

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA BRASILEIRA E TEORIA LITERÁRIA

LIMA BARRETO - O CÂNONE E O BÊBADO

Luiz Alberto Scotto de Almeida

Florianópolis, setembro de 1997.

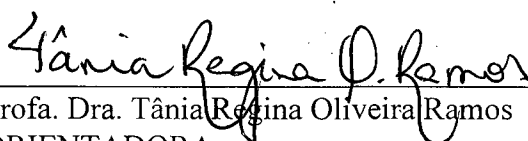
“LIMA BARRETO - O CÂNONE E O BÊBADO”

LUIZ ALBERTO SCOTTO DE ALMEIDA

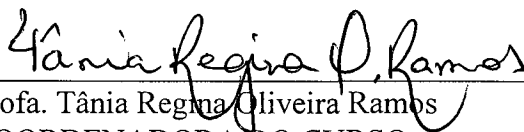
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

MESTRE EM LITERATURA

Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

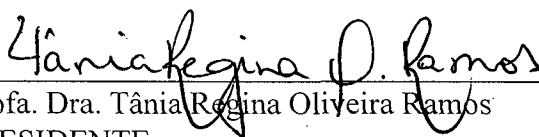


Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
ORIENTADORA

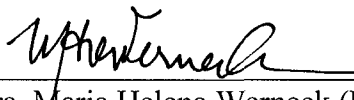


Prof. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

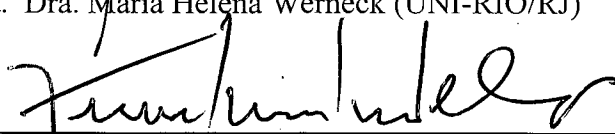
BANCA EXAMINADORA:



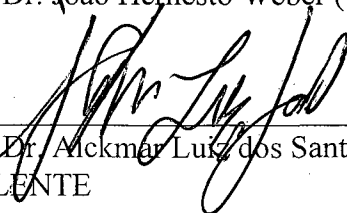
Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
PRESIDENTE



Prof. Dra. Maria Helena Werneck (UNI-RIO/RJ)



Prof. Dr. João Hernesto Weber (UFSC)



Prof. Dr. Aickmar Luiz dos Santos
SUPLENTE

À professora Tânia Ramos, naturalmente.

Agradecimentos

Agradeço aos professores Nilson Lage, Hélio Schuch, Valci Zuculoto, Paulo Brito, Eduardo Meditsch, Francisco Karam, Ricardo Barreto e Neila Bianchin, meus amigos, e a Cristina Scomazzon, minha mulher, pelas críticas e sugestões apresentadas. E aos demais professores e alunos do Curso Jornalismo da UFSC por permitirem meu afastamento e apoiarem esse estudo.

Resumo

A historiografia literária tem visto na obra de Lima Barreto pouca realização artística e enfatiza aspectos biográficos contidos em seus trabalhos. Esta dissertação procura resgatar a ficção de Lima Barreto e, para isso, busca na paródia - recurso literário relevante dentro do processo de criação - uma leitura que destaque as realizações artísticas e justifique sua atualidade.

A reflexão que desenvolvemos trata da natureza da paródia proposta pelo narrador, dos caminhos teóricos que o conduziram a ela, dos elementos que fazem parte deste recurso, e de como se realiza no tecido textual. E finalizando, procuramos entender por que estes elementos foram ignorados pela historiografia literária.

Abstract

The literary historiography have noticed in Lima Barreto's work little artistic realization and emphasizes biographic aspects which have been used in his productions. This dissertation objects the rescue of Lima Barreto's fiction and, for that, searches on parody - relevant literary resource in creative process - an interpretation that points out the artistic realizations and justifies its updating character.

The reflexion we develop refers to the parody features proposed by the narrador, to the teoric paths that conduced him to it, to the elements which make part of this resource, and to the way it's realized on textual tissue. And finally, we intend to understand why these elements have been ignored by the literary historiography.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
1.Universo do Avesso.....	10
1.1 A Sentença de José Veríssimo.....	11
1.2 Uma Paródia para Lima Barreto.....	18
1.3 O Caminho da Paródia.....	25
1.4 A Ideologia de uma Paródia.....	29
2.Como era Gostoso meu Francês.....	40
2.1 A Elite Republicana e seu Sonho Francês.....	41
2.2 A Voz Rouca e Antiga da Velha República.....	49
2.3 O Brasil de Cartola - o Barão e seus intelectuais.....	57
3.Somente para seus Olhos.....	69
3.1 O Olhar que Revela.....	70
3.2 O Olhar que Redime.....	80
3.3 O Olhar que Divide.....	90
4.O Cânone e o Bêbado.....	105
4.1 O Bêbado Solitário.....	106
4.2 O Bêbado Louco.....	115
4.3 O Bêbado Politizado.....	125
Conclusão.....	135
Bibliografia.....	145

“(...)sempre se pode dizer tudo. O inefável com o qual vão nos martelar os ouvidos não passa de um álibi....Sempre se pode dizer tudo, a linguagem contém tudo. Pode-se dizer o amor mais louco, a mais terrível crueldade. Pode-se designar o mal, seu gosto de papoula, suas alegrias deletérias. Pode-se dizer Deus, o que quer dizer muito. Pode-se dizer a rosa e o rocío, no espaço de uma manhã. Pode-se dizer a ternura, o oceano tutelar da bondade. Pode-se dizer o futuro, no qual os poetas se aventuram de olhos fechados, boca fértil.”

Jorge Semprun

Introdução

Uma ficção para Lima Barreto

Uma dissertação é a busca de resposta a uma pergunta e a pergunta é sempre uma afirmação parcial. Encontrar esta pergunta implica em conhecermos, ao menos, parte desta resposta e, portanto, a trilha da dissertação. A indagação que nos fizemos deriva da afirmação de José Veríssimo sobre a obra de Lima Barreto. Resumidamente, José Veríssimo localizou um traço muito pessoal, “personalíssimo”: encontrou muita cópia do real em sua ficção e, baseado nesta premissa, previu vida curta para seu primeiro livro. Estas limitações artísticas de Lima Barreto foram repetidas pela crítica ao longo dos anos, chegando até aos nossos dias. Tomada pela crítica literária como obras autobiográficas, a pergunta que nos colocamos é: como sua obra conseguiu sobreviver?

A questão que nos interessa em Lima Barreto tem duas direções interligadas: apesar de todas previsões em contrário, a perenidade de sua obra continua demonstrando atualidade. Esta atualidade só pode ser localizada no plano da criação artística. No entanto, a leitura produzida pela historiografia literária não enfatiza a ficção produzida por Lima Barreto. Insiste que é uma extensão de sua personalidade ou uma cópia crítica da realidade.

Num tempo onde o discurso ganha a relevância radical de ser considerado por si mesmo, a tentação inicial é tomar sua obra como palavras-sem-valor-ideológico, o texto, somente o texto. Ou, então, interpretar sua literatura como testemunho e documento de vida e de época. Estas simplificações generalizantes, as quais a todo momento somos tentados, têm como origem certa tradição crítica que cerca este autor e também uma confusão sobre a natureza do discurso ficcional. Tentamos percorrer os dois caminhos, evitando a trilha já aberta pelas fáceis radicalizações.

Na nossa leitura procuramos esquecer, propositadamente, a biografia de Lima Barreto¹, no sentido de buscar justificativas ou associações com/na sua obra. Além disso, existe, nesta biografia, a busca de uma verdade que se encontra absolutamente fora do plano da criação literária, invade o

campo pessoal a procura da pedra-de-toque, da explicação total que justifique a obra e a própria vida.

“(...)Inscreve-se, no correr da escrita da vida, uma disputa que deixa de perseguir, como alvo principal, a melhor maneira de receber e de se deleitar com a obra do artista, voltando-se, ao invés disso, para satisfazer o desejo de estar, cada vez mais, próximo do corpo do biografado, de seus movimentos, sentimentos, intenções, do seu caráter. Há uma luta para ver quem chega, de fato a tocar o corpo, porque neste corpo se depositaria a verdade.”²

Também não queremos tomar o rumo da análise puramente textual pelas razões já apontadas por Barthes:

“(...)’O texto, apenas o texto’, dizem-nos, mas, apenas o texto, isso não existe: há imediatamente nesta novela, neste romance, neste poema que estou lendo, um suplemento de sentidos de que nem a gramática nem o dicionário podem dar conta”.³

Este “suplemento de sentidos” evidentemente se encontra no contexto cultural do mundo vivido pelo autor, pelo narrador, pelos leitores. Entendemos que a obra de Lima Barreto ganha um horizonte quase inexplorado, tanto no sentido estético como no plano temático, quando projetada, não para a vida do autor, mas para o contexto social, político e cultural do Brasil.

Para isso, é necessário entendermos a obra dentro da perspectiva adotada por Auerbach de que a realidade se dissolve em inúmeros reflexos de

¹ BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964. Esta é a obra biográfica mais utilizada pela crítica literária para realizar a aproximação entre a vida do autor e sua obra.

² WERNECK, Maria H. “As migalhas da memória: Vida e Obra de Machado de Assis”. In: *O Homem Encadernado*. Rio de Janeiro, Ed. Universidade da UERJ, 1996, p.191.

consciência⁴. Não se trata, evidentemente, de procurarmos elementos da realidade dentro do texto. Este tem sido o caminho adotado por duas leituras tradicionais da historiografia literária para inserirem a obra de Lima Barreto na perspectiva já colocada por José Veríssimo, no início do século.⁵

No primeiro capítulo, portanto, desenvolvemos um caminho teórico possível para uma leitura da ficção de Lima Barreto, demonstrando que a paródia ocupa um importante papel dentro de seu processo criativo. A paródia que encontramos na obra de Lima Barreto não nos remete a outro texto. Procuramos um conceito de paródia mais amplo, um conceito que nos envie a valores ideológicos identificáveis e hegemônicos na sociedade. Não se trata, portanto, de buscarmos a realidade na obra de Lima Barreto. Ao contrário, vamos ao encontro do que ela tem de mais forte no plano ficcional. Tratamos dos conceitos teóricos de que o autor se valia e como eles o conduziram no processo puramente ficcional. Nosso assunto é a natureza da paródia na obra de Lima Barreto.

Não são poucos os textos onde o autor fala de seus valores estéticos e sua visão ideológica do mundo. Lima Barreto acreditava que toda criação

³ BARTHES, Roland. "Escrever a Leitura", in: *O Rumor da Língua*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988, p. 170.

⁴ AUERBACH, Eric. *Mimesis*. São Paulo, Ed. Perspectiva. 1994, p.471-502.

artística deve ter compromisso com o (meio, a raça e o momento). Estes elementos, baseados em Taine, conduziram sua literatura a um compromisso efetivo com a realidade do início do século. Outro elemento fundamental na sua concepção existencial foi o bovarismo, muito em moda no seu ambiente intelectual. O *bovarismo*, resumidamente, trata do rompimento entre os desejos, os sonhos e a realidade imediata que cerca a existência humana. Estes dois elementos conjugados determinaram os caminhos de seus personagens e efetivaram a realização de suas paródias.

Estas duas concepções teóricas levam as obras de Lima Barreto a se constituírem, tecnicamente, de um texto em torno de duas vozes que a todo momento se contrapõem: de um lado, os desejos dos personagens, e de outro, a realidade que os cerca (e aí temos o bovarismo). Ao contrapor os valores de seus personagens à realidade, temos o autor construindo valores existenciais (individuais) e valores normativos (coletivos) expressos pelo discurso oficial. É neste plano que Lima Barreto constrói a paródia.

Uma das características do recurso paródico é refratar uma “voz alvo”, uma voz identificada pelo leitor. Esta voz, entendemos, é a voz daquela Primeira República, com todas características que marcaram a “belle

⁵ BARRETO, Lima. “Carta de José Veríssimo a Lima Barreto”, in: *Correspondência* (ativa e passiva). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, Vol. I, p.204.

épouque” e que formaram matrizes profundas no comportamento da elite brasileira. É um conjunto de valores sociais que foram incorporados à consciência coletiva da sociedade e que perduram até os dias de hoje. Um painel destes valores e destes personagens estão no segundo capítulo.

Neste momento, somos obrigados a reconstruir valores e citar personagens do início do século. Falamos da constituição de entidades da elite brasileira plenamente inseridas no ambiente da “belle époque”. A importância dos intelectuais brasileiros na legitimação daquele discurso “modernizante” torna-se fundamental porque é um dos alvos escolhidos por Lima Barreto na realização da paródia. Sobre os valores sociais representados e defendidos por diversos personagens intelectualmente consagrados que o discurso oficial se manifesta.

Para isso, é fundamental os acontecimentos culturais do início do século e, em especial, a República que se instalava. Quem eram os homens saudados pela crítica? Quem determinava os padrões estéticos do início do século? Que literatura se legitima nos anos de “belle époque”? Qual era a relação dos intelectuais com o poder? Com que conceitos a elite trabalhava e como ela via o país?

Demonstrado o caminho paródico e o discurso alvo, é o momento de revelarmos como isto aparece na obra de Lima Barreto. O terceiro capítulo

busca a paródia na obra do autor. A atualidade de Lima Barreto vai estar demonstrada ao vermos os elementos que escolhe para realizar a paródia. A realidade ganhando dimensões e aprofundamento como poucas vezes se viu na literatura brasileira. O uso que faz da veracidade para emprestar verossimilhança, o desdobramento de uma realidade refratada e o compromisso com a verdade histórica imediata e contemporânea. Lima Barreto é um opositor do discurso que o Brasil oficial fazia de si mesmo.

Neste capítulo procuramos demonstrar o profundo sentido humano e crítico de Lima Barreto. A maneira como faz o discurso oficial impregnar determinado personagem vencedor e medíocre e como consegue consagrar a derrota de seus heróis. Seus narradores constroem-se e constroem personagens que formam duplos, duplos que se multiplicam, que se desdobram. Tudo é formado por verdade e aparência, tudo tem sua verdade e sua falsidade. Lima Barreto realiza seus duplos com detalhes de construções artísticas bem definidas.

Se até aqui, em três capítulos, procuramos buscar a literalidade na obra de Lima Barreto e seus feitos artísticos relevantes, não poderíamos concluir sem buscarmos, também, entender como a obra ficcional de Lima Barreto foi vista pela historiografia literária brasileira. No quarto capítulo procuramos ver como a historiografia literária ignora a ficção de Lima Barreto e o

que encontra no seu lugar. A maneira como diversos métodos de leitura remetem à mesma visão desprestigiada da obra do autor. O conjunto de valores que estes métodos ocultam, mas que são determinantes de uma forma de avaliar a arte e sua importância na construção de uma Nação. Mesmo na crítica “de esquerda” permanece o conjunto de valores avalizado pelas leituras anteriores de suas obras.

A idéia de uma obra impregnada pela experiência de vida do autor aparece tanto como fator positivo para alguns, como absolutamente negativo para outros. Em ambos os casos, a vida pessoal do autor parece ter assumido o controle incontestável de sua ficção. Quando José Veríssimo chamou atenção para o caráter pessoal de *Recordação do Escrivão Isaías Caminha* também estava determinando o caminho que a obra de Lima Barreto seguiria junto à crítica acadêmica. Primeiro com Ronald de Carvalho, depois com Afrânio Coutinho e Antonio Candido e seguindo por Wilson Martins até os dias recentes. Independente do caráter analítico que cada tendência emprega, sempre é realçado o seu autobiografismo.

Os que vêem na obra de Lima Barreto inúmeras qualidades literárias também não são poucos, mas também não escapam da obra personalizada. Com Nelson Werneck Sodr e tivemos o resgate da obra de Lima Barreto sob um ângulo sociológico, mas nem por isso menos personalizado. Nesta mesma

linha de estudo aparecem os trabalhos de Alfredo Bosi, onde as condições de vida do escritor Lima Barreto explicam méritos e justificam deficiências.

Nossa intenção, resumidamente, é “encontrar” a ficção de Lima Barreto e demonstrar porque ela foi ignorada pela historiografia literária brasileira. Talvez nossa resposta também não passe de uma afirmação parcial e isso nos levaria a outras perguntas. Em todo caso, perguntando ou respondendo, a opção que temos que fazer com relação à obra de Lima Barreto é simples: a palavra ou a vida.

1

Universo do avesso

*“Sempre achei a condição para a obra superior
a mais cega e absoluta sinceridade.”¹*

Lima Barreto

1.1 A Sentença de José Veríssimo.

Passados quase cem anos de sua estréia, a obra de Lima Barreto continua sendo lida e inserida no contexto cultural brasileiro, contrariando parcialmente a crítica literária daquela época e, de certo modo, o cânone literário. Em torno da obra de Lima Barreto, criou-se uma constelação de conceitos isolados que vão desde pré-modernista até pós-naturalista, alguns o transformam em vítima do preconceito racial, outros o tomam por confuso e caótico, mas, na maioria, prevalece a idéia de um escritor de pouca imaginação. José Veríssimo, seu primeiro crítico, localizou um “defeito grave” em *Isaiás Caminha*² que foi repetido durante décadas seguidas e até em alguns estudos atuais. Este defeito, segundo Veríssimo, condenaria sua obra a uma vida

¹ BARRETO, Lima. “1908”, In: *Diário Íntimo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p. 125.

² Chamaremos as obras mais conhecidas de Lima Barreto, no corpo do texto, pelos nomes próprios dos títulos. *Recordações do Escrivão Isaiás Caminha*, *Isaiás Caminha*; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *Policarpo Quaresma*; *Numa e a Ninfa*, *Numa e a Ninfa*; *Vida e Morde de Gonzaga de Sá*, *Gonzaga de Sá*; *Clara dos Anjos*, *Clara dos Anjos*. Todas as obras do autor fazem parte da coleção “Obras Completas de Lima Barreto”. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956.

efêmera, datada, sem chance de sobreviver no futuro. José Veríssimo foi muito claro ao explicá-lo:

“(...)É personalíssimo, e o que é pior, sente-se demais que o é. Perdoe-me o pedantismo, mas a arte...é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização...A cópia, a reprodução...mais ou menos caricatural...podem agradar a malícia dos contemporâneos que põem nome sobre cada pseudônimo, mas escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras.”³

Este caráter “personalíssimo”, que José Veríssimo localizou em *Isaiás Caminha*, deve-se aos critérios estilísticos que marcaram a crítica literária naquele período. A crítica acadêmica, que ainda refletia valores estéticos e ideológicos do século anterior, trabalhava em duas direções distintas, mas interativas: adotava a interpretação biográfica, a estetização da biografia do autor, ou se detinha nas realizações poéticas, com possibilidades de buscar uma pureza estilística que fosse a própria razão da literatura.

José Veríssimo não tinha como fugir de seu tempo histórico e esta observação é pertinente em vários aspectos, a partir dos métodos que adotou. Outras observações do crítico revelam que ele gostou do jovem escritor, principalmente de sua linguagem. Sua advertência se destacou e assumiu proporções de decreto, atingindo toda a obra de Lima Barreto. De lá para cá, a tradição crítica se modificou um pouco, mas não conseguiu ir muito longe deste “personalíssimo”. Evoluiu de um conteúdo manifesto, denunciado por Verís-

simo, para um conteúdo latente. De modo que saímos de uma visão biográfica para mergulhar em uma visão psicológica, onde fatores como as dificuldades financeiras, sua condição de negro, seu alcoolismo, ganharam uma relevância que altera muito pouco o caráter biográfico adotado no início do século. Uma leitura da leitura crítica ao longo de tantos anos mostra-nos que inúmeros estudiosos se revezam em ver aspectos positivos e negativos neste “personalíssimo”.

É na parte final da sentença de José Veríssimo que localizamos o impasse, e uma das principais razões da leitura que nos propomos:

“(...)mas a arte...é representação, é síntese, e, mesmo realista, idealização...A cópia, a reprodução...mais ou menos caricatural....pode agradar a malícia dos contemporâneos que põem nome sobre cada pseudônimo, mas escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras.”⁴

A pergunta que cabe, se levarmos esta leitura adiante, é a seguinte: onde está sua ficção? Em que momento de seu discurso ela se realiza? Uma resposta possível é dizer que ela não se realiza. Mas isso nos remeteria a um dilema: como considerar a sobrevivência de sua obra até os dias atuais? Se ele não é um escritor de literatura, ele é o quê? Um jornalista e seus trabalhos são tentativas de documentar uma época. Esta resposta não o tira da conde-

³ BARRETO, Lima. Carta de José Veríssimo. In: *Correspondências (ativa e passiva)*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, vol. I, p.204.

⁴ Ibid.

nação temporal. O interesse por sua obra estaria restrito aos historiadores e estudos sobre o contexto cultural do início do século

O método adotado por José Veríssimo para ler *Isaiás Caminha* é o histórico-alegórico. Em que se constitui? Por trás de cada personagem ou acontecimento, está um pessoa ou um acontecimento histórico ou, resumidamente, a vida perfeitamente identificável. Daí a expressão romances de chave.⁵ Romances que ocultam a identificação de personagens e acontecimentos, mas que tratam de uma representação efetiva do real. Até aí não existia nenhuma novidade, uma vez que Coelho Neto, para citar um exemplo, trabalha o romance de chave em inúmeras obras e até hoje ninguém o acusou de ser documentalista. O problema, parece-nos, não está localizado na ontologia dos personagens, mas no discurso ficcional.

Uma característica do trabalho de Lima Barreto tem sido sua atualidade, e esta é mais uma razão para buscarmos respostas em seu discurso ficcional. Evidentemente, José Veríssimo não poderia prever a “sobrevivência” da obra. Mas, ao mesmo tempo, ele não teme ser taxativo quando o condena ao entendimento somente dos seus contemporâneos. Como uma obra, aparen-

⁵ BAKHTIN, Mikhail. “Rebelais e a História do Riso”. In: *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*. Brasília, Ed: Edunb, 1996, p. 97.

temente datada, caricatural, consegue concretizar-se quase cem anos depois de sua publicação?

