é feita de modo a que o leitor as vislumbre como figuras "desenhadas". Daí os seus traços acentuados que buscam presentificar aspectos do caráter e da personalidade da personagem. Os traços exacerbados das *charges* correspondem aos adereços utilizados nas alegorias das artes plásticas.
- b) Nas cenas simbólicas, como a das mulheres na delegacia, uma alegoria da justiça, calcada na cena bíblica.
- c) Na personificação de seres, coisas ou idéias, como por exemplo atribuir aos fenômenos naturais qualidades humanas ou grafar palavras relacionadas a idéias abstratas com maiúsculas: Acaso, Destino, Amor, por exemplo.

Em *Vida e morte...* a linguagem alegórica se mostra no uso da personificação e principalmente no modo pelo qual Gonzaga expressa seu pensamento. Sem se referir diretamente ao que deveras está falando, o velho Sá cria imagens que presentificam o pensamento, a idéia ou o objeto ausente em suas falas. O resgate da cidade antiga através da memória feito pela personagem, sua maneira de ler os signos da cidade e suas frases "enigmáticas" demonstram a linguagem alegórica do texto. O capítulo "*Emblemas públicos*" é exemplar nesse sentido.

CONCLUSÃO

LEI DO DIREITO AUTORAL

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou transmitido sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos ou quaisquer outros.

AINDA E SEMPRE

Para se desvencilhar do cânone literário de seu tempo, Lima Barreto formulou e propôs uma nova estética literária. A estética barretiana recusava as formas fixas do cânone vigente, herdeiro do Parnasianismo e imbuído das concepções positivistas circulantes no ideário da época e que na literatura se apresentava através da rígida gramaticalidade e da retórica. Se havia um projeto de modernização em curso — as reformas urbanísticas, o ideal de cidade civilizada, limpa e higienizada — era preciso ser coerente com ele. Em outras palavras, não bastava abrir avenidas e derrubar casas, vacinar e ameaçar de prisão os pobres que andassem descalços; não bastava parecer moderno. Era preciso sê-lo de fato. A começar pela literatura, na qual deveria ser operada uma desconstrução, um "bota-abaixo" para sanear suas antiquadas estruturas, anunciava Lima Barreto.

Note-se que no conjunto da produção textual de nosso escritor, a questão modernização aparente x modernização efetiva está intensamente debatida. Para ele a modernização consistia em uma modificação das estruturas literárias. Coerente com sua postura radicalmente antagônica às vigentes, o escritor procurou divulgar suas propostas de renovação através da *Floreal* e de seus textos, tanto ficcionais quanto jornalísticos.

Por conceber a literatura de um modo diferente do de seus contemporâneos, nosso escritor se distanciou deles, recusando-se a ter como tema de seus escritos a vida elegante dos salões botafoguenses e petropolitanos, como fizeram Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Olegário Mariano, os mais consagrados homens de Letras do tempo. Em seu modo de pensar o literário, não cabia a concepção de literatura como mero passatempo, como comércio ou meio para alcançar projeção na vida social. Se por um lado o distanciamento lhe trouxe a incompreensão e a indiferença dos críticos, por outro trouxe-lhe a independência necessária para que seu discurso pudesse fluir livremente. Ignorado, sem dúvida, mas dono de sua própria palavra, de suas idéias, o escritor desejava ser reconhecido não por fazer concessões (como dele esperavam os críticos e outros escritores da época), mas por suas concepções artístico-literárias.

Uma vez distanciado, desviado, diferente, logo ele é o *Outro*. Por encarnar essa condição e por ser um homem das ruas, um *flâneur* por excelência, Lima Barreto trouxe para o espaço textual a voz dos *Outros* como ele. Seus textos reverberam a dilacerada voz dos que vivem nos cantos escuros: os loucos, os bêbados, os mendigos, os "apartados" de todo tipo. A escrita barretiana faz-se pelo avesso e em múltiplas direções. É uma escrita-*flâneur* que, apesar da errância desliza em direção a pontos muito precisos. Em sua escrita estão fundidos, quase que de modo indissociável, o ficcional, o histórico e o autobiográfico. E nisso reside a sua marca pessoal. Indelével cicatriz na pele-papel.

Tal fusão, pensamos, deve-se ao modo crítico de ser do escritor. Melhor dizendo: agudo observador do mundo e dos homens,

pensador de seu tempo e convicto de que o escritor deve entregar-se ao labor/sabor da escrita numa relação amorosa, Lima Barreto procurou trabalhar suas reflexões sobre os aspectos histórico-culturais e o autobiográfico sem perder de vista o específico literário. As cadeias metafóricas/metonímicas e a linguagem alegórica sob as quais se estruturam seus textos atestam essa afirmação. Nesse sentido vale lembrar quatro elementos que, como verificamos, aparecem com frequência em seus textos e que nos chamaram a atenção: o mar, o barco, os olhos e os chapéus.