Tratemos de melhor definir esta concretização que a obra de Lima Barreto tem conseguido ao longo dos anos. É sempre possível uma releitura de qualquer discurso, dentro da esfera acadêmica, se tomarmos os elementos argumentativos adequados. Ou seja, obedecendo-se determinadas regras é possível o desenvolvimento de uma “educação” que nos permite a leitura de textos. Mas nos referimos a uma obra que se concretiza, fora do ambiente de estudos, num leque amplo de leitores que dispensam regras e códigos de valores críticos. Isso, sem levarmos em conta a utilização de seus temas nos grandes veículos de comunicação - televisão, rádio, jornais, teatros. De modo que esta releitura da obra de Lima Barreto dá-se para a grande massa da população que identifica sua linguagem e invade o território de seu romance.

Voltemos, mais detalhadamente, à carta de José Veríssimo. Ele diz: “mas a arte...é representação, é síntese...”. Os reestudos da *mimesis*, realizados durante todo este século pela crítica literária, apontam para esta mesma direção. A imitação seria um estágio anterior ao da obra de arte, se constituiria, de fato, numa simples cópia. Faltaria a ela o caráter de rompimento, de transformação, “de produção de uma encenação”, nas palavras de Costa

Lima⁶. Com isso, Costa Lima defende a idéia de que a *mimesis* se completa quando, além de identificar o objeto mimetizante, ela estabelece sua diferença - só então ela se realiza como discurso ficcional.

Na verdade, o crítico José Veríssimo acerta no conceito e erra no objeto. Acerta quanto ao elemento conceitual da obra de arte, mas erra ao não localizar na obra o conceito que define. Coerente com o conceito e equivocado com relação a sua aplicabilidade, projeta o futuro da obra: “..mas escapando à posteridade, não a interessando, fazem efêmero e ocasional o valor das obras” . José Veríssimo tem claro o que significa ser uma cópia, sua perenidade é, de fato, absolutamente negada. Mas se José Veríssimo⁷ tinha tanta lucidez crítica - e isto percebe-se na maioria de seus textos - como não localizou a ficção de Lima Barreto?

Vamos buscar outros caminhos para descobrir a ficção na prosa de Lima Barreto e procurar entender por que José Veríssimo não a encontrou. Dissemos anteriormente que o romance de chave, o romance “*à clef*”, era comum no início do século - lembremos de Coelho Neto, Afrânio Peixoto. No entanto, Lima Barreto gerou protesto de José Veríssimo. Em primeiro lu-

⁶ LIMA, Luiz Costa. *O controle do Imaginário*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984, p.65.

⁷ O nome de José Veríssimo, tantas vezes citado aqui, tem dois objetivos: em primeiro lugar, homenagear este crítico que tive oportunidade de estudar mais detidamente durante este trabalho; em segundo lugar, tomo seu nome porque foi o primeiro a usar a ar-

gar, fica evidente o carácter ideológico destas obras: os outros autores usavam o romance de chave para homenagear as pessoas representadas. Um exemplo: o romance *A Conquista*⁸, onde Bivar, ou Olavo Bilac, aparece como um intelectual brilhante. Em Lima Barreto, no entanto, os personagens são colocados em tramas nada lisonjeiros - José Veríssimo percebeu isto. Mas este não é o fator relevante na sua análise: o fato é que ele se utiliza do método histórico-alegórico para tentar localizar pessoas e acontecimentos.

Ao tomar *Isaiás Caminha* como um “romance de chave”, modelo que já no início do século estava desgastado, a crítica⁹ passou a analisá-lo através do método histórico-alegórico e, com isso, limitou seu entendimento como obra de arte. Os personagens e os acontecimentos ganharam uma entonação relevante, de primeiro plano, e as tentativas de decifrá-los ocuparam o todo da obra. O método histórico-alegórico acaba por restringir o estudo da obra ao ato de decifrá-lo, mas é na sua concepção que encontramos um problema grave, como veremos mais adiante. Vamos ouvir o autor e ver o que ele tem a dizer:

“(...)A força dos romances desta natureza (“à clef”) reside em que as relações dos personagens com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descri-

gumentação, com relação a obra de Lima Barreto, que vêm sendo repetida por grande parte da crítica até os dias de hoje.

⁸ NETO, Coelho. In: FARIA, Octavio de. *Coelho Neto - Romance*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1958.

⁹ Além de José Veríssimo, podemos citar Medeiros e Albuquerque e Alcides Maia.

ção do tipo, feita pelo romancista de um só golpe, numa frase. Dessa forma, para os que conhecem o modelo, a charge é artística, fica clara, é expressiva e fornece-lhes um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem como uma ficção qualquer de um romance qualquer e a obra, em si, nada sofre. Com o recurso, porém, de simples pseudônimos transparentes, o trabalho perde o seu quid artístico, passa a ser panfleto comum e os personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches”.¹⁰

Lima Barreto tinha a exata noção do que estava tentando fazer. De fato, quando a caracterização do personagem perde sua universalidade, passa a representar exclusivamente elementos reais. Todo o texto se transforma num código de alusão direta da própria realidade. Ora, nem os romances de Coelho Neto tiveram esta intenção, muito menos os de Lima Barreto. José Veríssimo localizou o duplo em sua obra, mas um duplo primário, um duplo que limita o texto à cópia, à reprodução. O duplo que vamos procurar na obra de Lima Barreto é o duplo paródico, o duplo que se revela pleno artisticamente e que se realiza muito distante de sua biografia ou de seus problemas psicológicos.

1.2 Uma paródia para Lima Barreto.

¹⁰ BARRETO, Lima. “Um Livro Desabusado”. In: *Impressões de Leitura*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956. p.202.

A opção de Lima Barreto pelo realismo é clara e definitiva se comparada com o que existia à sua volta: “..a retórica e o amaneiramento de Coelho Neto, que domina esta fase com foros de gênio. Mas o produto típico do momento é o romance ameno, picante..”¹¹A utilização do elemento paródico, em Lima Barreto, dá-se de forma natural, a partir dos objetivos que buscou. Mais adiante trataremos de demonstrar o percurso, por ele utilizado, para chegar a paródia. Antes é necessário tratar da natureza da paródia.

Quando falamos nestas apropriações realizadas por Lima Barreto, estamos querendo dar relevo à utilização que faz *do real* dentro do projeto ficcional. Dissemos, anteriormente, que estas presenças se realizam fora do discurso representado no texto ficcional. Estamos falando de existência externa, existência ideológica legitimada no mundo real, no mundo das coisas da vida, pois estão impregnadas de interesses e representações.

É fundamental ressaltar que entre o universo ficcional e o universo real existe uma barreira intransponível. Mikhail Bakhtin fala em cronotopos (espaços-temporais) distintos. O autor viveria sua vida dentro de um cronotopo, o texto produzido pelo narrador teria seu próprio tempo/espaço e o leitor

¹¹ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional, 1985, p.113.

viveria o seu cronotopos.¹² Portanto, o tecido verbal tem vida própria e por isso, é impossível “vermos” o autor ou elementos da realidade através de suas obras. Esta é a principal razão pela qual o método histórico-alegórico, com seus romances *à clef*, fracassou.

As referências verídicas, que possamos encontrar no texto ficcional, agora estão submetidas a outro senhor e são refratadas de forma distinta. Este novo papel, a que são submetidos elementos da realidade, tem sua origem na própria natureza do ato literário. Os mundos ficcionais são dependentes do mundo real, formam uma espécie de pequenos mundos que “delimitam a maior parte de nossa competência no mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre”.¹³ Desta forma, tornam-se também indissoluvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real e o mundo real penetra na obra e no mundo representado. É justamente disso que, radicalmente, se utiliza a paródia.

¹² BAKHTIN, Mikhail. “Observações Finais”. In: *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, Ed. Unesp, 1993, p.349.

¹³ ECO, Umberto. “Bosques Possíveis”. In: *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1994, p. 91.

Não é nosso interesse, neste estudo, dissertar sobre o debate profundo que ocorre na crítica literária sobre a conceituação mais apropriada de paródia, suas diferenças da metáfora, a paródia “intramural” e “extramural”, sua tradição satírica, sua unanimidade irônica e crítica. Vamos procurar definir o conceito de paródia que estamos utilizando.

Bakhtin, em seus estudos sobre o discurso ficcional, trabalha com a idéia de pluridiscorso. A idéia do pluridiscorso surge a partir da distinção entre o que a obra é e as suas possíveis concretizações. Como sabemos, esta distinção é o marco teórico que vai fundamentar o paradigma comunicacional na análise literária. O princípio do pluridiscorso está na idéia de que as várias linguagens utilizadas na sociedade, além de diferentes, carregam sistemas ideológicos distintos na abordagem do mundo. O romance é o palco do diálogo entre estas linguagens. Bakhtin refere-se a um diálogo que está além do diálogo temático entre os personagens. Estas linguagens são também o diálogo de forças sociais antagônicas, de ideologias opostas. Desta forma, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos.¹⁴ Esta multiplicidade de discursos ganha radicalidade porque se realiza dentro de sua própria linguagem como também fora dela.

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. “A Pessoa que Fala no Romance”. In: *Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance*. São Paulo, Ed. Unes, 1993, p.162-3.

“(...)O prosador utiliza-se de discursos já povoados pelas intenções sociais de outrem, obrigando-os a servir às suas novas intenções, a servir ao seu segundo senhor. Por conseguinte, as intenções do prosador refrantam-se e o fazem sob diversos ângulos, segundo o caráter sócio-ideológico de outrem, segundo o reforçamento e a objetivação das linguagens que refratam o plurilingüismo.”¹⁵

Desta forma, o discurso do romance remete-nos para dentro e para fora do tecido verbal: o contexto social concreto, onde a obra está inserida, ressoa dentro de seu próprio discurso. As palavras, os estilos, que compõem a linguagem do romance, sempre carregam o contexto social e histórico repleto de significados. Mas formam, no seu conjunto, um sistema único e harmonioso na composição total da obra.

Para Bakhtin, estes sistemas, quando estruturados, deram origem a diversas formas definidas de romance. Uma destas é o romance humorístico-paródico. Neste sistema, a narração produz, paralelamente, dois discursos dialogicamente relacionados. De um lado, está a palavra consagrada de agentes sociais definidos e, de outro, a palavra refratante do narrador. “Neles se encontra um diálogo potencial, não desenvolvido, um diálogo concentrado de duas vozes, duas visões de mundo, duas linguagens”¹⁶

Através da estilização e da paródia, entre outras formas, este discurso dialógico se realiza. Estas duas variáveis permitem ver, com mais clareza, a

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. Idem. 1993, p.105.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail. “O plurilingüismo no romance”. Idem. 1993, p.128.

função paródica que pretendemos utilizar na análise de Lima Barreto. Na estilização, explica-nos Bakhtin, o autor define um modelo e passa a explorá-lo estilisticamente, demonstrando sua convencionalidade. As idéias do autor não entram em choque com as idéias do discurso do outro. O que existe é uma apropriação estilística. Na paródia, esclarece-nos Bakhtin:

“(...) (a segunda voz) uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos.....as vozes não são apenas isoladas, separadas pela distância, mas estão em oposição hostil.”¹⁷.

No novo contexto, a palavra do outro, já consagrada socialmente, assume limites e precariedades. Deste processo resulta o desmascaramento de suas intenções e, no seu produto final, termina como elemento parodiado. Quer dizer, na paródia, uma das linguagens sairá do processo desmoralizada - este caráter destruidor é uma de suas características. Ao mesmo tempo para que o resultado da paródia tenha efeito, e seja compreendida em sua plenitude pelo leitor, é necessário que ambas as vozes sejam identificáveis. O leitor tem que reconhecer o fundo verbal “alvo”, utilizado pelo narrador, para projetar e refratar sua própria linguagem.

É importante ressaltar que estes são critérios desenvolvidos por Bakhtin e que os apresentamos, de forma sintetizada, porque entendemos ser

seu método adequado ao estudo que faremos de Lima Barreto. Entretanto, é honesto lembrar outras posições importantes dentro do processo de estudos críticos da paródia. A principal divergência se dá em torno deste primeiro discurso, o que sofre o processo paródico. Em vários autores¹⁸, este discurso é um segundo texto, consagrado, real, e de conhecimento dos leitores. O conceito mais usual remete o texto paródico à existência de um texto anterior. Este caráter “imitativo” parece ser um ponto em comum entre estes autores. Este conceito aproxima-se muito, como vimos, do que Bakhtin chama de estilização. É para o processo que se contrapõe ideologicamente ao discurso de outro que Bakhtin reserva o termo paródia. Bakhtin abre o conceito de paródia para utilização mais ampla e de profundo sentido ideológico.¹⁹ É este valor ideológico do discurso parodiado que queremos ressaltar.

O conceito mais amplo de paródia, que realça o valor ideológico do discurso utilizado - e dispensa sua existência real, sua apropriação estilística -

¹⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p.168.

¹⁸ FORSTER, E. M. “O Enredo”. In: *Aspectos do Romance*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1974, p.94-5. Outros autores também se utilizam deste conceito. Entre eles, podemos citar John Jump, Dwight Macdonald, Wido Hempel, Wolfgang Karrer.

¹⁹ Bakhtin faz referência nas duas direções: em alguns momentos, a linguagem parodiada é um texto concreto com relevância para seus aspectos formais - é a estilização. Em outros momentos, ele enfatiza o sentido ideológico e social da linguagem - é a paródia. Estes dois discursos dialógicos apontados por Bakhtin não interagem. São processos distintos e isolados.

é fundamental na análise que faremos.²⁰ Também os autores “pós-modernos” têm utilizado uma definição mais abrangente para a paródia; eles têm, neste recurso, um de seus valores mais caros. “A paródia é, ao mesmo tempo, duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e “mundo”).²¹

1.3 O Caminho da Paródia.

As preocupações biográficas, que têm cercado os estudos sobre a obra de Lima Barreto, acabam ofuscando o profundo sentido social que se desvela a partir das paródias que constituem seus melhores trabalhos. Em *Isaias Caminha* temos um olhar novo sobre uma imprensa que passa por profundas transformações; *Policarpo Quaresma* leva ao absurdo a questão do nacionalismo, que ocupa todos os debates da época; *Numa e a Ninfa* revela uma

²⁰ A discussão crítica que aproxima ou afasta o conceito de paródia ao conceito de sátira não é, por nós, desconhecida. Tratamos, aqui, de aproximar estes dois conceitos, tomando a sátira como uma forma de paródia, conforme definição de vários críticos: Mikhail Bakhtin, Margaret Rose, Leonard Feinberg. Mas no estudo que faremos, a paródia não se revela exclusivamente através da sátira.

²¹ HUTCHEON, Linda. “Conclusão: O Mundo, O Texto Paródico e o Teorizador”. In: *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa, Ed. Edições 70, s/d, p.129.

classe política incompetente; *O Homem que Sabia Javanês*, a nossa dependência cultural; *Gonzaga de Sá*, o papel do intelectual e uma burocracia medieval. O objetivo literário de Lima Barreto é desmascarar o discurso ideológico das elites brasileiras naquele Brasil da Velha República.

O que nos importa, neste momento, é salientar como, através da paródia, Lima Barreto consegue articular um segundo discurso, dependente e refletido, que se opõe, de forma clara e radical, ao conjunto de valores sociais, culturais e ideológicos das classes dominantes. A prática e os valores imperiais estavam muito vivos durante aqueles primeiros anos de República. A *belle époque* e todos seus “valores modernizantes” representavam uma idéia de República que absolutamente não existia. Desta forma, os valores republicanos são de fachada, a elite cria para si um discurso absolutamente incompreensível e retórico, que tem a utilidade de esconder a força de uma ideologia conservadora, ao mesmo tempo em que cria a ilusão da modernização que não se realiza. É contra este discurso de poder que Lima Barreto trabalha sua literatura.

Lima Barreto coloca sua obra literária na direção oposta à cultura oficial e ataca em todos os territórios das idéias - literatura, imprensa, nacionalismo, burocracia, arrogância política, prepotência intelectual. Usa da paródia para, em alguns momentos, satirizar; em outros, para demonstrar os verdadei-

ros propósitos de determinadas idéias. Esta obsessão de se opor à cultura oficial acaba colocando sua literatura dentro de um contexto dicotomizado. Sônia Brayner faz uma análise muito precisa desta bipolaridade: o espaço urbano (Botafogo versus Subúrbio), o político-administrativo (Benevenuto *versus* Numa ou Gonzaga de Sá e a burocracia).²²

Mais adiante, nesta leitura que propomos, vamos estudar detidamente o discurso oficial do início do século. Mas aqui é necessário chamar a atenção para alguns de seus aspectos, uma vez que Lima Barreto articula sua obra de ficção ao se “impregnar” desta ideologia dominante. A ausência definitiva de conteúdo parece ser a característica mais marcante de tudo o que envolve as idéias oficiais. Desaparecem os ardentes debates que marcaram intelectuais até a proclamação da República. O *establishment* ocupa-se com discussões sobre correção gramatical, sobre um nacionalismo ingênuo e enganador, conferências de uma superficialidade abismal, escritores brasileiros louvando-se em francês, uma literatura transformada em sorriso. É um tempo dos mais reveladores da história brasileira: a elite transforma sua superficialidade em projeto ideológico. E revela, de forma clara e transparente, um ódio

²² BRAYNER, Sonia. “A Re-flexão do Ser em Sua Linguagem Interior”. In: *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p.157-171.

a tudo que tenha origem popular. Para aquela República, nem o povo existia.²³

É transparente o objetivo de Lima Barreto: questionar o discurso oficial em todas as suas direções. Questionar aquela *belle époque* pela palavra, utilizando-se do discurso que aquele ufanismo fazia de si mesmo. Não conseguimos ver Lima Barreto como um opositor da República - ele é absolutamente indiferente ao sistema político ou aos atos objetivos do governo. Sua radicalidade mostra-se contra o discurso, contra a palavra e a idéia que a República faz de si. No entanto, como em toda obra de arte, o autor não tem controle sobre o objeto artístico. O conceito teórico de paródia não é utilizado por Lima Barreto em nenhum momento. Mas ele tem consciência da ironia, do sarcasmo e da utilização do ridículo - o propósito de destruição é claro. Poderíamos supor que ele não tivesse conhecimento do conceito, mas não nos parece ser esta a explicação. O fato é que o caminho de Lima Barreto para chegar ao elemento paródico é tortuoso e conceitual.

²³ CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados - O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1989.

1.4 A Ideologia de uma Paródia.

Os conceitos de Taine, quando estabelece valor para a literatura, influenciaram de forma evidente o escritor Lima Barreto. Para Taine, a literatura sobrepõe-se a todos outros valores para se conhecer a História. Isto porque a literatura teria tributos e obrigações só a ela facultados. Esta relevância dada aos estudos e à produção literária alcança importância singular porque, segundo Taine, ela carrega dentro de si, na sua concepção, *as disposições primitivas*: a raça, o meio e o momento. A raça, dentro desta concepção, seria a própria personalidade de um povo. Seu papel na literatura é determinante dos elementos psicológicos e pessoais. Se a raça é uma disposição interna, o meio passa a desempenhar o fator externo que também determina níveis de caracterizações literárias. O equilíbrio, ou a harmonia, entre estes dois elementos é dado pelo momento. Este sistema, em síntese, funcionaria com a raça num impulso permanente; o meio que é dado pela condições objetivas da realidade; e o momento que determinaria sua interação e velocidade. Esta concepção orgânica do naturalista Taine acaba por tornar a literatura também um corpo funcional: “..as coisas morais têm, como as coisas físicas, dependências e condições”.²⁴

²⁴ TAINE, Hippolyte. In: COELHO, Eduardo Prado. “Taine: o lago imóvel e a partilha das águas”. In: *Os Universos da Crítica*. Lisboa, Edições 70, 1987, p.260.

Não vamos discutir, aqui, a validade ou não deste sistema funcionalista (e profundamente positivista), interessa-nos a forma como Lima Barreto tratava estes conceitos de Taine e como eles serão determinantes de uma concepção de produção literária. Diz Lima Barreto:

“(...)A arte, por sua natureza mesma, é uma criação humana dependente estreitamente do meio, da raça e do momento - todas essas condições concorrendo concomitantemente. Há uma mesma geometria para aqui e para a Lapônia; mas uma Virgília do Rio de Janeiro não pode agir da mesma maneira, levada pelos mesmos motivos sociais, que a Virgília de lá, se as há”²⁵

É importante ressaltar que este paralelo que estamos procurando demonstrar não tem o objetivo de traçar um destino para as obras de Lima Barreto a partir de sua concordância conceitual com Taine. Estas preocupações em momento algum irão determinar o tipo de obra ficcional elaborada por Lima Barreto. Nossa preocupação, neste momento, é tentar estabelecer, para sua produção literária, outros parâmetros muito além de um determinismo biográfico ou psicológico.

Com o objetivo, portanto, de estabelecer somente parâmetros conceituais para a obra de Lima Barreto, torna-se importante um outro trecho de Taine:

“(...)Nisto consiste a importância das obras literárias, elas são instrutivas porque são belas; a sua utilidade cresce com a sua perfeição; e se fornecem documentos é porque são monumentos. Quanto mais um livro anota sentimentos importantes

²⁵ BARRETO, LIMA. “Uma fita acadêmica”. In: *Feiras e Mafuás*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.38.

mais ele se coloca alto na literatura; porque é representando a maneira de ser de toda uma nação e de todo um século que um autor reúne à volta de si as simpatias de todo um século e de toda uma nação”.²⁶

Deste pequeno trecho de seus estudos, gostaríamos de salientar dois aspectos: a idéia de uma literatura de documento e o valor dos sentimentos dentro da obra artística. Em Lima Barreto, estes valores são expressos da seguinte forma:

“É preciso que esse argumento se transforme em sentimento; e a arte, literatura salutar tem o poder de fazê-lo, de transformar a idéia, o preceito, a regra em sentimento”. E mais adiante: “...(a importância da arte) deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustiante do nosso destino em face do infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida”.²⁷

Poderíamos enumerar outras questões fundamentais para Taine e que, sem dúvida, influenciaram Lima Barreto.²⁸ Mas estas duas questões, a relevância do “sentimento” e a idéia de uma literatura voltada para “a maneira de ser de toda uma nação”, vão auxiliar Lima Barreto a desenvolver um entendimento de literatura que aparece em vários momentos de sua obra.

Outra concepção de época, cuja vertente desenvolveu-se mais na psicologia, atraiu Lima Barreto de forma intensa - o *bovarismo*. Conceitual-

²⁶ TAINÉ, Hippolyte. In: COELHO, Eduardo Costa Prado. Idem, p. 255.

²⁷ BARRETO, Lima. “O Destino da Literatura”. In: *Impressões de Leitura*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.51.

²⁸ Taine desenvolve conceitos sobre a linguagem *seca* (“o estilo simples dos lógicos e dos clássicos”), que apresentam grande potencialidade de estudo na obra de Lima Barreto. Mas nos afastamos destes caminhos por não os julgarmos oportunos para o desenvolvimento do presente exercício crítico.

mente, o *bovarismo* trabalha com a atitude de quem cria para si mesmo uma personalidade fictícia e procura viver em conformidade com ela, chocando-se contra sua própria natureza e contra os fatos.²⁹ Nas palavras de Lima Barreto: “O bovarismo é o poder artilhado no homem de se conceber outro que não é...o índice bovárigo mede o afastamento entre o indivíduo real e o imaginário, entre o que é e o que ele acredita ser”.³⁰

Aqui é importante recordar rapidamente o romance *Madame Bovary*, por possuir alguns aspectos importantes para a crítica literária. Ema Bovary, esposa de um médico rural, passa os dias imaginando-se outra pessoa, vivendo outro cenário. Não enfrenta a situação como se apresenta, e acaba sendo destruída pela realidade que tenta ignorar. Seu suicídio é inevitável e previsível. Edmundo Wilson afirma que o elemento que distancia Flaubert dos outros românticos e o torna um crítico social é sua compreensão da futilidade.³¹ Em capítulos seguintes voltaremos a esta questão.

Estas concepções de vida e de arte acabam formando um conjunto, uma visão de mundo, que é refratada na totalidade da obra. Estes elementos deram a Lima Barreto o caminho inevitável da paródia: a) ele tem o objetivo

²⁹ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Ed. Mestre Jou, 1982, p.106.

³⁰ BARRETO, Lima. “1905 - 28 de Janeiro”. *Diário Íntimo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.93.

de produzir uma literatura que se constitua numa maneira de ver de toda uma nação; b) o compromisso de revelar o sentimento da humanidade. O instrumento destas realizações foi o *bovarismo* - do qual ele tomou conhecimento através de Flaubert (aliás, amigo pessoal de Taine e com quem compartilhava muitas idéias), que admirou em Cervantes e que repetia em inúmeras de suas anotações: “É um modo do meu bovarismo..”³²; “Será meu bovarismo?”³³.

A maneira de ver de toda uma nação era a falsidade daquela República. A falta de consistência das idéias reforçou as regras das aparências ou, como dizia João do Rio: “Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas”³⁴. Até João do Rio “exasperava-se” com a superficialidade das coisas. O discurso retórico-jurídico a tudo impregnava e a todos iludia. Neste mundo de pura ilusão (“o chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris”³⁵), os narradores de Lima Barreto colocaram-se e colocaram seus personagens *bovaristas* - sonhadores, honestos, inteligentes, idealistas - a viver e a observar a vida. É desta bipolaridade de vozes - uma realidade medíocre, de um lado, e perso-

³¹ WILSON, Edmundo. “A Política de Flaubert”. In: *11 Ensaio*s. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1991, p.270.

³² BARRETO, Lima. “1905 - 31 de Janeiro”. Idem. p.96.

³³ BARRETO, Lima. “1905 - 26 de Janeiro”. Idem. p. 91.

³⁴ RIO, João do. “O Figurino”, In: *Psicologia Urbana*. Rio de Janeiro, Ed. Garnier, s/d.

³⁵ BROCA. Brito. *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1975, p.92.

nagens sonhadores e éticos, de outro - que vai nascer a paródia de Lima Barreto.

Mas sua paródia não caminha somente nesta direção. Os personagens vivem seus dilemas em duas direções opostas, sempre em desacordo com suas naturezas: ou são inteligentes cercados pela mediocridade, ou são ignorantes em funções importantes. O contraponto, a bipolaridade, as vozes do romance, estarão sempre situadas entre o coletivo e o individual. O coletivo, representado pela sociedade, que exerce dois papéis distintos dentro de uma mesma função: quando a sociedade massacra os personagens sonhadores-inteligentes-honestos, o narrador consagra o anti-herói e o sentimento de suas frustrações joga a narrativa numa crítica social radical; quando a sociedade, no seu segundo papel, consagra o medíocre-ignorante-incompetente, o sentimento é do ridículo, e a função satírica corrói o personagem e seus valores sociais. Nas duas funções, a paródia está presente. Lima Barreto consegue este efeito ao dividir o personagem e a sociedade em duplos. O *bovarismo* dos personagens faz com que caminhem em duas direções: o da realidade e o dos sonhos. A realidade é o sofrimento presente, o sonho é o sofrimento futuro (a frustração). É nesta instância que Lima Barreto insere, de fato, a figura

do herói “fracassado” e dos pobres na literatura brasileira.³⁶ A sociedade brasileira do início do século, dada a predominância das aparências e da superficialidade, também tem seu duplo: o que ela é, e o que ela diz ser. É nesta esfera da narrativa que Lima Barreto “lê”, à sua maneira, o Brasil republicano. O direito e o avesso - este é o esboço do caminho paródico percorrido por Lima Barreto e que procuramos demonstrar no terceiro capítulo.

Vistos os objetivos e o percurso da paródia nas obras de Lima Barreto, tratemos de desenvolver algumas observações sobre seu efeito - o riso. O objetivo do recurso paródico não é, necessariamente, o humor, mas este aspecto é relevante em sua literatura. Dissemos, no parágrafo anterior, que os anti-heróis de Lima Barreto fracassam no presente imediato e no futuro de sonhos. Apesar de rirmos deles e com eles, este é um humor caricatural - rimos de Policarpo pela sua ingenuidade, pelo seu radicalismo, enfim, pela sua humanidade. Rimos dele, mas rimos também por nós - identificamo-nos. Esta cumplicidade do riso é oposta ao riso que os narradores de Lima Barreto reservam para os adversários de seus anti-heróis. Os pensamentos hegemônicos da sociedade, a concepção dominante incorporada no chefe da repartição, no político, no intelectual consagrado, para estes o riso desempenha toda sua ra-

³⁶ RESENDE, Beatriz. “Lima Barreto: A opção pela Marginália”. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983, p.73-

dicalidade - invade-se de sátira. Em ambos os casos, a paródia faz-se de forma completa. Não é nossa intenção desenvolver, neste momento do estudo, o papel do riso em Lima Barreto. Mas, pelo menos, uma afirmação de Propp é oportuna:

“(...)A comicidade surge de uma relação recíproca, fruto de uma contradição entre algo que, por um lado, encontra-se no sujeito que ri (...), e, por outro, naquilo que está em frente dele e que se manifesta naquilo que está à sua volta, no objeto de seu riso.”³⁷

A base do riso, em Lima Barreto, está neste duplo paródico que se revela no eixo de realização do próprio processo. Seria ingênuo pensar o riso como uma operação mecânica, onde algumas representações determinam sua realização plena. Sua função tem qualidades e características intrínsecas que determinam um processo extremamente crítico e consciente.

Bakhtin, analisando a obra de Rabelais, faz esta observação:

“(...)todos os gêneros elevados e sérios, todas as formas nobres de linguagem e de estilo, todas as combinações diretas de palavras, todos os padrões de linguagem, foram impregnados pela mentira, por convenções perniciosas, pela hipocrisia e pela falsidade. Somente o riso não foi contaminado”.³⁸

Lima Barreto coloca toda a existência de sua obra na destruição do caráter oficial e autoritário, retórico e vazio, da cultura dominante do seu tempo. Neste sentido, de fato, temos uma literatura de militância.

78.

³⁷ PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ed. Ática, 1992, p.173.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail. “O Cronotopo Idílico no Romance”. Idem. 1993, p.343.

Na natureza da paródia existe uma voz dentro do texto que deve ser identificada pelo leitor para que o processo se realize. Esta voz, que em muitos autores é identificada como a memória de outro texto e que, em Bakhtin, é vista como outro discurso (com valores ideológicos) - como observamos no início deste texto -, na literatura de Lima Barreto é representada pelos valores oficiais, morais consagradas, acontecimentos reais do cotidiano coletivo daquele período. Esta voz desempenha o papel de aglutinar toda a cultura oficial.

É no encontro da visão verdadeira e particular dos personagens (absolutamente fictícios) com o discurso hegemônico da sociedade (realidade ou aparência de), “alvo” de sua paródia, que Lima Barreto desenvolve seu riso. Mas é interessante observar que este discurso de realidade só se concretiza se o leitor tiver conhecimento dele, uma vez que, na obra, no texto acabado do autor, este discurso é refratado e, portanto, aparece através de indícios, por detalhes. A paródia tem esta característica: ou o leitor tem conhecimento do que está sendo parodiado, ou ela não existe.³⁹ Por esta razão, muitos textos de séculos passados perderam, nos dias de hoje, o seu caráter paródico. Nós, leitores destes textos, não temos mais o discurso ao qual estas obras se con-

³⁹ BAKHTIN, Mikhail. “Duas Linhas Estilísticas do Romance Europeu”. Idem. 1993, p.170.

trapunham. Quando perdemos este segundo texto, perdemos o riso. As obras tornam-se “datadas”, ou incompreensíveis.

A atualidade de Lima Barreto processa-se quando o discurso “alvo” da paródia é ainda por nós decodificável. O discurso hegemônico da sociedade brasileira do início do século - voz parodiada na sua ficção - realiza-se de forma plena, superando toda a subjetividade e a sutileza que constituem uma trama ficcional. Fica claro que Lima Barreto conseguiu refratar elementos matriciais da sociedade brasileira e, só por este caminho, justifica-se a compreensão de suas paródias ainda nos dias de hoje. Ou nas palavras do escritor João Antônio: “Tudo em Lima Barreto é atual, de uma atualidade alarmante”.⁴⁰ E isso significa muito para a representação artística. Não eram e não são poucos os escritores que, na busca de perenidade para suas obras, tematizaram valores eternos dos seres humanos - o amor, o ódio, a vingança, as lágrimas, e tantos outros. Lima Barreto conseguiu tematizar e tornar duradouro também valores coletivos e cotidianos, próximos e simples, com uma intensidade transcendente. Desta forma, entende-se o equívoco cometido por seu primeiro crítico, José Veríssimo: se localizou a representação do real em personagens, não percebeu o caráter social do plano principal da obra. É por esta

⁴⁰ ANTONIO, João (org.). *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1977, p.48.

característica da paródia que sua literatura continua viva, apesar dos anos e das aparentes mudanças sociais.

Se até aqui tratamos de perseguir o caminho de Lima Barreto para chegar a paródia, é momento de nos fixarmos nessa voz “alvo”. Seu papel, em todo processo, é determinante da própria realização da paródia. Esta voz é constituída por valores culturais, sociais e econômicos; é costurada por relações pessoais de dependência; e se utiliza de um modelo estranho ao próprio país que pretende construir. A todo este conjunto de valores que balizam as prioridades, como também as opções que constituíram o método utilizado, chamamos de discurso oficial. É sobre esta “voz” hegemônica que Lima Barreto buscará refratar seu discurso, seus valores, sua visão de mundo, sua ideologia. Vamos, então, deter-nos nesta voz da elite brasileira, tão antiga e tão atual.

2

Como era gostoso meu francês

*“As repartições são como a vida em geral -
amam os mediócras.”¹*

Lima Barreto

2.1 A Elite Republicana e seu Sonho Francês

O caminho que tomamos para a leitura da obra de Lima Barreto - e a ênfase na paródia que queremos destacar - remete-nos ao entendimento dos valores sociais e culturais do cenário do início do século. É um período rico em estudos e em conclusões porque apresenta um elenco de características definidas, claras, como em poucos momentos da história brasileira. Os valores oficiais, representados por bandeiras expressas num discurso que repete, de maneira incansável, as palavras *civilização* e *modernização*, conquistaram a elite cultural brasileira.

O “bota-abaixo”, “Rio civiliza-se”, “a modernização” foram palavras de ordem que refletiam otimismo e certeza. Era um tempo de mudanças que beneficiavam os de sempre: produtores (café), exportadores (café) e banqueiros. Foi um período de solidificação e surgimento de grandes fortunas. A

¹ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.115.

economia nacional havia-se recuperado do *Encilhamento*.² Rodrigues Alves garantiu a consolidação política, iniciada por Campos Sales, ao aproximar-se da Europa, através dos empréstimos conseguidos em Londres e do incentivo à imigração. Aliás, este era um elemento considerado fundamental para um desenvolvimento nos moldes dos realizados na Europa, “o único tipo de desenvolvimento levado em consideração”.³

Este otimismo da elite brasileira tinha, portanto, razões concretas para ser celebrado. Mas mais do que isso: este era o sentimento europeu do momento, e isto era fundamental para moldar também o sentimento de nossa elite. A influência da cultura francesa, evidentemente, não iniciou neste período. Datava do Império, com a admiração da família real pela França e com incentivos concretos, como as sucessivas missões que chegaram ao Brasil. As escolas, mantidas pelo Imperador, carregavam na cultura francesa: os colégios de segundo grau (D. Pedro II, Collège de Sion) mantinham, em seus quadros, professores deste país. Uma professora de alemão contava à amiga das dificuldades de ensinar às alunas a língua alemã, “pois o francês aprendem

² O Encilhamento constituiu-se, resumidamente, numa ausência de liquidez provocada pela necessidade dos fazendeiros em pagar salários aos trabalhadores rurais. O governo repassou estes valores para os bancos, sem juros, que os colocava no mercado a juros de seis por cento ao ano. Rapidamente houve uma valorização das ações dos bancos e fez surgir novos bancos. A valorização de todos os títulos no mercado foi imediata. O que se seguiu foi uma queda brusca nos mercados e uma alta imediata nos índices de inflação.

até dormindo”.⁴ O passo seguinte e natural, na vida dos jovens estudantes, era continuarem suas formações profissionais na França. Era o caminho para os filhos da elite brasileira.

A geração formada sobre estes estatutos educacionais, a quem coube a tarefa de dismantelar a estrutura imperial de administração pública, foi também a patrocinadora do discurso desenvolvimentista daquele período. Pouco importando que figuras que se apresentavam como modernizadoras e herdeiras da tradição republicana - como Pereira Passos, Rui Barbosa, Paulo de Frontin, Antônio Quartin, Barão de Rio Branco, Joaquim Nabuco - tivessem iniciado suas carreiras, e conquistado reconhecimento público, ocupando cargos em pleno Segundo Reinado.

Não é nosso objetivo fazermos uma análise - já tantas vezes desenvolvidas em estudos pertinentes - sobre esta passagem do Império para a República, mas salientar que se deu de forma não perceptível para a maioria da população, num processo de esgotamento absoluto do poder imperial. Isto a ponto de D. Pedro II ter declarado nos estertores de seu Império: “Pode vir a

³ NEEDELL, Jeffrey D.. “Rio de Janeiro e sua Belle Époque”. In: *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1993, p.54.

⁴ LEITE, Míriam M. “Pensionato de Moças”. In: *A Condição Feminina no Rio de Janeiro*. São Paulo, Ed. Edusp. 1993, p.80.

República que eu também sou republicano”.⁵ Tristão de Athayde analisou o oficialismo daquele Império que tivera parlamentarismo antes de ter eleições; tivera escolas superiores antes de ter alfabetismo; tivera artistas antes de ter arte; tivera conceito exterior sem ter consciência interna. Iniciara em tudo pelo fim. “Com o início do período republicano, porém, começa-se a ver o reverso do oficialismo, o artificialismo social...”⁶

Este artificialismo constituiu-se, de forma geral, em criar um ambiente culto, limpo e bem educado, para uma elite que vivia mal, entre pestes, pobres e analfabetos. “Não temos uma só rua digna de mostrar ao estrangeiro, um edifício notável, um grande hotel, um bom teatro.”⁷ As reformas promovidas pelo “bota-abaixo”, do Prefeito Pereira Passos, a turbulenta vacinação executada por Oswaldo Cruz, a abertura da Avenida Central - tudo isso fazia parte de um projeto para o Rio de Janeiro. O primeiro discurso do Presidente Rodrigues Alves deixou esta questão clara:

“(...)A capital da República não pode continuar a ser apontada como sede de vida difícil, quando tem fartos elementos para constituir o mais notável centro de atração de braços, atividades e de capitais nesta parte do mundo”.⁸

⁵ ATHAYDE, Tristão de.. “Política e Letras”. In: CARDOSO, Vicente Licínio (org). *À Margem da História da República*. Recife, Ed. Massangana, 1990, p.219.

⁶ Ibid. p.215.

⁷ EDMUNDO, Luís. “O Rio de Janeiro de meu tempo.” In: FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Oswaldo Cruz monumenta histórica*. São Paulo, Revista dos Tribunais, 1971. T.I, p.25-6.

⁸ *Correio da Manhã*, 16 de novembro de 1902.

O Brasil formado pelos excluídos de todas as formas de governo, oposto ao construído pela visão oficial, vivia assustado com as transformações do Rio de Janeiro ou perpetuava sua condição miserável de vida no interior do país. O projeto de modernização do país não excluía somente os pobres da capital federal, ignorava toda a população do interior do país. O regime republicano legitimou o poder oligárquico local constituído nos longos anos do Império. As revoltas de Canudos, do Contestado e outras sempre foram tratadas como reações monarquistas, e o papel desta população pobre do interior - absolutamente excluída - nunca chegou a ser considerado pela elite brasileira.

Mas as oligarquias do interior, reproduzindo seus pares da Capital, viviam seus sonhos desenvolvimentistas: mudavam-se fachadas de velhas casas coloniais para criar um ambiente “moderno”:

“(...)Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização. Em certos exemplos, o fingimento atingia o absurdo: pintavam-se motivos arquitetônicos greco-romano - pilastras, arquitraves, colunatas, frisas etc. - com perfeição de perspectiva e sombreamento, sugerindo uma ambientação neoclássica jamais realizável com as técnicas e materiais disponíveis no local. Em outros, pintavam-se janelas nas paredes, com vistas sobre ambientes do Rio de Janeiro, ou da Europa.....”⁹

⁹ REIS, Nestor Goulart. In: SCHWARZ, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1981, p.20.

As reformas do Rio de Janeiro foram bem mais radicais. Acabaram com cortiços e colocaram a população pobre a morar na periferia da cidade ou a subir morros e encostas. Era preciso “limpar” a Capital para inseri-la nas rotas de navegação, receber intelectuais e estadistas visitantes e, evidentemente, atrair capital estrangeiro. Este processo, chamado de “civilização”, provocou protestos e violências, entre elas, a Revolta da Vacina. O custo social do projeto modernizante foi o distanciamento ainda maior entre os ideais da elite e a insatisfação popular. A intolerância social mostra-se de forma definitiva. Em textos publicados nos jornais da época, lamentava-se até a presença física “dos pobres” no centro da cidade. O texto que segue é longo, mas pertinente:

“(...)Lembro-me sempre, por mais que queira esquecer, a amargura, o desespero com que pusemos os olhos rebrilhantes de orgulho naquele carro fatal, atulhado de caboclos, que a mão da providência meteu em préstimo por ocasião das festas do Congresso Pan-Americano. A cabeleira de mata virgem daquela gente funesta ensombrou toda a nossa alegria. E não era para menos. Abriamos a nossa casa para convidados da mais rara distinção e de todas as nações da América. Recebíamos até norte-americanos!.... Íamos mostrar-lhes a grandeza do nosso progresso, na nossa grande Avenida recém-aberta, na Avenida à beira-mar, não acabada, no Palácio Monroe, uma tetéia de açúcar branco. No melhor da festa, como se tivessem caído do céu ou subido do inferno, eis os selvagens medonhos, de incultas cabeleiras metidas até os ombros, metidos com gente bem penteada, estragando a fidalguia das homenagens, desmoralizando-nos perante o estrangeiro, destruindo, com seu exotismo, o nosso chiquismo.