Apesar de manter com a escrita uma relação apaixonada (o que pressuporia uma relação de posse), Lima Barreto, ao contrário, procurou compartilhar seu objeto amado. Daí sua preocupação constante com a comunicabilidade de dialogar com seu leitor. Além de escolher canais como a ironia, a sátira e uma linguagem nua, despida do apertado espartilho gramatical, nosso escritor procurou dar a seus textos um aspecto visual, próximo da linguagem das artes plásticas. É tão enfático o modo como descreve a paisagem e os fenômenos naturais que o leitor passa a "vê-los". O recurso utilizado é a referência às cores, aos volumes e às formas. Outro recurso são as personagens — *charges*. A *charge*, como se sabe, é uma expressão satírico-humorística sob a forma de desenho. Suas *charges* são, pois, "desenhadas" com signos.

Lima Barreto preocupou-se em ser bem entendido por quem o lesse. Para isso praticou jogar com o leitor. Isso é possível devido à presença da ironia nos textos barretianos. Esse jogos podem ser percebidos através de elementos gráficos como reticências, parênteses, nomes das personagens. Coisas apenas insinuadas ou

narradas de modo aparentemente trivial também fazem parte desses jogos. Uma vez percebidos pelo leitor, estabelece-se um diálogo entre esse e o escritor.

Como se procurou mostrar neste trabalho, a produção barretiana é de suma importância para a literatura brasileira sob dois aspectos: o ficcional e o da memória histórico-cultural da *Belle Époque*. Mas não só. Sua indefinição de estilos, sua opção pela quebra de fronteiras entre os gêneros, a preocupação em representar a cidade, a fragmentariedade de seus textos, a manifestação da alteridade, a presença de temas universais, dão a medida de sua modernidade (e não pré-modernidade como assinalam os manuais de história literária) e por que não dizer, de sua contemporaneidade. Lima Barreto, em nosso entender, além de integrar a galeria dos escritores malditos — como o considera H. Pereira da Silva — integrou por muitos anos a galeria dos malditos e dos mal lidos.

BIBLIOGRAFIA

I - De Lima Barreto

1. BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1971. (prefácio de Francisco de Assis Barbosa).
2. _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio M. Oliveira Lima).
3. _____. *Numa e a ninfa*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. (prefácio de João Ribeiro).
4. _____. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro/Tecnoprint 1970. (prefácio de Alceu Amoroso Lima, pseudônimo: Tristão de Athayde).
5. _____. *Clara dos Anjos*. Mérito, 1948. (prefácio de Sérgio Buarque de Hollanda).
6. _____. *Histórias e sonhos*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. (prefácio de Lúcia Miguel-Pereira).
7. _____. *Os Bruzundangas*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. (prefácio de Osmar Pimentel).
8. _____. *Coisas do reino de Jambon*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de Olívio Montenegro).
9. _____. *Bagatelas*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de Astrogildo Pereira).
10. _____. *Feiras e mafuás*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de Jackson de Figueiredo).
11. _____. *Vida urbana*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de Antônio Houaiss).
12. _____. *Marginália*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de Agripino Grieco).
13. _____. *Impressões de leitura*. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de M. Cavalcanti Proença).
14. _____. *Diário íntimo*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. (prefácio de Gilberto Freyre).
15. _____. *O cemitério dos vivos*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. (prefácio de Eugênio Gomes).

16. _____. *Correspondência*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. t.1 (prefácio de Antônio Noronha Santos).
17. _____. *Correspondência*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956. t.2 (prefácio de Antônio Noronha Santos).

II - Sobre Lima Barreto

a. Consultados:

1. ABREU, Luiz Alberto. Personagem de si mesmo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1995. Idéias/Livros, p.5.
2. ANTÔNIO, João. *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
3. BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
4. BENTES, Ivan. Um espectador roto da modernidade coquette. *Jornal do Brasil*, 4 nov. 1993. Idéias/Livros, p.1.
5. BOLETIM BIBLIOGRÁFICO BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. São Paulo: Departamento de Bibliotecas Públicas, v.42, n.3, jul./set. 1981. Número especial: Lima Barreto.
6. BOSI, Alfredo. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1973. v.5. p.93-104.
7. BRAYNER, Sônia. A mitologia urbana de Lima Barreto. *Tempo brasileiro: cultura, arte, literatura*, Rio de Janeiro, v.33/34, p.66-82, abr./jan. 1973.
8. _____. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. p.145-176: Lima Barreto: mostrar ou significar.
9. CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987. p.39-50: Os olhos, a barca e o espelho.
10. COELHO, Haydée Ribeiro. *Retórica da ficção e do nacionalismo em "Triste fim de Policarpo Quaresma": a construção narrativa em Lima Barreto*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1981. (Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira).
11. COUTINHO, Afrânio. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1968. p.194, 198, 206, 257, 301.