Infelizmente não era mais tempo de providenciar, de tirar aquela nódoa tupinambá da nossa correção parisiense, de esconder aqueles caboclos importunos, de, ao menos, cortar-lhes o cabelo (embora parecesse melhor a muita gente cortar-lhes a cabeça), de atenuar com escova e perfumaria aquele escândalo de bugres metedidos.... Não houve remédio senão aturar as feras, mas só Deus sabe que força de vontade tivemos que empregar para sorrir ao Sr. Root, responder em bom inglês

ao seu inglês, vendo o nervoso que nos sacudia a mão quando empunhávamos a taça dos brindes solenes e engolir, de modo que não revelasse aos nossos hóspedes que tínhamos índios atravessados na garganta. Foram dias de dor aqueles dias de glória. A figura do índio nos perseguia com a tenacidade do remorso. A sua cara imóvel interpunha-se à dos embaixadores e à nossa.... Broncas sílabas tupis pingaram, enodoando o primor das línguas educadas...”¹⁰

Esta mesma visão ideológica e elegância textual - de um autor não identificado - pode ser encontrada em intelectuais famosos, como Olavo Bilac¹¹, e todos são unânimes em detectar a presença destoante e desconfortável da população pobre em lugares concebidos para ser palco daquela *belle époque*. Pereira Passos havia projetado aquelas reformas urbanas nos moldes das transformações sofridas por Paris com o Barão de Haussmann. Esta nova fisionomia, dada ao Rio de Janeiro, foi um elemento catalisador do processo de europeização em que o país mergulhou.

O culto aos valores franceses, como vimos, já existia desde o tempo do Império. Mas o que se seguiu às reformas foi muito além da admiração de determinados valores culturais. As reformas patrocinaram a esperança de

¹⁰ “A Semana”, *Jornal do Comércio*, 30.3.1908.

¹¹ “Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha; e naquele Boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo; era a ressurreição da barbárie - era a idade selvagem que voltava, como uma alma de outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da cidade civilizada”. cf. BILAC, Olavo. “Crônica”. *Revista Kosmos*, out. 1906.

construir uma “França Tropical”, e esta se tornou a utopia apresentada pelas elites. Vivia-se, vestia-se e se escrevia “pelas receitas parisienses”.¹²

Dito assim, de forma resumida, pode parecer pouca coisa. Mas quando se especifica o que era este viver, este vestir e este escrever, tem-se uma idéia aproximada do que foi aquele tempo. Vestir, conforme os valores franceses, numa capital com temperatura de 40° centígrados, exigia mais do que admiração, era prova de devoção. Uma família abastada distinguia-se pela espessura do tecido que usava. Roupas escuras, pesadas, cartolas de lã pretas e coletes para os homens, espartilhos apertados e saias grossas para as mulheres - se provocavam o sofrimento de seus usuários, conquistavam os dois efeitos desejados: diferenciar-se dos pobres mais escuros que circulavam meio despídos e estar adequado aos padrões europeus. Mas não era uma tarefa fácil: “...não saio; porque não me animo a enfiar a sobrecasaca”, escreveu Pereira Passos.¹³

Viver conforme padrões franceses implicava em cultivar valores, inclusive os sexuais. Muitas mulheres, sobretudo do Oeste europeu, eram trazidas por comerciantes portugueses desde o tempo do Império. Neste período, no entanto, as prostitutas francesas ganharam uma preferência situada muito

¹² BROCA, Brito. “Capítulo IX”. In: *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1975, p.91.

além dos simples gostos sexuais - sexo com francesas era quase como ser francês. Tornou-se costume homens da elite passarem tardes em hotéis com estas prostitutas, enquanto suas mulheres compareciam a salões para ouvir conferências de celebridades literárias afrancesadas.

A preocupação com a representação social apropriada consagrou colunistas e ditou as regras do bom comportamento. Figueiredo Pimentel, em sua coluna “Binóculo”, na *Gazeta de Notícias*, orientava tudo em matéria de etiqueta social, comentava o último baile, elogiava uma conferência literária ou resenhava um livro. João do Rio, no jornal *O País*, com sua coluna “Pall-Mall-Rio” (uma cópia tropical da coluna “Pall-Mall” de Michel-Georges-Michel, um colunista da Côte d’Azur), exercia as mesmas funções de distribuir bom comportamento, divulgar as novidades européias e orientar os escritores. “Desta maneira, a alta cultura e seus responsáveis mesclaram-se às perspectivas da elite.”¹⁴

2.2 A Voz Rouca e Antiga da República Velha

Escrever de acordo com receitas parisienses, conforme Brito Broca, foi significativo pelo absoluto vazio que representou. É o mesmo Brito Broca

¹³ NEEDELL. op. cit. p.200.

¹⁴ Ibid. p.269.

que usa uma designação interessante para o período: a fusão de literatura e literatos, ou seja, literatura e vida literária. Com isso, ele destaca a aproximação da produção literária com as expectativas da vida social e cultural do momento. Um discurso que tratava de assimilar a cultura europeia, de maneira ilimitada, necessitava de uma legitimação nacional, de uma adaptação à língua e ao próprio projeto da elite. Daí o desenvolvimento de uma literatura sem raízes e sem continuidade. “Seu modelo cosmopolita europeu combinava bem demais com a própria fachada que era”.¹⁵

Anos mais tarde, aquele período seria designado por um *pré*, desencadeado a partir de 1922, e um *pós* que remetia a valores do século anterior. Mas enquanto durou, os intelectuais daquele tempo foram saudados como verdadeiros ícones da cultura brasileira, aplaudidos pelas multidões; alcançaram prestígio e celebridade como nunca se havia imaginado antes. O projeto de modernização fundiu-se com o discurso da elite intelectual por várias razões. A principal delas era o fato de os intelectuais e a elite viverem muito proximamente: “O intelectual no Brasil é obrigado a conviver com gente de

¹⁵ Ibid. p.268.

alta classe, ainda que tudo o separe dela, porque essa é a única que sabe ler...”¹⁶

Este leitor era - como vimos - um francófilo, e seus intelectuais e escritores eram modelos de um culto absoluto de adoração à França, daí um dos fatores deste súbito prestígio que estes últimos conquistaram. O resultado foi um nacionalismo infantilizado - ufanista - e a ênfase na elaboração de textos leves e estilísticos. Um exemplo: as mulheres que, por volta de 1910, passaram a andar sozinhas pelas ruas, inspiraram inúmeras obras que tratavam de desvendar para onde estas mulheres iam. João do Rio e Afrânio Peixoto escreveram sobre mulheres da elite que tinham casos extraconjugais, assunto palpitante e escandaloso. Escreve Brito Broca:

“(...)Como expressão desse parisiânismo, floresceu entre nós uma literatura de viagem toda epidérmica, que teve seu desdobramento na ficção. Romances e contos com personagens estranhos a nosso ambiente, intrigas em hotéis de luxo entre mulheres vampirescas, príncipes decaídos, escroques internacionais, onde aparecem com freqüência vícios elegantes como cocaína e morfina.”¹⁷

A literatura, como “sorriso da sociedade”, não foi uma afirmação leviana de Afrânio Peixoto - esta era a definição mais aproximada para a literatura da época. Álvaro Moreira - um dos “dirigentes” da revista *Fon-Fon*, publicação “moderna” que, entre outras coisas, conferia títulos aos melhores das

¹⁶ AMADO, Gilberto. *História da minha Infância*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1958, p.237.

“letras” brasileira - publicou seu livro crônicas, *Um Sorriso para Tudo...*, com muito sucesso: “Vamos sorrindo sempre, envelhecendo devagar... Um sorriso de êxtase para a beleza, um sorriso de esperança para o amor, um sorriso de encanto e de mofa para a vida... triste ou alegre, um sorriso para tudo....”¹⁸

As reticências fazem parte do original e desempenharam importante papel nas discussões estilísticas da época, afinal remetiam à ironia, eram profundas e críticas. Discussões como estas circulavam junto com listas que credenciavam ou ignoravam escritores e intelectuais. Havia uma preocupação intrigante com personalidades intelectuais para saber quem era a melhor, a correta. Era uma atenção que se aproximava, para o público, com as normas de etiqueta social. Vejamos alguns nomes de uma lista elaborada pela revista *Brasileia*, como “expoentes da mentalidade brasileira”: Erudição, Rui Barbosa; Poesia, Olavo Bilac; Romance, Coelho Neto; Crítica Literária, Medeiros e Albuquerque; Jornalismo, Paulo Barreto....e por aí se seguia.¹⁹

São nomes que, hoje, remetem-nos a alguns versos vagos, a sermões ortográficos, a comportamentos pessoais extravagantes. É toda uma época

¹⁷ BROCA. Brito. op. cit. p.98.

¹⁸ MOREIRA, Álvaro. In: MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. II. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978, p.27.

mergulhada numa névoa de arrogância, onde a formalidade, o esteticismo, ganharam dimensões inimagináveis. Discussões ortográficas como a de Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro renderam publicações e réplicas, com volumes que alcançavam as mil páginas. Era um tempo de culto aos valores formais e europeus, a ponto de levar um dos mais inflamados modernistas, Oswald de Andrade, a escrever peças teatrais em francês.²⁰ Anos mais tarde, em pleno momento modernista e com a coragem refeita, Oswald de Andrade definiria aquele Rio *belle époque* de “estupidez letrada de semicolônia”.²¹

A concepção teórica que deu ênfase à forma, à estilística, estava numa idéia de modernidade apresentada e defendida por inúmeros autores. A questão inicial, do ponto de vista estético, era que o realismo pertencia ao século XIX e sua continuidade seria representada unicamente pela fotografia e o cinema. Para a literatura estava reservado o espaço do sentimento lírico, o ideal das formas.

“(...)O artista moderno é um deformador. Ele procura um equilíbrio geométrico, fora da natureza, além da realidade, o que o aparenta profundamente aos obreiros medievais, aos negros do Congo e aos artistas do Egito e da Pérsia..... A arte mo-

¹⁹ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. II. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978, p.80.

²⁰ Ibid. Vol. VI. p.36.

²¹ ANDRADE, Oswald de. “Objeto e Fim da Presente Obra”. In: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, 1990, p.33.

derna libertou-se de seu “assunto”, do “motivo”...O seu único objetivo é comover pela exaltação lírica dos ritmos e das formas.”²²

Não é nosso interesse discorrer ou avaliar conceitos que envolvem concepções estéticas - entre elas, e principalmente, “a arte pela arte” -, mas constatar a força deste pensamento no cenário cultural brasileiro do início do século. É claro que esta forma de pensar a arte estava de acordo com os conceitos artísticos europeus. Os ideais impressionistas que alavancaram todo o movimento esteticista, na Europa, serviram de base para o que se desenvolveu no Brasil. O papel da obra de arte está contido unicamente na sua estética e para desfrutá-la é necessário estar preparado para uma entrega total. Esta obra é, portanto, destinada também a artistas, cujas vidas se convertem também em “obras de arte”. A vida do artista expressa-se na figura do *dilettante*, aquele que converte sua vida na contemplação da beleza, da forma pura e da harmonia das cores e das linhas.²³

Na França, o Impressionismo resultou, nos anos seguintes, na predominância da escola simbolista. No Brasil, o que apareceu desta influência não foi nem resultado de um impressionismo, que não existiu, mas que ocupou o espaço do Simbolismo. O que surgiu, no Brasil, como escola literária é algo

²² CARVALHO, Ronald de. “Capítulo XI”. In: *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. F. Briguiet, 1968, p.369.

que até os dias de hoje confunde os críticos: a sobrevivência do parnasianismo. E um parnasianismo que vem pela poesia e invade, inclusive, a prosa. O resultado é avaliado de forma unânime pela crítica.

Silvio Romero e José Veríssimo, já na época, constatavam que as palavras pareciam valer mais que as idéias. Alfredo Bosi faz referência a um “pedantismo de curto fôlego”²⁴, Wilson Martins constata naquele período uma “atmosfera estilística”²⁵ e Werneck Sodré destaca que a “opulência verbal é o parâmetro a que se submetem os escritores...”²⁶. Antonio Candido chama de “tirania retórico-jurídico”²⁷ e localiza sua origem no romantismo, onde “a exalta o nacionalista encontrou na retórica um aliado eficiente”.²⁸

Estes aspectos da linguagem, que assumem características caricaturais pelos exageros que praticam, fazem parte de um contexto histórico onde tudo é polarizado. A dicotomia que se revela entre o moderno e o atraso - exposta a partir das reformas do Rio de Janeiro -   extensão de um embate que está

²³ HAUSER, Arnold. “El Impressionismo”. In: *Historia Social de la Literatura y el Arte - III*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969, p.217.

²⁴ BOSI, Alfredo. “As Letras na Primeira República”. In: FAUSTO, Boris (org). *História Geral da Civiliza o Brasileira - O Brasil Republicano, vol-2*. Rio de Janeiro-São Paulo, Ed. Difel, 1978, p.298.

²⁵ MARTINS, Wilson. “A extraordinária vindima”. op. cit. p.214.

²⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. “Os Problemas da Forma.” In: *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro-São Paulo, Ed. Difel, 1982, p.453.

²⁷ CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Ed. Nacional, 1985, p.133.

além da linguagem, situada num campo ideológico bem definido. Naquele momento, é freqüente o confronto entre nacionalistas (Alberto Torres) e defensores do cosmopolitismo moderno (João do Rio); positivistas (Clóvis Bevilacqua) contra os espiritualistas (Farias Brito); os ufanistas (Afonso Celso) contra os pessimistas (Silvio Romero).²⁹

Esta questão invade o campo político (liberais versus anarquistas) e social (brancos versus negros, ricos e pobres, homens e mulheres, moradores da região central e moradores dos subúrbios) tudo representado pelo reducionismo que colocava questões complexas num único plano: civilização e modernidade versus barbárie e atraso.

Destes embates, nas esferas políticas e intelectuais, vão surgir dois conceitos míticos consubstanciados na retórica do início do século: a Civilização e o Nacionalismo. Entre estes dois conceitos irão girar as idéias de *formação* do Brasil durante todo este século.

²⁸ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira - momentos decisivos*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Ed. Itatiaia, 1981, p.38.

2.3 O Brasil de Cartola - o Barão e seus Intelectuais.

Por estas duas vertentes - a civilização e o nacionalismo - articula-se uma imagem do Brasil durante os anos característicos da *belle époque*. O Ministério das Relações Exteriores assume o papel preponderante na articulação de uma idéia de país que, antes de servir como projeto nacional, transforma-se em miragem para os países europeus. A construção deste discurso - que envolve seu inexorável destino de nação importante no mundo - dá-se, inicialmente, no plano intelectual, e acaba por envolver todo o projeto modernizante, aí incluindo as reformas urbanas do Rio de Janeiro.

Antes de analisarmos o papel desempenhado pelos intelectuais na consolidação discursiva do projeto de Nação, vamos rapidamente nos deter na função deste intelectual na fase anterior a *belle époque* - o período imediatamente posterior à proclamação da República. Entre os intelectuais, o clima que se seguiu à proclamação foi de total desilusão. Cumpridos seus papéis de propagandistas durante os últimos anos do Império, foram colocados de lado, e o que se seguiu foi a frustração.

Uma das características da Primeira República foi a ausência de partidos políticos de oposição. Desta forma, o novo regime não precisava de for-

²⁹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1988.

muladores de ideais discursivos. O desmonte e a nova ocupação da máquina administrativa do Estado desencadeou um processo onde todos excluíam todos na corrida pelos cargos. O papel político dos intelectuais na luta pelas idéias republicanas havia chegado ao fim.³⁰

O tempo passou de maneira rápida naqueles primeiro anos de República. Logo ficou claro que ser República não era tudo. O país precisava de prestígio para ser inserido nas rotas comerciais e, principalmente, para conseguir empréstimos internacionais. Conquistar este prestígio e mudar a imagem do país no exterior foram as tarefas delegadas ao intelectual brasileiro mais conhecido na Europa, personagem já consagrado na diplomacia e responsável, a partir de então, pela articulação do discurso de um “Brasil civilizado”.

Depois de 26 anos como diplomata na Europa, o Barão de Rio Branco retorna ao Brasil para integrar o governo de seu colega de Faculdade de Direito, Rodrigues Alves. No início de dezembro de 1902, desembarca para as-

³⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989. Este livro de Sevcenko é importante para o estudo deste período por várias razões. Ele é um dos poucos autores a constatar a transformação sofrida pelos intelectuais dentro do próprio processo de solidificação do regime republicano. Proclamada a República, imediatamente os intelectuais perdem sua importância. Estruturadas as bases para a *belle époque*, os intelectuais voltam com um prestígio redobrado. Esta transformação de papéis, amplamente comprovada pelas pesquisas do autor, servem para separar, no campo das idéias, momentos históricos distintos.

sumir o Itamaraty, mas já é um intelectual consagrado pelas vitórias diplomáticas conseguidas nas contendas das Missões e Amapá. Deixa o transatlântico e é conduzido para terra no galeão histórico D. João VI. Milhares de pessoas o saúdam - nunca se fizera recepção igual.

O contexto econômico e social do Brasil começava a transformar-se. O início de uma prosperidade, o desenvolvimento da imprensa comercial, e a própria eleição de Rodrigues Alves, criaram um clima que também afetou a vida cultural do país. Na busca de criar uma sociedade ilustre e merecedora dos créditos europeus, o Barão de Rio Branco “procurou lotar as dependências do Itamaraty e mesmo de setores paralelos da administração, de intelectuais respeitáveis, ou de quem afetasse uma tal moldura”.³¹ Rio Branco e “seus intelectuais” foram os responsáveis pelo discurso de modernidade, civilizatório, que caracterizou aquele momento.

O grupo de intelectuais ligados ao Barão de Rio Branco, dentro do Itamaraty, ou em outras instituições não é pequeno: Domicio da Gama, Graça Aranha, Joaquim Nabuco, Rui Barbosa, Lafaiete, Clóvis Bevilacqua, José Veríssimo, Heraclito Graça, Aluísio Azevedo, Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Martins Júnior, João Ribeiro, Olavo Bilac, Pedro Américo, Coelho

³¹ Ibid. p.94.

Neto, Euclides da Cunha, Silvio Romero - quer dizer, toda a inteligência nacional aglutinou-se em torno daquele personagem e de seu discurso modernizante para o Brasil.

Uma série de fatos, de acontecimentos, de valorizações, alçam o prestígio dos intelectuais dentro das instituições governamentais, ao mesmo tempo que os legitimam para o grande público. A elevação da Academia Brasileira de Letras a patamares inquestionáveis de seleção de talentos; a sessão de homenagem a Machado de Assis, na Sorbonne, por iniciativa da Sociedade Parisiense e da Missão Brasileira de Propaganda; a conferência Pan-Americana com a presença do Secretário de Estado norte-americano, Elihu Root; a divulgação ufanista da participação brasileira em Haia, com Rui Barbosa transformado em “Águia” ; a vinda de intelectuais estrangeiros, sob o patrocínio do Itamaraty, como Guglielmo Ferrero, Anatole France, Enrico Ferri, Charles Richet, Paul Adam, Rubém Darío. Todos estes acontecimentos tinham a participação direta do Barão de Rio Branco, que se preocupava com os detalhes mais irrelevantes.

Dois exemplos: no jantar de recepção ao escritor Guglielmo Ferrero, é do punho do próprio Barão de Rio Branco o croqui da mesa do banquete oferecido - em torno daquela mesa está criteriosamente colocada grande parte da

inteligência nacional; na Segunda Conferência da Paz, em Haia, o Barão queria indicar Joaquim Nabuco, mas acabou cedendo em nome de Rui Barbosa - “os dois se igualavam no poder de oratória, mas o Barão preferia Nabuco por ostentar uma figura reconhecidamente bela, máscula, sugestiva, em contraste com a de Rui - um sumido diminutivo de figura humana”.³²

Depois de D. Pedro II, o Barão de Rio Branco foi o primeiro a pôr em prática uma política de valorização cultural. Sua presença expande-se em todas as direções da vida cultural do Brasil de maneira inquestionável - muito por sua capacidade produtiva e muito, também, por seu currículo inimaginável para os demais intelectuais brasileiros: Emile Levasseur convidou-o para escrever a parte do Brasil na “Grande Encyclopedie”; amigo de Eça, Eduardo Prado e Ramalho Ortigão; membro da Sociedade de Geografia de Paris; membro da Academia Brasileira de Letras; membro da Real Sociedade Geográfica de Londres; Benemérito Brasileiro; Presidente Perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e será durante três quadriênios seguidos (Rodrigues Alves, Afonso Pena e parte do governo de Hermes da Fonseca, quando morre) o ministro das Relações Exteriores.

³² CARVALHO, Afonso de. *Rio Branco*. Rio de Janeiro, Ed. Biblioteca Militar, vol.3, 1945, p.222.

Com o prestígio novamente restabelecido, os intelectuais disputam espaço na nova e republicana máquina administrativa. De um dia para o outro, realiza-se uma multiplicação bíblica de “homens de letras”, de conferências, de saraus literários, de jornais, revistas e encartes - a criação cultural, preponderantemente a literatura, alcançou um prestígio nunca antes visto. Todos parecem correr para o mesmo lado, todos percebem o prestígio que a cultura adquiriu.

“(...)O Homem de Letras aqui é uma coisa que começou a grassar, grassar, grassar; e como não trazia grandes perigos à saúde pública, ninguém se lembrou de opor-lhe medidas de higiene e meios profiláticos, se não para prevenir o mal, ao menos para conseguir restringi-lo...porque aqui o Homem de Letras não é apenas o produtor intelectual, ele vem de todos os ofícios, de todas as profissões e figura em todas as circunstâncias da vida nacional...”³³

Quando elege *o favor* como mecanismo de reprodução de uma classe social no Brasil, Roberto Schwarz enfatiza que esta classe favorecida estabelece uma relação com a outra classe, a dos que têm, e que a vida ideológica será regida por este mecanismo.³⁴ É por este processo que se organiza, de fato, a hegemonia do discurso oficial entre os intelectuais - onde não são poucas as trocas de favores, de pedidos, apelos e até súplicas.

³³ “Homens de Letras”, Revista *Fon-Fon*, 30.5.1910.

³⁴ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do Lugar”. In: *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Ed. Livraria Duas Cidades, 1981, p.16.

O Itamaraty transforma-se no grande centro das decisões políticas do Brasil e as razões são óbvias. Como toda a administração trabalhava para criar uma imagem positiva do país no exterior, nada mais natural que o Ministério assumisse uma influência decisiva nos destinos da nação. O Barão de Rio Branco definia as compras de navios de guerra, seu apoio às reformas do Rio de Janeiro é notória, metia-se na distribuição de incentivos às indústrias e bancos e deu ao Ministério uma força tão evidente dentro do poder que, anos mais tarde, depois de sua morte, era o Itamaraty quem vetava a convocação de negros na seleção brasileira de futebol que iria jogar na Argentina.

Foi o Barão de Rio Branco quem tratou de adequar o papel do intelectual dentro da estrutura republicana. E esta proximidade dos intelectuais com o poder ultrapassou os limites oficiais do círculo letrado e acadêmico, e invadiu acontecimentos em esferas estritamente pessoais. De modo que, no caso dos escritores mais identificados com as idéias da época, realiza-se uma simbiose entre cultura e poder. Vejamos dois casos:

Olavo Bilac, que foi escolhido o “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (revista *Fon-Fon*), não teve destaque nos acontecimentos da Proclamação. Já era o poeta consagrado quando assumiu a coluna de Machado de Assis na *Gazeta de Notícias*, em 1901, e os contatos políticos e a confiança ideológica

renderam-lhe uma vida agradável junto à elite brasileira. Ocupou inúmeros cargos públicos e estava na administração Pereira Passos quando defendia as reformas do Rio de Janeiro. Foi, durante a moda das conferências, o conferencista principal; entre os francófilos foi o que mais adorou Paris (em uma de suas estadas anuais na França, perguntava pelo Brasil: “Como vai esta terra ignóbil?”³⁵).

No início da Primeira Guerra Mundial, quando as questões sociais tornam-se tensas, com greves e muita propaganda anarquista, o patriotismo é novamente tirado da gaveta e lá está Olavo Bilac para fundir um discurso militarista e civilista de ocasião. Seu papel na Liga de Defesa Nacional é decisivo: percorre o país pregando a (prática de esportes, o serviço militar) obrigatório e o amor à Pátria. É neste tempo - quando procurava os quartéis para ouvir outro tipo de estrela - que se consegue compreender com nitidez sua afinidade ideológica com o projeto hegemônico.

Seu entusiasmo com as reformas do Rio de Janeiro não derivava de sua condição de funcionário do prefeito Pereira Passos; seu ódio ao Carnaval, que qualificava como exibição vergonhosa, não era de um moralista de primeira ordem; sua devoção a Paris não era por modismo e sua aproximação

³⁵ BROCA, Brito. op. cit. p. 93.

com os militares não se deu por ingenuidade. Olavo Bilac era um intelectual afinado com o projeto e os interesses dominantes. Sua devoção por transformar o Brasil numa “terra civilizada” era sincera e honesta - as afinidades de classe são sempre verdadeiras.

Outro intelectual que representa este encontro entre cultura e poder é Coelho Neto, o “Príncipe dos Prosadores Brasileiros” (revista *Fon-Fon*). Depois da morte de Machado de Assis até 1922, Coelho Neto foi o grande escritor. Seu estilo era sinônimo de atualidade, sofisticação. E sua convivência com o poder era proporcional ao seu sucesso. O padrinho de seu casamento foi o Marechal Deodoro da Fonseca, o Presidente da República, e todos os ministros estavam presentes. Foi secretário do Governador do Estado do Rio de Janeiro, Francisco Portela, e arrumou emprego para inúmeros amigos. O apadrinhamento político acompanhou toda a carreira de Coelho Neto, seja em cargos políticos ou nas mais variadas instâncias burocráticas ou educacionais que ocupou. Seus contatos políticos e os sucessivos mandatos de deputado federal, ajudaram-no a reforçar uma visão estética e política identificada com a elite brasileira.

O prestígio alcançado por Coelho Neto pode ser imaginado por alguns fatos: participante, junto com Olavo Bilac, do grupo fundador da Academia

Brasileira de Letras; professor do Colégio D. Pedro II; mais de cem livros publicados; sua peça *Bonança* inaugurou o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é escolhido, também, seu diretor e professor na escola de arte dramática; publica obras na Alemanha e na França; eleito presidente da Academia Brasileira de Letras; indicado para o prêmio Nobel; eleito deputado pelo Maranhão, atravessando três legislaturas (dois anos cada); e autor dos *Breviários Cívicos* - destinado a ser um instrumento patriótico para o Governo combater os anarquistas.

Estes são dois currículos sucintos de intelectuais engajados que sempre estiveram em compasso com os sonhos e aspirações da elite. Mas, ao não retratarem aspirações concretas do conjunto da sociedade, eles tornam-se a vanguarda de uma perspectiva que toda a elite deseja, mas na qual nem ela mesma acreditava. A modernidade com que tanto sonhavam, não passou de um modernismo localizado e restrito a um segmento muito pequeno da população. Seu papel, mais voltado para o exterior do que para o universo interno do país, terminou por colocá-los como algo marginal, algo inútil: “uma variante tropical dos bobos da corte”.³⁶

³⁶ LAMOUNIER, Bolívar. “Formação de um Pensamento Político Autoritário na Primeira República.” In: FAUSTO, Boris (org). *História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil Republicano*, vol-2. Rio de Janeiro-São Paulo, Ed. Difel, 1978, p.374.

Se grande parte dos intelectuais aderiu ao projeto oficial da *belle époque* e tirou disso um emprego público e amplas possibilidades de abrir as cobiçadas portas da política e da diplomacia, muitos outros mantiveram-se à margem e pouquíssimos se opuseram. E opor-se à cultura oficial, naquele início de século, era basicamente ser ignorado, alijado de qualquer esfera de poder e, no caso de Lima Barreto, da própria sociedade. A palavra escrita deu prestígio e fama para inúmeros intelectuais subirem na vida, mas Lima Barreto a utilizou para descer.

Através do papel dos intelectuais, neste período, tentamos enfatizar a formulação discursiva do poder - tanto no plano estético do discurso como em seu conteúdo programático. Ao falarmos deste conjunto de valores, procuramos destacar alguns elementos: a concepção social de uma elite que, a cada momento, busca referência no exterior; a dificuldade de definir um projeto para a nação; as bandeiras de modernização e civilização contrapondo-se ao atraso e à barbárie; o uso da máquina administrativa por parte da elite.

Estes valores formam a “voz alvo” da qual Lima Barreto utiliza-se para realizar sua paródia. Esta voz, como explicamos no capítulo anterior, tem que ser identificada pelo leitor para que a paródia aconteça. Mas como

não identificar uma voz que fala em “aparentar” para o outro uma existência que não possuímos? Como não identificar uma visão maniqueísta que divide o mundo em desenvolvimento e atraso? Como não identificar uma voz que se utiliza do Estado? Como não identificar uma voz que é eco de uma outra voz, a voz hegemônica dos países do Primeiro Mundo? Enfim, como não identificar uma voz que se tem repetido ao longo de toda a história brasileira?

Lima Barreto é mestre em escolher os elementos perenes desta voz. Faz o jogo literário debruçar-se sobre os elementos significativos e relevantes e o resultado é a identificação imediata do leitor. Até agora, tratamos de percorrer o caminho teórico da paródia de Lima Barreto e definir os valores nos quais se apoia para refratar sua paródia. É hora, portanto, de voltarmos a Lima Barreto e mostrarmos como estas paródias realizam-se.

3

Somente para seus olhos

“Troça e simplesmente troça, para que tudo caia pelo ridículo. O ridículo mata e mata sem sangue.”¹

Lima Barreto.

¹ “Negócio de Maximalismo”. In: *Coisas do Reino do Jambon*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.119.

3.1 O olhar que revela

A análise que propomos, para demonstrar a importância da paródia na obra de Lima Barreto, remete-nos a divisões de seus textos em níveis de realizações literárias distintos.² Bakhtin, em seus estudos sobre Rabelais, utiliza-se de forma sucinta de modelo semelhante num momento de sua leitura crítica.³ O primeiro nível, que nos ocuparemos a partir de agora, é a ligação de sua obra com a realidade efetiva, próxima e contemporânea do autor. É o plano da veracidade, o mundo das realidades cotidianas - com personagens e seus acontecimentos históricos, a cidade com sua geografia e sua vida urbana - invade o texto de forma direta, sem disfarces ou insinuações.

² Ao iniciar este capítulo, uma observação: concentraremos nossa atenção nas obras de características nitidamente literárias - as que se tornaram perenes e que até os dias de hoje consagram seus efeitos artísticos. As referências que faremos aos seus artigos ou crônicas servirão somente para demonstrar como tal pensamento ou opinião era uma constante em seus trabalhos - deixaremos de lado, desta forma, sua biografia, suas opiniões explícitas e tudo que estiver fora da esfera ficcional. Nosso eixo, portanto, são suas obras literárias.

³ BAKHTIN, Mikhail. "As imagens de Rabelais e a realidade de seu tempo". In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília, Ed. EDUNB, 1996, p.392.

Fica evidente, até mesmo na mais das superficiais leituras, que a literatura de Lima Barreto é ocupada, a todo instante, por elementos da realidade que cercam o autor. Em páginas e mais páginas, de qualquer de suas obras ficcionais⁴, encontramos referências a pessoas, lugares ou acontecimentos históricos concretos. *Clara dos Anjos*, em seu primeiro parágrafo, começa com uma digressão sobre a flauta e a importância de Patápio Silva na sua promoção. Cita também o flautista Calado, fala do prestígio que este instrumento tinha no Rio de Janeiro do século anterior e sua crescente perda de espaço para o violão. Isto tudo, repetindo, no primeiro parágrafo.

Em *Gonzaga de Sá* há inúmeras passagens amplamente documentadas por elementos da realidade. Uma delas se refere ao Barão de Rio Branco:

“(...)Este Juca Paranhos (era outro modo dele tratar o Barão de Rio Branco) faz do Rio de Janeiro a sua chácara...Não dá satisfação a ninguém.... Julga-se acima da Constituição e das leis....Distribui o dinheiro do Tesouro como bem entende...É uma espécie de Roberto Walpole.... O seu sistema de governo é a corrupção....Mora em um palácio do Estado, sem autorização legal; salta por cima de todas as leis e regulamentos para prover nos cargos de seu ministério os bonifrates que lhe caem em graça..”⁵

Neste trecho, que se segue por muito mais, não temos outra coisa que documentação de época. Rio Branco ocupava o Itamaraty, seu nome era José Ma-

⁴As obras literária de Lima Barreto receberão indicações, nestas notas, utilizando-se as iniciais dos nomes próprios dos títulos. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* - I.C.; *Triste Fim de Policarpo Quaresma* - P.Q.; *Numa e a Ninfa* - N.N.; *Vida e Morte de Gonzaga de Sá* - G.S.; *Clara dos Anjos* - C.A. Todas as obras fazem parte da coleção completa das obras de Lima Barreto. São Paulo, Editora Brasiliense, 1956.

⁵G.S. p. 69-70.

ria da Silva Paranhos, os íntimos o chamavam de Juca Paranhos, e era também como assinava suas correspondências pessoais. O uso que fazia do Estado para o emprego de amigos era uma crítica comum na época. Este trecho está contido no capítulo quarto de *Gonzaga de Sá*, cujo nome é “O Barão, as Costureiras e Outras Cousas”. Fica evidente a intenção de Lima Barreto de retratar, jornalisticamente, a figura do Barão de Rio Branco, de forma a não dar espaço ao ficcional.

Em *Policarpo Quaresma* temos a figura do Marechal Floriano Peixoto descrita em detalhes:

“(...)O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande “mosca”; os traços flácidos e grosseiros;...Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso - parecia não ter nervos.”⁶

Este retrato-falado do Marechal Floriano faz parte de um leque de elementos reais que compõem, com nome e sobrenome, figuras históricas que desfilam nos romances de Lima Barreto. Mas é nos ambientes e, sobretudo, nas descrições urbanas que ele se detém. Assim, descreve-nos as noites de domingo, no centro do Rio de Janeiro, como um painel realista de pessoas e costumes:

“(...)Vêm as moças dos arrabaldes distantes, com seus pálidos semblantes e os vestidos característicos. Vêm as armênias das adjacências da Rua Larga,...Além destes, há operários em passeio, com as suas roupas amarfanhadas pela longa estada nos ba-

⁶ P.Q. p.208-209.

ús. Há caixeiros com roupas eternamente novas e grandes pés violentamente calçados...”⁷

Gonzaga de Sá constitui-se numa obra que tematiza, de forma efetiva, o Rio de Janeiro do início do século. São inúmeras (literalmente, inúmeras) as passagens em que a cidade aparece de forma a ocupar o primeiro plano. O narrador utiliza-se de uma característica do personagem - suas infindáveis caminhadas - para passear pela cidade. Desta forma, consegue tratar do centro (como vimos acima), dos bairros, dos subúrbios e até de lugares distantes. É uma obra onde não existe ação e suas descrições sobre a cidade ocupam função fundamental.

A topografia do Rio de Janeiro:

“(...)A city, o núcleo do nosso glorioso Rio de Janeiro, comunica-se com Botafogo, Catete, Real Grandeza, Gávea e Jardim Botânico, tão somente pela estreita vereda que se aperta entre o mar e Santa Teresa. Se quiséssemos fazer o levantamento da cidade com mais detalhes, seria fácil mostrar que há meia dúzia de linhas de comunicação entre os arrabaldes e o centro efetivo da cidade.”⁸

O subúrbio:

“(...)Há o capinzal, o arremedo de pomar, alguns canteiros de horta; há a casinha acaçapada, saudosa da toca troglodita; há a velha casa senhorial da fazenda com as colunas heterodoxas; há as novas edificações burguesas, com ornatos de gesso, cimalha e compoteira, varanda ao lado e gradil de ferro em roda”.⁹

Enfim, poderíamos enumerar centenas de apropriações históricas que o narrador realiza - seja na figura de celebridades ou de espaços públicos. Mas

⁷ G.S. p. 137.

Lima Barreto realiza um outro tipo de apropriação, mais sutil e não menos palpável: são as apropriações estilísticas. Embora situadas numa instância de leitura distinta, elas desempenham o mesmo papel documental das demais apropriações. Vejamos alguns casos.

Num famoso e constrangedor discurso, em que Sílvio Romero saudou Euclides da Cunha na Academia, fez referência ao problema do café com estas palavras: “A singular rubiácea - incrível fato! - dá hoje para enriquecer com milhões de casas de importadoras do Havre, Hamburgo, Londres...”¹⁰

Este discurso, pelas circunstâncias e pelos personagens envolvidos - afinal, até o Presidente da República estava presente - chegou ao domínio público, pois dele resultou a censura prévia a estes pronunciamentos na Academia Brasileira de Letras. Valendo-se desta notoriedade, Lima Barreto utiliza-o em um conto: “Ele aceitou e, embora, ambos se serviram da infusão da ‘preciosa rubiácea’, como se diz no estilo ‘valorização’. A viúva tomando café, acompanhado de ...”¹¹

Um segundo exemplo. Em *Policarpo Quaresma*, o narrador conta-nos das atividades do major - “todas as manhãs, antes que a ‘Aurora, com seus de-

⁸ G.S. p. 65.

⁹ G.S. p. 114.

¹⁰ Academia Brasileira de Letras. *Discursos Acadêmicos*. Vol. I. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1934, p.232.

dos rosados abrisse caminho ao louro Febo”¹². Lima Barreto quebra o texto, coloca aspas e não resiste a apropriação.

Mas é em *Isaiás Caminha* que aparece uma de suas apropriações mais oportunas e que faz referência ao estilo jornalístico da época. Houve um crime e um repórter é designado a escrever sobre o acontecimento. O narrador explica que o mais importante é a “cabeça”, o início da matéria jornalística, e que existia um jornalista que era brilhante neste sentido. E assim ele apresenta-nos o texto:

“(...)O ciúme, esse sentimento daninho que embrutece a imaginação humana e a arrasta à concepção de crimes, cada qual mais trágico e horripilante, não cessa de produzir seus efeitos maléficos...No caso de que nos vamos ocupar, trata-se da briga entre dois amantes, motivada em parte pelo ciúmes e da outra pela repulsa natural de quem se sente ofendido e maltratado”¹³.

Esta prática de texto empolado e “profundo” é característica deste período. Na fase anterior, o jornalismo vive de seus embates políticos e era de onde tirava sua viabilidade econômica. Atraiu grandes redatores, que produziam textos de qualidade, porque suas funções eram de promover e divulgar idéias. O papel político e a qualidade de seus textos eram fatores determinantes na sobrevivência do próprio jornal. Em *Isaiás Caminha* temos o período seguinte: uma Imprensa tentando viabilizar-se economicamente (a imprensa panfletária já ha-

¹¹ BARRETO, Lima. “Quase ela deu o ‘sim’; mas...” in: *Contos Reunidos*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1990, p.52.

¹² P.Q. p.33.

via desaparecido), a qualidade dos textos caem e os repórteres são, também, vendedores de anúncios.

É evidente que tanto as apropriações de personagens e acontecimentos, como também as referências à estilística da época, desempenham funções relevantes para leituras situadas a quase cem anos de sua produção. Se naquele período estas “apropriações” tiveram um julgamento desfavorável da crítica, hoje transformaram-se em recurso rotineiro que abrange desde *best-sellers* até as saudadas produções pós-modernas de E. L. Doctorow. De fato, esta utilização de elementos consagrados ou contidos no imaginário popular é uma das características do texto atual. Os estudos pós-modernos o chamam de metaficcional historiográfico e muita importância se tem dado a ele. É vasta a literatura produzida neste século com estas características, embora sejam, de fato, os estudos críticos desenvolvidos sobre a natureza do discurso que lhe tenham garantido uma crítica mais detalhada.

A utilização do verídico ao lado do verossímil produz o efeito - literário - de realçar a verossimilhança. As pessoas, os lugares e até mesmo os estilos, remetem-nos a um conjunto de entendimento cotidiano que se encontra na esfera da vida real e não da ficção. Por outro lado, o nome do Barão de Rio Branco, Floriano Peixoto, o centro do Rio de Janeiro, a forma estilística, mesmo quando

¹³ I.C. p.206.

nos contam um amanhecer, todos estes elementos aparecem carregados de seus significados discursivos. Portanto, estamos também na esfera ideológica.

Esta apropriação paródica, no caso de Lima Barreto, radicaliza-se especificamente no campo do discurso oficial (da ideologia oficial), porque estes personagens são emissores de valores oficiais. No caso que estamos estudando, o narrador não se utiliza de fragmentos do real para garantir unicamente o *efeito do real*. Nos exemplos citados, sua intenção é a paródia; com a paródia, a sátira; com a sátira, o ridículo; com o ridículo, a desmoralização. Vejamos alguns casos, nos mesmos exemplos citados.

Barão de Rio Branco. Antes de descrevê-lo realisticamente, como já mostramos, ele coloca o seguinte diálogo entre Gonzaga de Sá e seu amigo Augusto Machado:

- “(...)
 - O barão hoje de manhã recebeu um poeta.
 - E daí?
 - O poeta, extraordinariamente inquieto, visivelmente embaraçado, foi-lhe perguntar se devia grafar amor com maiúscula.
 - E o Rio Branco?
 - Que não era conveniente no meio de um verso; mas, se no começo, quase se impunha.
 - Tenho satisfação em ver de que modo superior vai o barão influenciando nas nossas letras.
 - E com espírito!...Ah! o barão!”¹⁴

O Barão de Rio Branco era membro da Academia Brasileira de Letras.

¹⁴ G.S. p.69.

E Floriano Peixoto? Depois de realizar aquele retrato-falado fiel e digno da figura do Marechal, o narrador passa a descrever um perfil de sua personalidade. A personalidade não é algo visível, palpável - é algo que muito se serve para interpretações subjetivas. Mas mesmo aí, dentro da obra ficcional, o narrador mantém-se coerente com o pensamento popular sobre o temperamento do Marechal. A partir de uma característica de sua personalidade - a calma e o comedimento de suas ações (portanto, algo pertencente ao mundo do discurso oficial) -, ele a recoloca no plano ficcional com a visão do seu narrador:

“(...)havia no caráter do Marechal Floriano uma qualidade predominante: a tibieza de ânimo; e no seu temperamento, muita preguiça. Não a preguiça comum, essa preguiça de todos nós; era uma preguiça mórbida....Dessa sua preguiça de pensar e de agir, vinha o seu mutismo, os seus misteriosos monossílabos, levados à altura de ditos sibilinos, as famosas “encruzilhadas dos talvezes”...Essa doentia preguiça, fazia-o andar de chinelas e deu-lhe aquele aspecto de calma superior, calma de grande homem de Estado ou de guerreiro extraordinário...”¹⁵

O que, no discurso oficial, era ponderação, na visão do narrador, tornou-se preguiça.

No caso do texto jornalístico, depois de documentar com um texto comum para a época, o narrador inicia seu processo infalível de desmoralização.

Escreve ele:

“(...)havia um especialista neste gênero jornalístico que era tido como gênio.
- Não há como o Matoso! Que facilidade! Que rapidez! Escreve trinta tiras em uma hora! diziam os colegas.

¹⁵ G.S. p.69.