12. COUTINHO, Carlos Néelson et al. *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. p.1-74: O significado de Lima Barreto na literatura brasileira.
13. CURY, Maria Zilda Ferreira. *Um mulato no reino de Jambon: as classes sociais na obra de Lima Barreto*. São Paulo: Cortez, 1981.
14. FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escritor: um estudo sobre Lima Barreto*. São Paulo: ALPHA-HUCITEC, 1978.
15. FREIRE FILHO, Aderbal. Botafoganos e suburbanos. In: *Lima Barreto ao terceiro dia*. Rio de Janeiro: CCBB/FBB, 1995. p.4-5. (Libreto da peça homônima).
16. GOMES, Eugênio. Lima Barreto e Coelho Neto. In: COUTINHO, Afrânio (Coord.) *A Literatura no Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1969, v.5, p.203-209.
17. IVO, Ledo. A autoridade do malogro. *Stylus*, São José do Rio Preto, n.64, p.1-41, 1982.
18. LINS, Osmar. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
19. MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. v. VI. p.154.
20. MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.192-209: Belle Époque: Lima Barreto.
21. MORAIS, Régis de. *Lima Barreto: O elogio da subversão*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
22. OAKLEY, R.J. Vida e morte de M.J.Gonzaga de Sá: a carlyleian view of Brazilian History. *BHS*, Birmingham, v.LXII, p.339-353, 1983.
23. _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma and the New California. The modern languages rewiew*, Birmingham, v.78, n.4, p.838-849, out. 1983.
24. _____. The reader and the writer in *Recordações do escritor Isaías Caminha. Portuguese studies*, Birmingham, v.3, p.126-148, 1987.
25. ORSINI, Elizabeth. Lima Barreto e suas duas mulheres. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 mar.1992. Caderno B, p.1.
26. PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950. p.272-304: Prenúncios modernistas.

27. PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1976.
28. PROENÇA, M. Cavalcanti. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. p.37-82: Lima Barreto.
29. RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: a opção pela marginália. In: SCHWARZ, R. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.73-78.
30. _____. Um cronista na cidade das letras. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.85, p.5-9, 1985.
31. _____. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
32. SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.163-181: uma ferroada no peito do pé.
33. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. (Coord.). *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Rioarte, 1983.
34. SANTOS, Joel Rufino dos. Por que Lima Barreto? In: *Lima Barreto ao terceiro dia*. Rio de Janeiro: CCBB/FBB, 1995. p.6-7. (Libreto da peça homônima).
35. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
36. SILVA, H. Pereira da. *Lima Barreto, escritor maldito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
37. SODRÉ, Néelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p.505-507.
38. VALENTE, Luiz Fernando. Pluridiscursividade e dialogismo em Lima Barreto. *Colóquio/Letras*, Lisboa, v.120, p.53-64, abr./jun. 1991.
39. VERÍSSIMO, José. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, out. 1907. Apud BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. p.158-159.

b. Não consultados:

Livros

1. BEIGUELMAN, Paula. *Por que Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
2. CAVALHEIRO, Edgar. (Org.). *A correspondência entre Monteiro Lobato e Lima Barreto*. Rio de Janeiro: MEC/Seção de Documentação, 1955.
3. GIKOVATE, Moisés. *Lima Barreto, uma vida atormentada*. São Paulo: Melhoramentos, 1953. (Grandes vultos das letras, 10).
4. GOMES, Eugênio. Lima Barreto. In: *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Progresso, 1958.
5. LIMA BARRETO. Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1981.
6. REGO, José Lins do. Lima Barreto. In: *Vida e poesia*. Rio de Janeiro: Universal, 1945.
7. RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto, crítico da modernidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1979. (Mimeog.).
8. SANTA HELENA, Rafael. *Lima Barreto, Rafael de Carvalho, Manoel Maurício Salvador*. Rio de Janeiro: (s. e.) 1981.
9. SERPA, Focion. *Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Sauer, 1945.