Isto lhe valia uma fama e um conceito, entre os seus, superiores aos que o Conselheiro Rui Barbosa goza em todo o Brasil....Demais eram banalidades, os conceitos familiares sobre o crime e os criminosos que ele desenvolvia com a convicção de quem estivesse fazendo um estudo profundamente psicológico e social. Oh! A vaidade dos desconhecidos da imprensa é imensa!”¹⁶

Mesmo em um curto trecho, em um detalhe, quando se utiliza da poesia parnasiana para descrever as manhãs do major Policarpo Quaresma, o narrador não deixa de recolocá-la num contexto absolutamente diverso do natural desta poesia. Policarpo levantava na aurora com seus dedos rosados... para estudar tupi-guarani.¹⁷ Este jogo de contrastes, entre uma sofisticação estilística “moderna” e o arcaico patriótico desejo do major, acabam por ridicularizar os dois. É, sem dúvida, a desmoralização de ambos - de dois discursos refratados: o patriótico e o estilístico.

O grau de sofisticação que Lima Barreto consegue com estes duplos de realidade vai muito além, literariamente, do que fazem diversos autores, mesmo nos dias de hoje. Atualmente, estas apropriações - até o *pastiche* - são recursos em moda, mas são utilizados para emprestar esse caráter de verdade ao conjunto do texto, ou como simples referência, uma jocosidade. Em Lima Barreto estes elementos têm, inicialmente, o mesmo objetivo, mas ele acaba fazendo com que desempenhem um segundo papel: de revelarem-se a si próprios. E assim, revelar também o caráter falsificador, parcial, do discurso oficial.

¹⁶ I.C. p.207.

A importância desta referência ao real, como nomes de personagens, espaços físicos e tantos outros, servem também para sinalizar um tempo e um espaço definido para o leitor. Seu papel é situar o leitor, colocá-lo alerta, para que possa compreender o código do conteúdo e, principalmente, do conteúdo paródico que se segue. É como se dissesse: “Veja, nós estamos no Brasil, no Rio de Janeiro. Aqui umas pessoas mandam e as outras obedecem. Presta atenção, vamos falar disso..” Ele impõe ao leitor suas regras...e elas funcionam.

Isso tudo, Lima Barreto realiza com personagens, com geografias, com estilos. Ou seja, com elementos que têm características concretas visíveis, onde a margem para a manobra é inevitavelmente estreita. Quando ele se desloca para um nível maior, para o plano da “mentalidade”, para o espírito dos valores que desenham a história coletiva de seu tempo, torna-se mais sofisticado.

3.2 O olhar que redime.

O segundo plano de leitura da obra ficcional de Lima Barreto envolve, de forma total e absoluta, o âmbito da paródia. Aqui, o narrador não mais docu-

¹⁷ P.Q. p.11.

menta com elementos da realidade concreta, de forma a sinalizar, o discurso referente. Esta função já foi cumprida pelo nível anterior. Neste plano, ele ataca praticamente toda a esfera da vida representada por valores da elite brasileira: instituições, dependência cultural, costumes, mentalidade, bairros, o Estado - enfim, a ideologia do poder. Estando ela nos passeios da Avenida Central, de cartola e polainas; ou nos subúrbios, metida na cabeça de uma menina com vestido de *chita*.

É aqui que se dá o julgamento moral e ético de sua representação de sociedade. À luz de um bom senso, de uma dignidade, de uma certa decência no viver, vai desfilando uma comédia da vaidade humana - sempre se utilizando de valores consagrados no discurso oficial: o anel de doutor, o Itamaraty, a linguagem, suntuosidade, a busca de prestígio, o patriotismo, o assalto aos cofres públicos, os valores do casamento, a burocracia.

Neste plano, ele estabelece as distinções entre o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso. Mostra o meio, a sociedade, dividida entre o que ela é e o que gostaria de ser. Se no primeiro plano, o narrador também documenta, aqui ele faz paródia. E a documentação, seja factual ou simplesmente discursiva, transforma, através da apropriação paródica, o discurso oficial em algo muito próximo do ridículo absoluto. Vejamos:

No capítulo anterior observamos que o papel representado pelas reformas do Rio de Janeiro, durante o período caracterizado como *belle époque*, era sinônimo de desenvolvimento, cultura, civilização. Em toda a obra ficcional de Lima Barreto, há inúmeras passagens que fazem referências às reformas. Em *Isaias Caminha* temos este trecho:

“(...)O Rio de Janeiro não podia continuar a ser uma estação de carvão, enquanto Buenos Aires era uma verdadeira capital européia. Como é que não tínhamos largas avenidas, passeios de carruagens, hotéis de casaca, clube de jogo?....

- Que são dez ou vinte mil contos que o Estado gaste! Em menos de cinco anos, só com as visitas dos estrangeiros, esse capital é recuperado.. Há cidade no mundo com tantas belezas naturais como esta? Qual!

Aires d'Ávila chegou mesmo a escrever um artigo, mostrando a necessidade de ruas largas para diminuir a prostituição e o crime e desenvolver a inteligência nacional.

E os da frente, os cinco mil de cima, esforçavam-se para obter as medidas legislativas favoráveis à transformação da cidade e ao enriquecimento dos patrimônios respectivos com indenizações fabulosas e especulações sobre terrenos. Os Hausmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complementos, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com uniformes como se viam nos jornais de moda da Inglaterra...”¹⁸

Esta é uma das formas paródicas que o narrador utiliza para atacar, inverter, revelar o discurso oficial. São páginas, são linhas, são palavras, uma construção meticulosa, com o objetivo claro de mostrar o lado oculto da ideologia que vendia toda aquela ilusão de primeiro mundo.

“(...)E o povo?

- O povo! O povo! Que tem o povo com estas questões? Por acaso ele pode raciocinar sobre finanças? Creio que não, meu caro doutor. Não é a sua opinião?”¹⁹

¹⁸ I.C. p.204-5.

¹⁹ N.N. p.250.

Esta era a forma de demonstrar, na ficção, o que vivia escrevendo em seus artigos sobre aquela República que iniciava. “Mas, o nosso regímen é feito de ficções, e a eleição é uma delas. Agora, a história fica mais fina, porque não há um único Pinheiro Machado; há muitos”.²⁰

Em todos os textos, Lima Barreto mostra-se cético em relação àquela República. Existe até uma simpatia saudosista do Império, e é perfeitamente compreensível este sentimento. Era uma República sem povo, sem instituições que garantissem a democracia prometida, e com o aparelho do Estado ocupado pelos mesmos personagens do Império. Com uma desvantagem: cinicamente, todos se apresentavam como representantes do novo, civilizado, moderno. E as reformas foram o carro-chefe, a vitrine, através dos quais aquela Primeira República apresentava-se para o mundo. As reformas urbanas do Rio de Janeiro tiveram o significado emblemático de tudo que se pensou, escreveu e projetou para o futuro, durante aqueles anos.

Lima Barreto revela o duplo do discurso que se fazia destas obras. As negociatas, a corrupção, a especulação imobiliária - tudo em nome de ruas largas que contribuiriam até para o “desenvolvimento da inteligência nacional”. Desta forma, não existe maneira de realizar a leitura de suas obras sem evitar associa-

²⁰ BARRETO, Lima. “O Reconhecimento”. Sátiras. In: *Coisas do Reino de Jambon*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.87.

ções com o discurso oficial. Suas observações revelam-se humorísticas exatamente na medida em que quebram as expectativas geradas pelo discurso oficial. O discurso republicano, para justificar a execução daquelas obras, exagerava seus benefícios em todas as direções, daí a facilidade da realização do humor. Através deste humor, o narrador desmistifica o caráter grandiloquente que justificava aquelas realizações.

A ocupação da nova máquina republicana na administração pública - em substituição à burocracia imperial - tornou o serviço público um emprego razoável, além de desfrutar de uma importância situada muito acima do que realmente representava, tanto no sentido salarial como na própria natureza da atividade. Era sinal de prestígio, a atividade de funcionário público. A burocracia, portanto, ocupou um espaço considerável nos textos de Lima Barreto.

“(...)Logo no primeiro dia em que funcionei na secretaria, senti bem que todos nós nascemos para empregado público. Foi a reflexão que fiz, ao me julgar tão em mim, quando, após a posse e o compromisso ou juramento, sentei-me perfeitamente à vontade na mesa que me determinaram. Nada houve que fosse surpresa, nem tive o mínimo acanhamento. Eu tinha vinte e um para vinte e dois anos; e nela me banquei como se de há muito já o fizesse. Tão depressa foi a minha adaptação que julguei nascido para ofício de auxiliar o Estado, com a minha reduzida gramática e o meu péssimo cursivo, na sua missão de regular a marcha e a atividade da nação”.²¹

São incontáveis os textos que citam, criticam, debocham da máquina burocrática republicana. O serviço público está sempre associado, em suas paró-

²¹ “Três gênios da Secretária”. Contos. In: G.S. p.171-2.

dias, com o velho e antigo, inútil e aparente. A função básica de toda a máquina burocrática está em fazer as coisas existirem, ao menos no papel. No ambiente da administração pública, Lima Barreto consegue realizar de forma plena seu projeto que divide o real e o aparente (este real e aparente dentro do mundo ficcional, é claro). O formalismo de um lado, com suas atas e portarias que a tudo normatiza; e de outro, a realidade efetiva com seu universo de precariedades.

“(…)O movimento dos astros, o crescimento das plantas, as combinações químicas, toda a natureza, no seu entender, era governada por avisos, portarias e decretos, emanados de certos congressos, ministros e outras espécies de governantes que tinham existido há muito tempo”.²²

Além de inverter o prestígio que a máquina burocrática dizia possuir, o narrador trata, em todas as obras, de desmoralizar a própria atividade. É importante resgatar uma informação: o prestígio do serviço público era diretamente proporcional ao desprestígio gozado pela iniciativa privada. Vamos a um exemplo.

“(…)Mas ser médico de um hospital particular não dá fama a ninguém: o indispensável é ser do governo, senão ele não passava de um simples prático. Queria ter um cargo oficial, médico, diretor ou mesmo lente de faculdade. E isso não era difícil, desde que arranjasse boas recomendações, pois já tinha certo nome, graças à sua atividade e fertilidade de recursos.”²³

²² G.S. p.143.

²³ P.Q. p.196.

Aqui temos outro tipo de apropriação e outro tipo de paródia - talvez uma das mais constantes na obra de Lima Barreto. O narrador revela-nos os interesses de Armando Borges e que são normais, dentro da escala de valores do senso comum. Temos uma incorporação de valores natos, sem ironias, sem metáforas - são, aparentemente, simplesmente valores. Acontece que o personagem Armando Borges está, desde sua primeira aparição na obra, impregnado de uma arrogância que torna antipática qualquer característica que tenha. É neste plano da narrativa que o discurso oficial se incorpora sem sofrer nenhuma satirização imediata. A paródia realiza-se sobre a personalidade do próprio personagem.

É importante notar que estas opções de valores, incorporadas pelos personagens, não são realizadas no objeto estético e também não é neste plano que se relacionam. Estas opções estão ligadas aos valores oficiais do mundo real, ao mundo dos acontecimentos. A postura de personagens como Armando Borges torna-se coerente com as atitudes morais e éticas integradas pelo mundo real oficial. Desta forma, os valores atribuídos aos personagens passam a representar, além de um ponto de vista particular, também os de uma vida histórica definida. Esta a radicalidade da paródia é amplamente explorada.

O funcionário público é utilizado por Lima Barreto para realizar este processo e só tem equivalente, em sua obra, na figura do “doutor”. Todos são seres que vivem entre a ilusão que tem de si (representada pelos valores dominantes) e

a realidade de seus cotidianos. Através do serviço público, Lima Barreto faz a paródia coletiva de uma nação que tenta legitimar-se através da burocracia. Na figura do “doutor”, o drama pessoal que ganha relevo é a vaidade humana. E também ela em confronto com a realidade. Resultado: o desvalorização de um valor oficial.

“(…)Quaresma mesmo recebeu-o com as maiores marcas de admiração e o doutor, gozando aquele seu sobre-humano prestígio, ia conversando pausadamente, sentenciosamente, dogmaticamente; e à proporção que conversava, talvez para que o efeito não se dissipasse, virava com a mão direita o grande anelão “simbólico”, o talismã, que cobria a falange do dedo indicador esquerdo, ao jeito de marquise”.²⁴

“O doutor” ocupa espaços relevantes e patrocina situações de riso fácil. É preciso lembrar que, no discurso oficial republicano, impregnado de positivismo, o cientificismo alcançou patamares ditatoriais. Tudo o que se dizia em nome do “desenvolvimento da Nação” estava baseado num lastro científico. Os estudos nacionalistas de Alberto Torres, por exemplo, falavam da potencialidade do Brasil, pautando-se numa visão absolutamente “científica”. Desta forma, atacar à ciência ou à utilização que faziam dela, tornou-se tarefa relativamente obrigatória na ficção de Lima Barreto.

A valorização da ciência, e sua personificação na figura do doutor, era tão avassaladora que sua desmoralização - via paródia - torna-se, nas obras de Lima

²⁴ P.Q. p. 158.

Barreto, uma tarefa relativamente fácil. É o rebaixamento de coisas tomadas por elevadas. “Quanto mais poderosa e mais duradoura for a dominação das coisas elevadas, maior satisfação provoca o seu rebaixamento. Daí o sucesso enorme das paródias...”²⁵

Considerando que a paródia se realiza quando existe a identificação do discurso alvo, o exercício deste recurso torna-se possível toda vez que se estabelece hegemonicamente na sociedade. Isso acontece, na obra de Lima Barreto, com o discurso desenvolvimentista, com o discurso científico e também com o discurso patriótico. Além das inúmeras observações que faz ao longo de sua literatura, Lima Barreto dedica ao patriotismo uma obra inteira - *Policarpo Quaresma*. Ele questiona a concepção nacionalista para um país como o Brasil, cujo passado nos foi negado no próprio ato de descobrimento.

“(...)Ele ainda chorou um pouco. Enxugou as lágrimas e, depois, explicou com a maior naturalidade:

- Eis aí! Vocês não têm a mínima noção das cousas da nossa terra. Queriam que eu apertasse a mão. Isso não é nosso! Nosso cumprimento é chorar quando encontramos os amigos, era assim que faziam os tupinambás.”²⁶

O culto à Nação vinha da Europa, especificamente da Alemanha, e era defendido com palavras fortes, científicas. Havia também um medo constante de que este discurso fosse ridicularizado por anarquistas e outros “sem pátria”.

²⁵ BAKHTIN, Mikhail . “A imagem Grotesca do Corpo em Rabelais e suas Fontes.” In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo. Ed. Edunb, 1996, p.267.

²⁶ P.Q. p.56.

Vejamos este trecho que alertava para a ridicularização dos princípios patrióticos:

“(...)Quando começou a ressurgir o espírito nacional na Alemanha, Henrique Heine que, como já advertimos há pouco, era judeu e estimava pouco a pátria germânica, desfechou contra ele os mais terríveis dardos de sua destrutiva ironia. Era tal, porém, o ardor, a paixão, o entusiasmo que dominava a mocidade, que o riso dissolvente de um dos maiores humoristas que ainda houve, nenhum efeito produziu. O idealismo criador chegou a termos de misturar o sentimento de pátria e nacionalidade às mais remotas indagações metafísicas.....Debalde o endiabrado autor de “Reisebilder” os procurava ridicularizar. A consciência do ridículo não pode ter lugar quando se trata de um povo forte resolvido a vencer.”²⁷

Desenvolvimento, Ciência e Pátria tornaram-se assuntos comuns nos chamados discursos “de sobremesa” - uma referência aos pronunciamentos que eram feitos após banquetes comemorativos. Eram os pilares de sustentação ideológica do discurso republicano daquele período. Estas três vertentes do pensamento contemporâneo, que, de certa forma, ocuparam os debates durante todo este século, ganharam naquela nova República papéis que justificavam tudo.

Procuramos dar ênfase a estes três elementos discursivos porque foram - e ainda são - espaços relevantes no discurso oficial. Mas Lima Barreto vai bem mais longe: procura, no subúrbio, elementos de valorização elitistas encarnado em pessoas pobres. Também aí ele realiza a divisão que aparece em sua obra

²⁷ NOGUEIRA, José Antonio. “O ideal brasileiro desenvolvido na República”. In: *Sonho de Gigante*. São Paulo, Ed. Monteiro Lobato, 1922, p.97.

como uma fixação: o homem de um lado e a realidade de outro. Mundos incompatíveis.

3.3 O olhar que divide.

O terceiro plano desta leitura da obra ficcional de Lima Barreto envolve, também, o individual, mas uma individualidade universal. A solidão da existência humana contrapondo-se à infinita futilidade das relações com o meio, com a realidade do universo ficcional da obra. Nesta instância de leitura da obra de Lima Barreto, os personagens dividem-se em os coerentes com sua solidão e os integrado a este meio, a esta realidade. E a realidade se mostra como sucessão de futilidade ou com uma crueldade tirânica.

Antes de demonstrarmos a relação entre personagem e realidade ficcional é necessário estabelecer uma divisão entre suas obras ficcionais. De um lado, quase todos seus romances e, de outro, a grande maioria de seus contos. Isaías Caminha, Clara dos Anjos, Gonzaga de Sá e Policarpo Quaresma são personagens solitários, deslocados, inseridos num meio que não se utiliza dos mesmo valores. Entram em choque direto com a sordidez do meio, cada um com suas razões e por suas circunstâncias. São bovaristas e derrotados natos, nascidos

para perder. Todos iniciam cheios de esperanças (Gonzaga de Sá quando se refere ao passado também) e terminam por sucumbir tragicamente ou não.

Do outro lado, temos a história dos vencedores. Estão na grande maioria de seus contos e o romance *Numa e a Ninfa. O homem que sabia javanês; Lourenço, o Magnífico*; alguns episódios de *As histórias de Bruzundangas; As aventuras do Doutor Bogóloff*, e tantos outros, contam as peripécias da vitória. Todos são impostores, incompetentes e vencedores - são personagens que lembram bem as novelas picarescas, derivadas da literatura espanhola, que falam das “desventuras de alguém querendo ser”. Mas ao contrários destas, em Lima Barreto esses pícaros realizam-se.

O que nós interessa aqui é o duplo que ele realiza em todos os casos. Na maioria de seus romances, existe o duplo do personagem e o duplo da realidade ficcional. Policarpo Quaresma é um major, homem que trabalha em determinada repartição e perfeitamente integrado ao sistema de vida que lhe foi proposto. Mas é apaixonado pela Brasil, e resolve ajudar. Isaías Caminha é um jovem cheio de ambições comuns e freqüentes em todos. Mas é verdadeiro. Clara dos Anjos é a jovem do subúrbio comum, normal. Mas é ingênua, demais. Gonzaga de Sá é um homem comum em tudo. Mas lembra o passado - tem amor ao passado -, e essa é a razão de sua amargura.

Desta fissura, entre os ideais dos personagens e a realidade que os envolve, desenvolve-se toda grandeza da obra de Lima Barreto. O meio, nestes textos ficcionais, desempenha também o papel de personagem. É como se o meio ficcional fosse personagem, daí o efeito que consegue ao revelar também seu duplo, também sua falsidade. Ao colocar, dentro da trama, o meio ficcional como personagem, toda as relações tornam-se profundamente revoltantes e infinitamente humanas.

Num artigo importante, Lima Barreto escreve que as grandes emoções humanas - que consagraram os maiores escritores - nunca foram tratadas em estado bruto. As emoções sempre se manifestam no dia-a-dia, nos pequenos gestos de suas vidas. É nestas relações, aparentemente pequenas, que se desenvolve a “verdade” do personagem.

“(...)Tendo que pintar o desgosto de um leproso, como a sua vida evolui, eu não posso me ater abstratamente ao sentimento “desgosto”. É meu dever primeiramente dizer que ele é leproso, que é rico, que é burro ou inteligente; e, depois, descrever a sua ambiência, tanto de homens, de coisas, mortas e vivas, para narrar, romancear o desgosto do mesmo leproso. Todos os leprosos....não manifestam a sua dor da mesma maneira; e, para se a compreender artisticamente, são precisos, muitas vezes, detalhes que parecem insignificantes. Talvez para o psicólogo científico haja, em última análise, só desgosto; mas para o artista, esse desgosto elementar pode ser revestido de muitas formas derivadas.”²⁸

²⁸ BARRETO, Lima. “Uma Fita Acadêmica”. In: *Feiras e Mafuás*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1956, p.39.

Este “desgosto” dos grandes personagens, nas principais obras ficcionais de Lima Barreto, nasce da relação com o meio que os cerca. As grandes idéias ou os mais puros sentimentos dos personagens são postos à prova no cotidiano da vida, na mais enfadonha das realidades. E aqui, de fato, os sentimentos não se manifestam abstratamente. Pelo contrário, os personagens sofrem todo tipo de percalço, do mais elementar ao mais imprevisível, em toda sua singularidade. Deste modo, na riqueza dos detalhes, que suas formas de ser se contrapõem, tem-se uma dimensão de humanidade envolvente, chocante.

Em *Madame Bovary* e *Dom Quixote* - dois clássicos deste gênero de romance que põem seus personagens à prova diante da realidade - é o mundo literário que se opõe ao mundo real. São personagens que vivem num mundo literário e que são destruídos pelo mundo da realidade. Este recurso também foi utilizado por Lima Barreto em *Policarpo Quaresma*, com toda sua biblioteca brasileira e seu discurso patriótico. Nas demais obras, o mundo literário é substituído por princípios éticos dos personagens, por visão de mundo, por formas de ver a vida. Umas ingênuas, outras de convicções profundas, algumas confusas, mas todas unanimemente em desacordo com o meio que as envolve.

Neste detalhamento descritivo da vida dos personagens, Lima Barreto consegue dar dimensões particularizadas de suas tragédias. E ao detalhar suas existências, acaba por detalhar também a realidade que se contrapõe. Sempre de

forma temática (patriotismo, burocracia, o saber científico, o desenvolvimento), Lima Barreto descreve o meio da mesma forma, com o mesmo cuidado com que desenha os personagens. Em determinados momentos, a realidade ficcional tem corpo, forma de pensar, forma de (re)agir. E refrata, a todo instante, os valores do discurso oficial, o mundo oficial, a vida oficial do mundo real.

Existe um conto, muito pouco lembrado, em que Lima Barreto transforma um fator da vida econômica e política, na Primeira República, em personagem. É a história de um mendigo, rico, milionário, que passa os dias na rua pedindo dinheiro. Sempre cheio de brilhantes, bengala de castão de ouro, botinas das mais finas. No final do conto, o narrador pergunta: “Mas quem é o senhor? E o mendigo responde: não sabe? Eu sou o Café”.²⁹

Paródia simples, irônica, mas reveladora de uma forma de fazer literatura. Não encontramos, na obra de Lima Barreto, personagens vivendo paixões ardente, não encontramos um ódio capaz de gerar uma situação desesperada. Tudo gira em função do meio que se opõe a forma de ver o mundo do personagem. A realidade é uma voz autoritária, cujos valores guiam todos os gestos de seus integrantes. E nossos anti-heróis, mergulhados na solidão, a cada linha sendo lentamente derrotados. Desde a primeira página sabemos que eles irão

²⁹ BARRETO, Lima. “O Rico Mendigo”. In: *Marginália*. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1956, p.237.

perder em todas as empreitadas as quais se propuserem. Até na sedução de Clara dos Anjos seu amor unilateral tem pouca relevância. O narrador detém-se ao contar as conseqüências - o dia seguinte à sedução. Como aos outros, a realidade mostra-se de corpo inteiro para ela. No final do texto, temos isso: “(...) A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha *todos por inimigo...*”³⁰

Nestas obras, a solidão absoluta dos personagens repete-se constantemente. Gonzaga de Sá sempre triste, “essa tristeza de sentir profundamente a mesquinhez da nossa condição humana”³¹; Isaías deixa tudo para trás em nome de grandes ideais e quando vê no que se transformou, diz sentir um desgosto “por não ter tirado de mim nada de grande, de forte...”³². Policarpo Quaresma, nos olhos de sua afilhada, era melhor que morresse. “(...)só e heroicamente num ilhéu qualquer, mas levando para o túmulo inteiramente intacto o seu orgulho, a sua doçura, a sua personalidade moral, sem mácula de um empenho que diminuísse a injustiça de sua morte..”³³

³⁰ C.A. p.196 (grifo nosso).

³¹ G.S. p.166.

³² I.C. p.288.

³³ P.Q. p.296.

Todos por inimigos - este parece ser o argumento das grandes obras de Lima Barreto. E é desta forma que consegue refratar a realidade e parodiar o discurso oficial. Através deste conflito constante, entre personagem e realidade, com esta última sendo tratada também como personagem, o narrador cria condições concretas e oportunas para falar detalhadamente do meio, do ambiente, que é uma representação refratada da vida coletiva daquele período. O que queremos ressaltar é que este recurso literário, que realça o papel do meio, permite ao narrador falar sobre este ambiente de maneira exaustiva - sem, no entanto, que isso apareça de maneira forçada, discursiva, abstrata.

Mas também aqui Lima Barreto cria um duplo para esta realidade, o mesmo processo que ocorre com os personagens. A realidade ficcional subdivide-se no que ela é e no que ela gostaria de ser. Através dos personagens integrados ao meio, temos uma adaptação natural dos mediocres e incompetentes a uma realidade também medíocre e que obviamente privilegia os incompetentes. Esta harmonia, entre o medíocre e o meio, é uma constante no segundo grupo das obras de Lima Barreto. Assim como nos romances - como dissemos anteriormente-, é a história da incompatibilidade entre personagem e realidade; a segunda linha de suas obras gira em torno da compatibilidade entre o medíocre (personagem) e mediocridade (realidade).

Numa, o Doutor Bogóloff e tantos outros repetem o processo “personagem e meio”, só que, agora, de forma perfeitamente harmoniosa. É uma espécie de encontro dos iguais, onde a sátira se encarrega de mostrar a base concreta desta integração. É a história dos vencedores. É a história de uma realidade absurda. A lógica do processo é simples: o narrador estabelece uma escala de valores onde dinheiro e sucesso somente são obtidos através da fraude. Portanto, os vencedores são sempre fraudadores. Isso vale para o dinheiro, vale para o saber, para líderes, vale para toda a escala de valores oficiais.

Castelo, o protagonista de o *Homem que Sabia Javanês*, é um caso típico. “Passei a ser uma glória nacional e, ao saltar no cais Pharoux, recebi uma ovação de todas as classes sociais e o Presidente da República, dias depois, convidava-me para almoçar...”³⁴ Após prometer criar porcos do tamanho de bois e bois da altura de elefantes, Doutor Bogóloff leu “nos jornais que tinha sido nomeado diretor da Pecuária Nacional”.³⁵ Depois de ver a esposa beijando-se com o amante que, na verdade, era quem redigia seus discursos, pensou em arrombar à porta. Mas resolveu avaliar melhor: “Que devia fazer? Que descoberta! Que devia fazer? A carreira...o prestígio ...senador... presidente... Ora bola! E Numa

³⁴ “O Homem que Sabia Javanês.” In: C. A . p.246.

³⁵ BARRETO, Lima. “Fiz-me, então, Diretor da Pecuária Nacional”. In: Os *Bruzundangas*. p.218.

voltou, vagarosamente, pé ante pé, para o leito, onde sempre dormiu tranqüilamente.”³⁶

A facilidade com que Lima Barreto subverte e refrata o discurso oficial, ao mesmo tempo em que se torna perfeitamente compreensível dentro desta nova ordem discursiva, tem a ver com o profundo conhecimento e proximidade com as classes populares. Os narradores de seus romances incorporam o ponto de vista popular, seja na desvalorização do que tem reputação oficial, seja na valorização do que é renegado pelo oficialismo. Em determinados momentos, é o bom senso que se contrapõe ao discurso consagrado; em outros, são valores éticos e morais que fazem este contraponto.

A obsessão de Lima Barreto pelo *bovarismo* é reveladora para o entendimento de sua obra. O *bovarismo* é a pedra de toque para entender sua concepção literária e todos os efeitos paródicos que realizou. A idéia de que a ilusão pode ser pessoal ou coletiva criou os duplos em todas instâncias. No plano individual, os personagens ganham profundidade e humanidade, sonham com realizações e sofrem com os inevitáveis fracassos; e no plano coletivo, refratam o modo ilusório como seus contemporâneos se viam, como viviam uma *belle époque* absolutamente fantasiosa.

³⁶ N.N. p. 265.

A estratégia, em todos os casos, é reduzir o discurso oficial a uma situação absurda. Ou, ao contrário, estender o valor oficial até alcançar o ridículo. Os narradores de Lima Barreto estabelecem um diálogo com o discurso oficial. Neste novo contexto, estabelecido pelo narrador, esta voz é recolocada num contexto onde sua intenção fica exposta de forma clara. Deste modo, ele estabelece seu autoritarismo e revela seu conteúdo intencional latente. Em muitos casos, esta voz parodiada chega a ser grosseira pela forma direta como se manifesta; em outros, estabelece uma cortina fina, translúcida, com o propósito revelar.

Em todos os casos, o propósito do narrador é desmascarar o discurso oficial. O conteúdo mesquinho de suas intenções é colocado ao lado da expressividade verdadeira dos personagens. A impositação pomposa de sua fala é posta à prova em contraste com a simplicidade objetiva do discurso do personagem. É a mentira comparada com a verdade, o falso contra o verdadeiro. O personagem perde, mas a verdade de seu discurso continua existindo.

Mas neste momento cabe perguntar: que verdade é esta que o personagem quer revelar? Nenhuma. O fato é que os personagens de Lima Barreto não divergem no conteúdo do discurso oficial. Acontece que o discurso oficial é falso. Diz que quer desenvolvimento, mas o que executa é o favorecimento de uma elite; o discurso oficial fala em cultura, mas o que defende é um culto à cultura

européia e assim sucessivamente. A palavra *verdadeira* ganha sentido ao longo da obra ao reduzir a mentira do discurso oficial ao ridículo ou ao absurdo. É por esta razão, tratando das coisas que trata, que em nenhum momento o narrador de Lima Barreto torna-se professoral. Não arrisca enterrar-se também num discurso moralizante ou cínico. Ele não tem a *sua palavra* e, portanto, a sua verdade. O que faz é revelar a mentira na palavra do outro. Resgatando, assim, a verdade que é a verdade de todos. Esta estratégia de desmascarar a língua do outro é um dos elementos mais atuais na sua literatura.

A luta de seus personagens é pela palavra. O drama do personagem é resgatar o verdadeiro significado da palavra. Esta é outra questão em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e de *O Homem que Sabia Javanês*. São sentidos opostos, mas tratam da mesma questão. Encontramos, ao longo de outras obras, em episódios curtos, a mesma questão recolocada sob vários ângulos. Há, em Lima Barreto, outra preocupação constante em resgatar a palavra e isso tem a ver, evidentemente, com o vazio retórico produzido pelo discurso oficial. Para Lima Barreto as palavras não mantinham mais relações com seus significados. E novamente temos o seu *bovarismo* em pauta.

Em *Numa e a Ninfa* encontramos Dona Florinda ensinando guarani para um grupo de interessados. Até o dia que recebe o índio Tupini para assistir seus ensinamentos.

“(...)- Meus senhores, vejam só esta frase: *amané saçu enacá pinaié*. Sabem o que quer dizer?

O auditório ficou suspenso e Dona Florinda explicou:

- O peixe vive no mar.

- “Tá eado”, gritou Tupini.

Dona Florinda voltou-se para o índio e respondeu em guarani:

- *Puxiguera che aicó*.

- “Tá eado”, gritou Tupini.

Os circunstantes entreolhavam-se, esperando pela continuação da lição.

- Não é só nesta frase que a beleza da língua se revela. Temos outra: *emu mameara cê necê* - quer dizer: minha noiva é bonita.

Tupini disse devagar:

- “Tá eado”.

- Tupini! Tupini! Não queira emendar-me...Esta é a língua de outra tribo, *Xerêre coré!*

- “Tá eado”.

Os discípulos foram um a um saindo e a lição não foi adiante naquele dia.”³⁷

Paródias irônicas como esta se repetem em vários momentos de suas obras. Em artigos, critica o empolamento da linguagem oficial, da literatura de Coelho Neto, chama Rui Barbosa de “João das Regras” e atinge com sutileza até a afetada “Escola do Recife”. “Eu não sei se alguém já observou que o alemão vai tomando, nesta nossa lúcida idade, o prestígio do latim na Idade Média. O que se diz em alemão é verdade transcendente.”³⁸ A questão da linguagem envolveu Lima Barreto de forma direta, a ponto de se tornar um dos poucos escritor do período a escapar do parnasianismo que contaminou até Euclides da Cunha.

³⁷ N.N. p.222

³⁸ *Diário Íntimo*. Sem data, p. 111.

Já dissemos muitas vezes que a realidade ficcional, dentro da criação artística de Lima Barreto, refrata o discurso oficial e, por isso, o caráter paródico em suas obras alcança as dimensões que temos tentado destacar aqui. Mas entendemos necessário especificar por que continuam atuais, perfeitamente compreensíveis até os dias de hoje.

Quando o meio ficcional se torna paródico dos valores hegemônicos da sociedade, Lima Barreto consegue um nível de refração artística da realidade que vai do principal governante do país até as prostitutas francesas com toda significação social latente. Vejamos esta observação:

“(...)Lembrei-me então duma frase de Gonzaga de Sá. Disse-me ele uma vez no Colombo:

- Estás vendo estas mulheres?

- Estou, respondi.

- Estão se dando ao trabalho de nos polir.

De fato, elas nos traziam as modas, os últimos tiques do *boulevard*, o andar *dernier cri*, o pendeloque da moda - coisas fúteis, com certeza, mas que a ninguém é dado calcular as reações que podem operar na inteligência nacional. A sua missão era afinar a nossa sociedade, tirar as asperezas que tinham ficado...; era trazer aos intelectuais as emoções dos traços corretos apesar de tudo...E a civilização se faz por tantos modos diferentes, vários e obscuros, que me parecem ver naquelas francesas...³⁹

Tomamos como exemplo este culto aos valores franceses - descrito no capítulo anterior - e incessantemente refratado parodicamente ao longo da obra de Lima Barreto. Pode parecer uma observação simplória, uma constatação óbvia da realidade imediata que cercava a vida cotidiana do autor. É claro que

³⁹ G.S. p.105.

olhado nos dias de hoje, com a prudente distância de quase cem anos, fica-nos claro, claríssimo, a que ponto chegou a dependência cultural naquela Primeira República. Mas coisa muito diferente é viver esta dependência no seu dia-a-dia e ter olhos para enxergá-la em toda sua dimensão como o fez Lima Barreto.

Esta visão crítica absolutamente peculiar, especial, fez com que pinçasse, da realidade brasileira, não só a dependência cultural, mas inúmeras características que carregamos até os dias atuais. O recurso literário que o permitiu tratar parodicamente a realidade brasileira como personagem abriu espaços para que aprofundasse a leitura do social. Mas sua capacidade de escolher, nesta realidade, os elementos matriciais da formação desta sociedade é o elemento que mantém atual sua literatura. Mudam-se os personagens, transformam-se as paródias, mas a verdade continua inalterada até os dias de hoje. Desta forma, entendemos o discurso oficial parodiado, o “discurso alvo”, e por isso, suas obras continuam atuais.

Esta atualidade acarreta também uma atualização crítica constante. Não são poucos os trabalhos acadêmicos que renovam as leituras de Lima Barreto em função da perenidade de suas obras, mas também numa tentativa de resgatar e rescrever a própria leitura crítica. No início deste trabalho citamos José Veríssimo e sua leitura que, dissemos, transformou-se em decreto. E foi exatamente

isso que aconteceu. Lima Barreto, para o cânone literário, não foi mais que um memorialista. Talvez tenha sido esta sua última paródia.

4

O Cãnone e o Bêbado

*“É satisfação para minh`alma poder oferecer
contestação, atirar sarcasmo à sabedoria de
tais sentenças.”¹*

Lima Barreto

¹ BARRETO, Lima. *Diário Íntimo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.112.

4.1 O Bêbado Solitário.

Até agora tentamos inserir a obra de Lima Barreto num trajeto crítico que desse relevância a aspectos próprios da criação literária - no caso, a paródia - e que justificasse a perenidade artística que o conjunto de sua obra ficcional adquiriu. Tentamos resgatar valores literários constantes nestas obras, de modo a justificar sua importância e explicar sua permanência. Mas este trabalho ficaria incompleto se não respondesse a uma pergunta: se existe valor artístico nas obras de Lima Barreto, por que sua participação na historiografia literária brasileira é discreta e, muitas vezes, até pejorativa?

No início deste trabalho dissemos que a leitura crítica de José Veríssimo, ao detectar em *Isaias Caminha* o caráter “personalíssimo” e constatar que era “uma cópia” da realidade, havia também traçado um destino para toda sua obra e para todo o sempre. Setenta anos depois, Antonio Candido escreveria sobre Lima Barreto: “Mas é um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e

baixos, freqüentemente incapaz de transformar o sentimento e a idéia em algo propriamente criativo”.² A crítica que povoa este espaço intermediário de tempo, entre Veríssimo e o Candido dos anos 80, em grande parte repete este caráter pessoal e a falta de criatividade. Esta coincidência de opiniões num campo impregnado por subjetividade, por paixões, gostos, sentimentos - enfim, emoções sempre de difícil aferição -, remete-nos a um rápido olhar sobre a formação desse cânone literário.

A partir da implantação dos cursos de Letras no Brasil, três grandes obras foram incorporadas aos estudos curriculares regulares: *História da Literatura Brasileira*³; a “outra história”, *História da Literatura Brasileira, de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1919)*⁴; e, por último e bem abaixo em importância acadêmica, *Pequena História da Literatura Brasileira*⁵. Estes eram os principais textos à disposição daqueles primeiros alunos e professores das recém criadas Faculdades de Filosofia e Letras. Durante muitos anos, Veríssimo e Romero ocuparam todos os espaços. Os valores literários expostos nesta historio-

² CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”. In: *A Educação Pela Noite*. São Paulo, Ed. Ática, 1989, p.40.

³ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Livraria José Olympio, 1945.

⁴ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira, de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Ed. Livraria Francisco Alves, 1916.

⁵ CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. F. Briguiet & Cia, 1968.

grafia obedeciam às idéias ideologicamente ajustadas aos projetos nacionais que o momento impunha às elites brasileiras.

O grande desafio para aquelas elites era sair de uma monarquia sem despedaçar o país. A idéia de que constituíamos uma nação, um único povo, com língua, com inúmeros pontos comuns - enfim, éramos muito parecidos dos pampas aos seringais - norteava o projeto daquela burguesia incipiente. Em Sílvio Romero, temos uma tentativa clara de estabelecer os fatores que originaram a literatura brasileira e, por consequência, os fatores que originaram a própria nação brasileira. É ele quem escreve:

“(...) tentando elucidar os assuntos nacionais à luz da filosofia superior do evolucionismo spenceriano, procurando uma explicação científica da nossa história e vindo encontrar no *mestiçamento* (físico ou moral) a feição original da nossa característica..”⁶

A literatura que tem valor para Sílvio Romero é aquela que seja expressão deste tipo étnico (na sua representação cultural), e até este cientificismo, de suas palavras, servia para articular de “forma coerente” esta transição do escravagismo para o capitalismo no Brasil.

Ao ver a literatura sob um ângulo sociológico, Sílvio Romero tenta estabelecer os fatores que a originaram dentro de duas perspectivas: a) a especificidade do país; b) o tipo humano brasileiro. Seu *História da Literatura* procura o

⁶ ROMERO, Sílvio. Op.cit., Tomo V., p.1981.

homem brasileiro e seu meio. A literatura valiosa é aquela que expressa estes tipos étnicos e seus pensamentos. Apesar de sua capacidade crítica, também era difícil, para Sílvio Romero, ver Lima Barreto. Em primeiro lugar porque eram contemporâneos, depois porque Lima Barreto tinha, como projeto, a afirmação de sua negritude e não o “mestiçamento” defendido por Romero.

O que norteia a idéia de cultura nacional é seu caráter unitário e esta busca vai acompanhar todo o desenvolvimento da historiografia literária brasileira. Claude Leford fala deste desafio que as sociedades se impõem na busca de uma unidade:

“(...)uma sociedade não pode referir-se a si mesma, existir como sociedade humana, a não ser sob a condição de forjar para si mesma a representação de sua unidade - unidade que, na realidade, simultaneamente se atesta na relação de dependência recíproca de seus membros e se esconde na separação de suas atividades”.⁷

Nos casos em que esta unidade se torna impossível, passa-se a representar tal unidade. Nem que para isso seja necessário o ocultamento das dúvidas e divisões. Ou nas palavras de Flora Süssekind: “Devem representar como unidade e documento o que lhes aparece como dividido, ambíguo e fragmentário.”⁸

Se Sílvio Romero percorreu este caminho na busca de sua leitura unitária e harmônica, do outro lado da constituição de uma literatura brasileira temos Jo-

⁷ LEFORT, Claude. “Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas”. In: *As Formas da História*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1979, p.304.

⁸ SÜSSEKIND, Flora. “Ocultamento da dependência e das fraturas”. In: *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro, Ed. Achiamé, 1984, p.44.

sé Veríssimo. Decidido que a literatura nacional tem “cor local”, pareceu resolver todos os problemas. As discussões que marcaram o debate dos intelectuais sobre o escravagismo pareciam ter-se esgotado, e José Veríssimo anda atrás do “sentimento íntimo”. Sua busca por uma “estética” literária, acabou por deixá-lo de fora da discussão política e ideológica da constituição de um país.

Para José Veríssimo, o que chamava a atenção eram outras coisas. Um exemplo é o que escreve sobre Joaquim Nabuco:

“(...)ao contrário da máxima parte dos escritores brasileiros, que quase todos tiveram origens mediócras senão ínfimas, ele procedia de estirpe fidalga, da antiga nobreza territorial de Pernambuco, e era de uma família senatorial...(Joaquim Nabuco)...que começou sua vida literária por um livro de versos em francês e acabou por um livro de pensamentos também nessa língua, que porventura escrevia tão bem quanto a própria”.⁹

Apesar de alheio às discussões políticas e sociais efetivas de seu tempo, José Veríssimo reafirma a ideologia dominante ao delegar valores aristocráticos e históricos de um “bom nascer”, a uma formação sofisticada e européia. Na verdade, a participação política de Veríssimo mostra-se claramente quando ele aceita e reafirma os valores oficiais. É dentro desta visão de classe que o “sentimento íntimo” cumpre a função de selecionar obscuramente quem representa e quem não representa a literatura nacional.

Ao contrário da discreta politização analítica de José Veríssimo, grande parte dos intelectuais já vivia um engajamento político bem definido. É impor-

tante notar o papel destes intelectuais, principalmente no caso que estamos abordando. Se na França, é com Emilio Zola, com o famoso *Caso Dreyfus*, no ano de 1900, que o intelectual ganha expressão política no debate nacional; no Brasil, a importância do intelectual vem de muito antes. Como tentamos demonstrar no segundo capítulo, o papel que o intelectual brasileiro desempenhava, sua influência e destaque eram incomum na Europa. Esta característica do intelectual brasileiro e, em alguns casos, latino-americano, vai ser determinante da literatura desenvolvida por Lima Barreto, como também do ordenamento da historiografia literária.