Dissertações e Teses

- CARVALHO, Fernando. *Lima Barreto*. Santa Maria: UFSM, 1974. (Tese de Livre-Docência em Literatura Brasileira).
- VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta; sobre as personagens femininas de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da UFRJ, 1992. (Tese de Doutorado em Letras).

Artigos

1. ANTÔNIO, João. Partindo de um conto de Lima Barreto. *Minas Gerais, Belo Horizonte*, 13 jun. 1981. Suplemento Literário, v.XIV, p.1.
2. ATHANÁZIO, Enéias. Perfil de Lucrecio. *Minas Gerais, Belo Horizonte*, 28 jul. 1979. Suplemento Literário, n.669, p.3.

3. _____. Erros e acertos. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 13 jun. 1981. Suplemento Literário, v.XIV, p.2-3.
4. ATHAYDE, Tristão. Machado de Assis e Lima Barreto. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 mai. 1981. p.11.
5. BEIGUELMAN, Paula. Lima Barreto e o grande realismo literário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1978. Caderno Livros. p.5.
6. BRAVO, Néelson. Tributo a Lima Barreto. *Revista da Associação dos Antigos Funcionários do Banco do Brasil*, Rio de Janeiro, v.31. n.11, p.10, nov. 1982.
7. OCTÁVIO, José. De Machado de Assis a Lima Barreto, um encontro de brasilidade. *Correio das Artes*, João Pessoa, 21 mai. 1961. p.12.
8. OLIVEIRA, Flanídio de. Lima Barreto: há cem anos nascia o fundador do romance social brasileiro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 mai. 1981. p.27.
9. PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.20, p.38-50, mar. 1988.
10. LIMA, José Batista de. Lima Barreto, a agricultura e o Marechal Floriano. *Diário Oficial*, São Paulo, ago. 1986. Leitura, p.10.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. AZEVEDO, Sebastião Laércio. *Dicionário de nomes de pessoas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
2. BAKTHIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoievsky*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. Cap. 4: Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoievsky. p.87-156.
3. BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
4. _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
5. _____. Semiologia e urbanismo. In: *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1987. p.184. Apud GOMES, Renato Cordeiro. *Escrever a cidade: o labirinto de ecos*. In: CONGRESSO ABRALIC, 20, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. v.I. p.441-448.

6. BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. Cap. 2: A Paris do Segundo Império em Baudelaire: o flâneur, p.65-92.
7. _____. *Obras escolhidas: ensaios sobre tradição e cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.36-49, 187-221.
8. BERTOLDI FILHO, C. & BOM MEIHY, P. A morte na literatura. In: MARTINS, José de S. (Org.). *A morte e os mortos na sociedade*. São Paulo: Hucitec, 1983. p.142-169.
9. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
10. BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1987.
11. BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
12. CARTER, April. *Teoría política del anarquismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
13. CHAVES, Flávio L. *História e literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.
14. CHIARA, Ana Cristina de Resende. *Um homem no limiar*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da PUC, 1989. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira).
15. COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
16. COSTA LIMA, Luiz (Trad. e Org.). *A literatura e o leitor: textos e estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Introdução: O leitor (de)manda a literatura. p.9-39.
17. _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.64-127.
18. _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. Capt. III: Documento e ficção. p.187-242.
19. _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.59-106.
20. _____. *Persona e sujeito ficcional*. In: CONGRESSO ABRALIC, 20, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. v.I. p.114-132.
21. FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1987. Cap. I: A ironia. p.15-47.

6. BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. Cap. 2: A Paris do Segundo Império em Baudelaire: o flâneur, p.65-92.
7. _____. *Obras escolhidas: ensaios sobre tradição e cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.36-49, 187-221.
8. BERTOLDI FILHO, C. & BOM MEIHY, P. A morte na literatura. In: MARTINS, José de S. (Org.). *A morte e os mortos na sociedade*. São Paulo: Hucitec, 1983. p.142-169.
9. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
10. BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1987.
11. BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
12. CARTER, April. *Teoría política del anarquismo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
13. CHAVES, Flávio L. *História e literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1988.
14. CHIARA, Ana Cristina de Resende. *Um homem no limiar*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da PUC, 1989. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira).
15. COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
16. COSTA LIMA, Luiz (Trad. e Org.). *A literatura e o leitor: textos e estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Introdução: O leitor (de)manda a literatura. p.9-39.
17. _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p.64-127.
18. _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. Capt. III: Documento e ficção. p.187-242.
19. _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p.59-106.
20. _____. *Persona e sujeito ficcional*. In: CONGRESSO ABRALIC, 20, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. v.I. p.114-132.
21. FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*. Lisboa: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1987. Cap. I: A ironia. p.15-47.

22. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1976. Cap. VII: A casa dos loucos. p.113-128.
23. FREITAS, Maria Teresa de. *Literatura e História*. São Paulo: Atual, 1986.
24. FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. Apud CHIARA, Ana Cristina de Resende. *Um homem no limiar*. Rio de Janeiro: PUC, 1989. (Dissertação de Mestrado).
25. GASS, William. A arte do self. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais, p.4-5.
26. GOMES, Renato Cordeiro. Escrever a cidade: o labirinto de ecos. In: CONGRESSO ABRALIC, 20, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991. v.1. p.441-448.
27. GONÇALVES FILHO, José M. *Olhar e memória*. In: AGUIAR, Flávio et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.95-124.
28. GUARESCHI, Pedrinho. *Comunicação e poder: a presença e o papel dos meios de comunicação na América Latina*. Petrópolis: Vozes, 1982.
29. GUEIRIOS, Rogério Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 2.ed. São Paulo: Ave Maria, 1973.
30. HUTCHINSON, Peter. *Games author's play*. London: Methuen, 1983. Cap.: Games with the reader. p.21-23.
31. JOLL, James. *Anarquistas e anarquismo*. Lisboa: Dom Quixote, 1964. Cap. I: Heresia e razão. p.17-44.
32. JOST, François. Le Je à la recherche de son identité. *Poétique*, Paris, n.24, p.479-487, 1976.
33. KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
34. LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Trad. Ernani P. Moura. Rio de Janeiro: Imago, 1983. Cap.: 4. p.101-128.
35. LE GOFF, Jacques. (Org.). *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
36. _____. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 2.ed. Campinas: Unicamp, 1992.
37. LEITE, Lígia Chiapini M. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1993.
38. LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. *Poétique*, Paris, n.13, p.137-162, 1973.

39. LIPOWETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
40. LOWEN, Alexander. *Medo da vida*. São Paulo: Summus, 1986. Cap. 4: O medo da insanidade. p.126-134.
41. MACHADO, J.P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
42. MATTOS, Hélio. *História do Jornalismo Brasileiro*. Salvador: UFBA/CED, 1984. Cap.: Humanismo, mordacidade e militância política. p.60-70.
43. MESQUITA, Samira Nahid. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987.
44. *O PENSAMENTO vivo de Nietzsche*. Apud MARTON, Scarlett (Org.). São Paulo: Martin Claret, 1985.
45. PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. *Colóquio/Letras*, Lisboa, v.100, p.24-41, nov./dez. 1987.
46. POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. São Paulo, v.3, p.3-15, 1989.
47. PRADO, Antônio Arnoni. Mutilados da Belle Époque. In: SCWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.68-72.
48. RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
49. REIS, Roberto. Vidros de loção: uma incursão pelas memórias de Maria Helena Cardoso. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v.6, p.81-96, jul. 1988. (Volume especial: memorialismo e autobiografia).
50. ROUSSET, Jean. Le journal intime, text sans destinataire? *Poétique*, Paris, n.56, p.435-443, nov. 1983.
51. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.
52. SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
53. _____. O figurino e a forja. In: CARVALHO, José Murilo et al. *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p.30-40.
54. VERNANT, Jean-Pierre. Introduction. In: GNOLI, G. (Org.). *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*. London: Maison des Sciences de l'homme. Cambridge University Press, 1982. p.7.

SUMMARY

Divided in two parts, and made on the basis of Comparative Methods, in its first part this dissertation has as its main goal to analyse and criticise the traditional criticism which has failed to do justice to the vanguardism presented in L.B.'s work.

The second part discusses essentially *Diário íntimo* and the novels *Recordações do escrivão Isaías Caminha* and *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, starting from the hypothesis that there is a relation among the three texts from the same author. This relation observed through a memorialistic standpoint giving the emphasis to the three structural elements in L.B.'s production: the fictional, the autobiographical and historical-cultural elements.

This dissertation discuss also the thematic and the formal aspects of the three texts mentioned above, and tries to show the literary production of L.B. as the result of a work in which the author was totally dedicated, with the objective of accomplishing his aesthetic project.

Thus, are refuted the critics considerations which evaluate the texts of this writer as being "Planpheteer", "Negligents" and "Hurried".

DUACA
De: Pós graduação
FALE
R\$ 22, 11, 95
50,00

LEI DO DIREITO AUTORAL
Todos os direitos reservados e protegidos
pela Lei 9.610/1998.

Este arquivo não pode ser reproduzido ou
transmitido sejam quais forem os meios
empregados: eletrônicos, mecânicos,
fotográficos ou quaisquer outros.