O surgimento de obras que, de alguma forma, refratam a campanha abolicionista e a proclamação da independência (veja-se, por exemplo, o caso do *Cortiço*¹⁰) tiveram um reconhecimento imediato da crítica da época. Evidentemente que ridicularizar o português, proprietário de noventa por cento do comércio do Rio de Janeiro, agradava a incipiente burguesia brasileira. Falar de cortiços, quando a maioria deles era de propriedade do Conde D'Eu, não era exatamente se opor aos interesses da nova classe dirigente.

A postura intelectual de Lima Barreto não se enquadra dentro deste modelo. Ao mesmo tempo que denuncia a presença e o continuismo dos “conse-

⁹ VERÍSSIMO, José. Op. cit. *Tomo III*. p.290-1.

¹⁰ AZEVEDO, Aluizio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro, Ed. Garnier, 1890.

lheiros” (presença marcante do império na república), assume o papel depositor declarado e já decepcionado com a República que se instalava. Lima Barreto isola-se política e intelectualmente. Falando da República, o malicioso Gonzaga de Sá conta:

“Nunca houve tempo em que se inventassem, com tanta perfeição, tantas ladroeias legais. A fortuna particular de algum, em menos de dez anos, quase que quintuplicou; mas o Estado, os pequenos burgueses e o povo, pouco a pouco, foram caindo na miséria mais atroz.”¹¹

Suas crônicas nos jornais, sua combatividade constante, sua oposição sem tréguas ao status social e cultural estabelecido e avalizado pelos intelectuais da época, tornavam-no um personagem absolutamente *outsider* para seus pares contemporâneos e, principalmente, para o projeto cultural do momento. O que dizer do Lima Barreto, dos últimos anos, encostado na Rua do Ouvidor

“(...)de barba por fazer, chapéu de palhinha encardida, camisa suja e manchada no peito, roupa coçada mal cheirosa, com uma morrinha que não se sabia se era de vômito da véspera ou suor azedo. Como tanta grandeza e tanta pureza podiam viver sob aquela crosta áspera de mulataço vermelho? A vermelhidão de Lima impressionava-me também; eu ficava sem saber se era álcool ou febre. E ao andar, uma calma perfeita, como para dominar a tendência ao cambaleio”.¹²

E a resposta do romancista e candidato, pela segunda vez, à Academia Brasileira de Letras naquele mesmo ano:

¹¹ BARRETO, Lima. *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.267.

¹² *Ibid.*, p.290.

“(...)Isto acontece principalmente nos dias em que estou sujo e barbado. A razão é simples. É que sinto uma grande volúpia em comparar os requintes de aperfeiçoamento na indumentária...com meu absoluto relaxamento”.¹³

São compreensíveis as dificuldades criadas, pelo próprio Lima Barreto, para figuras com Romero e Veríssimo. Para este críticos, como também para tantos outros¹⁴, incluí-lo, de maneira formal, a uma historiografia, seria ir de encontro aos espaços mais importantes da imprensa da época, às relações de poder criadas em torno da Academia Brasileira de Letras, aos olhos atentos do Barão de Rio Branco que queria um intelectual que agradasse ao europeu. E mais do que isso, seria violar a fé depositada naquela República tão jovem e tão violenta que surgia com a promessa de criar um país moderno e promissor. O lugar de Lima Barreto não era aquele, e a responsabilidade do intelectual naquele momento era outra.

O traço mais relevante para estes críticos da época era o papel da cultura na construção da nação brasileira. Havia no ar, nas leituras infantis dos primeiros estudos, na concepções teóricas positivistas, no dia-a-dia da sociedade, o traço infável das concepções nacionalistas da época. O orgulho patriótico tinha como força primeira a expulsão dos franceses, a guerra holandesa e, principal-

¹³ BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956, p.89.

¹⁴ Aqui podemos citar vários nomes, que compõem o que hoje chamamos de “crítica de rodapé” e que de alguma maneira concordam que sua literatura era muito pessoal. Vêm inúmeros méritos, porém é “muito pessoal”. Mas preferimos nomes consagrados na cultura brasileira, como Medeiros e Albuquerque e Alceu de Amoroso Lima.

mente, a guerra do Paraguai. A segunda razão deste orgulho era a grandeza do país, o maior rio do mundo, as paisagens, o clima temperado e a fertilidade do solo. E o que dizer de seu povo? Um povo pacífico e ordeiro, generoso e trabalhador. Era um país onde só passava fome quem não quisesse trabalhar. O solo, o clima, nossas riquezas, e a própria característica “miscigenada” do povo brasileiro, reservavam-nos o destino de grande nação.

Se o livro do conde Afonso Celso, *Por Que Me Ufano do Meu País*, de 1900, torna este sentimento explícito e até caricatural, não devemos acreditar que este nacionalismo termine nesta data. Pelo contrário, é a partir deste período que inicia uma visão unitária de concepção de nação que é seguida e apregoada por muito tempo.

É importante ressaltar que figuras como Sílvio Romero e Euclides da Cunha participam deste projeto de nação. São chamados de “pessimistas”, mas estão integrados à idéia de construção nacional. Nenhum dos dois aceitava que o Brasil fosse aquilo por que Afonso Celso sentia tanto orgulho, daí o termo ufanismo para um nacionalismo infantilizado. Mas ambos, através de suas obras, buscavam um enfrentamento radical com o Brasil e sua realidade. Lima Barreto também ficou de fora desta.

Ronald de Carvalho, no seu *Pequena História*, segue os passos dos dois outros críticos e não dedica uma linha sequer a Lima Barreto.

4.2 O Bêbado Louco.

Depois dos trabalhos de Romero e Veríssimo, duas grandes obras surgiram e deram, de certa forma, o passo seguinte no desenvolvimento daquelas visões unitárias e coesas de afirmação da cultura nacional: *A Literatura no Brasil*¹⁵; e *Formação da Literatura Brasileira*¹⁶.

De forma mais sofisticada, Afrânio Coutinho dá continuidade à questão estética abordada por José Veríssimo. A influência de José Veríssimo sobre Afrânio Coutinho conduziu os estudos de Literatura para caminhos que continuaram abertos muitos anos depois. Mas não é só na forma de conduzir a análise que esta influência é evidente.

Afrânio Coutinho, no *A Literatura no Brasil*, faz a história literária baseada no estilo predominante numa determinada época. Acompanhar esta seqüência de estilos é criar uma história. Esta história literária brasileira se constituiria numa repetição da história literária européia, com todos seus movimentos e escolas: barroco, romântico, realista, naturalista... No que, então, a literatura bra-

¹⁵ COUTINHO, Afrânio (direção). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, 1968.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1959.

sileira se diferenciaria da literatura européia, uma vez que, estilisticamente, ela acompanha todos os seus passos? É na resposta a esta pergunta que aparece o comprometimento de Afrânio Coutinho com um projeto de nação. Sua idéia é de que o mesmo homem, em meio diferente, também seria diferente. “...Foi a literatura de Portugal que incubou o espírito literário nascente dos brasileiros...Transmitiu-nos os valores clássicos, as técnicas literárias, dando lugar ao nascimento de algo dotado de sentido brasileiro”.¹⁷

A partir disso, ele aborda a questão do nacionalismo de uma maneira absolutamente romântica. Desde que o homem chegou por aqui, ele transformou-se em outro. A arte produzida aqui teria uma cor local. “Em verdade, a mentalidade brasileira amalgama-se debaixo da impressão causada no espírito do europeu pelo impacto dos descobrimentos e contato com novas terras”.¹⁸ Sob esta obnubilação escondia-se qualquer diferença, e até o papel do colonizador português aqui se transformava em um único ser homogêneo e integrado na construção do jovem país.

Como um crítico com este instrumental teórico vai ler a literatura de Lima Barreto? A primeira constatação é detectar a nefasta proximidade da literatura com o jornalismo. Depois, este empenho em ridicularizar, sem tréguas, a socie-

¹⁷ COUTINHO, Afrânio . op. cit. Vol. 1, p. 38.

¹⁸ Ibid., p.39.

dade. A partir disso, passa a seguir à risca o mesmo ataque já feito por José Veríssimo.

“(...)Seus escritos, em geral, contêm os resquícios de suas amarguras, de suas decepções e de suas revoltas, quase sempre de maneira ostensiva, o que concorreu para tumultuar sua obra de ficção, infiltrando-lhe elementos estranhos e prejudiciais à realidade do romance”.¹⁹

Quer dizer, é “personalíssimo”.

Mas para esta segunda geração de críticos, um novo elemento, em Lima Barreto, passa a ser muito considerado: sua posição política. A sua militância numa imprensa ligada aos movimentos operários do início do século, afastou ainda mais sua literatura de possíveis considerações históricas. Afrânio Coutinho chega a sugerir uma “impregnação eslava” na obra de Lima Barreto, a partir de uma carta do autor aconselhando um jovem escritor a ler Dostoievski. E o crítico adverte: “(...)esta impregnação nunca se processava apenas literariamente àquela época e, com o correr dos anos, Lima Barreto evoluiu até o socialismo radical”.²⁰ Como é possível a avaliação da obra a partir destas considerações?

Mas, com relação a Lima Barreto, as coisas não ficam por aí.

¹⁹ GOMES, Eugenio. “Lima Barreto”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.) Idem. Vol. IV, p. 218. Toda esta obra, dirigida por Afrânio Coutinho, tem a característica de trazer artigos assinados por diferentes autores. Além de dar um aspecto mais científico, esta especialização da crítica literária tenta colocar-se como um parâmetro de uma nova leitura. Pelo caráter unitário e coeso da obra, no corpo do texto desta dissertação, delegaremos à autoria das críticas da obra de Lima Barreto a Afrânio Coutinho porque acreditamos ser dele a visão ideológica que orienta e delega unidade a todos os trabalhos.

²⁰ Ibid., p.219.

Por este caminho, Afrânio Coutinho vai muito mais longe:

“(…)A linha do idealismo em Lima Barreto descreveu muitas curvas, tornando-se por vezes zigzagueante, segundo os caprichos de seus espíritos, o que reflete não só o que havia de negligente na sua personalidade como a ausência de uma formação filosófica sistematizada”.²¹

É curioso notar que Afrânio Coutinho - e também Antonio Candido (como veremos mais adiante) - faz uma crítica literária quando se refere a Lima Barreto, que retorna ao século passado com o método crítico de Sainte-Beuve. Nesta maneira de exercer a crítica literária, é impossível separar o autor da obra e daí o estudo interminável da vida do autor para entender a obra. Pois é exatamente isso que vemos ser feito com Lima Barreto: sua biografia “...adquire um papel primacial, visto que a inquirição crítica se concentra absorventemente sobre o autor, propondo-se iluminar quer, e sobretudo, os caracteres íntimos e profundos da sua estrutura psicológico-moral”.²² É o método histórico alegórico de que tratamos no primeiro capítulo, a obra é uma espécie de criptograma, a ser decifrado, da vida do autor. A aplicabilidade deste método é total quando Afrânio Coutinho escreve:

“(…)Seus extravasamentos de ressentimento não obedeciam a nenhuma conveniência, certamente por efeito de uma neurose, exacerbada após a alucinação de seu pai e, mais tarde, pela dipsomania, tão responsável por seus desregramentos de vida..”²³

²¹ Ibid., p.220.

²² SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1969, p.446.

²³ COUTINHO, Afrânio (dir.). op. cit. Vol. IV, p.219.

Como caráter ilustrativo, vamos fazer uma breve pausa na análise linear que estamos desenvolvendo para inserir um outro crítico, chamando a atenção para a violência dos ataques a Lima Barreto. Wilson Martins, em *História da Inteligência Nacional*²⁴, chegaria ao cômico se não tivesse a importância que tem nos estudos da cultura brasileira. A primeira aparição de Lima Barreto nos seus estudos é para dizer que “ele não é transição de nada”²⁵. O que ele quer nos dizer é que Lima Barreto não faz parte de um contexto de construção da cultura nacional. Trata-se, na opinião do crítico, de uma exceção, de algo que não tem significado, portanto, sem valor. Para o crítico, tudo o que Lima Barreto escreveu vem de suas memórias e de seus problemas psicológicos, ele é um e vários personagens. Faz paralelos entre a Escola Politécnica que Lima Barreto abandonou com Isaías Caminha quando abandona o jornal; mergulha nas anotações pessoais de Lima Barreto para reaparecer com análises como esta: “Outras anotações (pessoais de Lima Barreto) revelam o comportamento característico do masoquista ressentido, que se decepciona quando o mundo exterior lhe ignora as provocações”²⁶. Lança suspeita sobre quem, de fato, teria dado o texto final a *Isaías Caminha*, sugerindo que o editor português rescreveu o livro. “...Isso explica o aparente paradoxo de “evolução inversa” de Lima Barreto, lingüística-

²⁴ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Nacional*. São Paulo, Ed. USP, 1978.

²⁵ *Ibid.*, Vol. V, p.397.

mente correto e, sobretudo, elegante no primeiro livro, e muito menos nos que se lhe seguiram”.²⁷

Além da inverdade factual que surge ao longo de sua análise, o crítico chega a levar, para o plano da patologia médica, detalhes da vida do autor que em nada contribuem para o entendimento de sua obra e talvez nem de sua biografia:

“(…)Diga-se, entre parênteses, que a disposição dos volumes nas estantes de Lima Barreto é um impressionante documento de desordem mental profunda....O livro de Jules de Gaultier sobre o gênio de Flaubert estava na 4ª estante, 2ª prateleira, mas seu estudo clássico sobre o bovarismo devia ser procurado na Estante I, 2ª prateleira”.²⁸

O bom na leitura dos estudos de Wilson Martins sobre Lima Barreto é que dispensa comentários. Mas é ilustrativo da maneira como a obra de Lima Barreto foi estudada. De um modo geral, o crítico vê na obra o próprio autor. Ora Lima Barreto é Isaías, ora é o Policarpo, e uma prova de sua loucura é a disposição dos livros em suas prateleiras.

Mas voltemos aos “formadores” da crítica brasileira. Antonio Candido tem, como parâmetro teórico, outro projeto de Nação, mais próximo de Sílvio Romero. Que projeto era este? Em primeiro lugar, cumprir com a obrigação canônica de construir uma nacionalidade. Evidentemente, o conceito de nacionalidade aqui não é no sentido de ufanar à Nação. Mas criar a Nação através do re-

²⁶ Ibid., p.398-9.

conhecimento de uma produção intelectual homogênea e uniforme, que só poderia surgir num povo com personalidade própria e que carregasse o sentido e o sentimento de uma Nação.

“O nacionalismo artístico não pode ser condenado ou louvado em abstrato, pois é fruto de condições históricas - quase imposição nos momentos em que o Estado se forma e adquire fisionomia nos povos antes desprovidos de autonomia ou unidade.”²⁹

Antonio Candido vê a formação de uma literatura notadamente nacional no período que compreende do Arcadismo ao Romantismo. No Arcadismo, a literatura brasileira disciplina-se: há a fusão do conhecimento clássico europeu com a cultura local. É aqui que ele revela seu projeto e se aproxima de Silvio Romero ao emprestar uma visão parcialmente sociológica ao desenvolvimento da literatura. A partir daí, a literatura forma um sistema com autores influenciando autores, a constituição de leitores a partir das obras. Constitui-se um sistema: autor-obra-público. O sistema de Antonio Candido, dessa forma, expressa-se como uma máquina, não há lugar para disfunções. A cultura clássica ocidental fundiu-se com a cultura local e criou este sistema orgânico fechado.

A construção dessa literatura nacional, e sua passagem por um período de formação e disciplina, que foi o Arcadismo, revela como, para Antonio Candi-

²⁷ Ibid., p.399-400.

²⁸ Ibid., p. 402.

²⁹ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Itatiaia, 1975, p.27.

do, o cânone ocidental se faz presente dentro de nossa história literária de maneira efetiva. Ele exige, em todos instantes, a “ilustração”. Como um homem com estas exigências e esta visão do papel da literatura vai ver a obra de Lima Barreto?

Num artigo intitulado *Os Olhos, a Barca e o Espelho*³⁰, Antonio Candido escreve sobre o que vê em Lima Barreto. É um artigo interessante e revelador. Inicia com a elegância de sempre, emprestando ao texto um caráter absolutamente científico, aparentemente sem nenhum julgamento de valor. E para nossa surpresa, abandona a obra de Lima Barreto para nos contar como sua literatura está impregnada de sua vida pessoal. E lá temos, novamente, uma análise com o mesmo método crítico utilizado por José Veríssimo.

Neste artigo, Antonio Candido dedica-se exclusivamente a fazer um paralelo entre as obras ficcionais de Lima Barreto e as anotações de seus *Diários Íntimos*. Diz Antonio Candido:

“(...)A análise dos escritos pessoais contribui para esclarecer isto, mostrando inclusive de que maneira o interesse dos seus romances pode estar em material às vezes pouco elaborado ficcionalmente mas cabível enquanto testemunho...”³¹

³⁰ CANDIDO, Antonio. “Os Olhos a Barca e o Espelho”. In: *Educação pela Noite & outros ensaios*. São Paulo, Ed. Ática, 1989, p.39.

³¹ Ibid., p.40.

Antonio Candido, por último, localiza inúmeras passagens, usadas mais tarde em sua literatura, que tem, como origem, acontecimentos reais da vida do autor. Quer dizer, Lima Barreto é “personalíssimo”.

Terminada a leitura, é justo que o leitor se pergunte: e aí? E aí que temos o enquadramento de Lima Barreto na perspectiva da historiografia de Antonio Candido. Sem uma descendência literária direta, nem uma influência direta sobre as gerações futuras, Lima Barreto fica solto na história literária brasileira. Na verdade, Lima Barreto, pelos temas que abordou e pela forma como o fez, está totalmente excluído da historiografia literária brasileira. E o pior: não há maneira de incluí-lo.

Evidentemente, esta forma singular de excluir a obra de Lima Barreto da estante da historiografia literária brasileira, utilizando-se da biografia do autor, não é a percepção exclusiva de um mestrando de Letras. É o próprio professor Antonio Candido que, no final de seu já citado artigo, quem justifica sua forma de análise:

“Estas ‘questões particulares’, expostas com ‘espírito geral’, exprimem o ritmo profundo da escrita de Lima Barreto, a sua passagem constante da particularidade individual para a generalidade da elaboração romanesca (e vice-versa), que importa numa espécie de concepção do homem e do mundo, a partir de um modo singular de ver e sentir. Daí o interesse de tudo aquilo que, na sua obra, pode ser chamado de literatura íntima, correspondência, até os desabafos frequentes dos escritos da circunstância...”³²

³² Ibid., p.49.

Esta singularidade, que a tudo justifica, tem sua origem na forma como Antonio Candido organiza a historiografia literária. Em *Literatura e Cultura - de 1900 a 1945*³³, Antonio Candido vê, na literatura brasileira, dois momentos “decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945)”³⁴. E entre eles o que temos? Temos um período caracterizado, segundo Candido, pela estagnação. É uma espécie de buraco-negro, onde Euclides da Cunha, na opinião de Antonio Candido, é um “desequilibrado verbalista”, e Lima Barreto caracterizado por uma “ironia superficial”³⁵. Com estas exclusões, garantimos a integridade do modelo: primeiro o Romantismo e depois o Modernismo. O caráter unitário da cultura brasileira está salvo.

Apenas uma lembrança: Antonio Candido localiza em *João Miramar*³⁶, de Oswald, a “congenialidade do modernismo brasileiro”³⁷ que justificaria por impulsos e solicitações semelhantes, a receptividade natural do nosso meio às vanguardas literárias européias. Quer dizer, estávamos, agora sim, produzindo uma literatura compatível com a produzida na Europa.

³³ CANDIDO, Antonio. In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Ed. Companhia Editora Nacional, 1976.

³⁴ *Ibid.*, p.112.

³⁵ *Ibid.*, p.115.

³⁶ ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Ed. Globo, 1990.

³⁷ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional, 1965, p.144-145.

A questão que estamos tentando demonstrar, resumidamente, é a seguinte: ao pensar um modelo que dê unidade teórica ao desenvolvimento da cultura, estes estudos tendem a afirmar uma concepção de Nação. Somente uma nação é capaz de gerar um modelo com unidade e continuidade no seu projeto cultural. Daí o papel que o nacionalismo desempenhou e desempenha dentro dos mais variados momentos culturais do país. No âmbito da historiografia literária, para conseguir esta unidade e, principalmente, para fazer com que se imponha, é necessário que elementos que os desajustem sejam colocados dentro de uma excepcionalidade, onde, caso sejam vistos, tenham seus significados negados. Por esta razão é que Flora Süssekind afirma: "... a crítica brasileira tem tido na 'nacionalidade' o seu paradigma básico de avaliação..."³⁸

4.3 O Bêbado Politizado.

A historiografia literária que contempla a obra de Lima Barreto acaba por ser a construída sobre a concepção marxista de Nelson Werneck Sodré. Em primeiro lugar, um escritor só pode expressar o conhecimento adquirido na rea-

³⁸ SÜSSEKIND, Flora. "Rodapés, Tratados e Ensaios". In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993, p.29.

lidade da qual faz parte. E esta realidade, a qual pertence e da qual nenhum escritor pode fugir, é determinada por relações de produção.

“O conjunto dessas relações de produção forma a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se levanta a superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e espiritual em geral. Não é a consciência do homem que determina o seu ser, mas, pelo contrário, o seu ser social é que determina a sua consciência”.³⁹

Desta forma, Nelson Werneck Sodré acaba fazendo a ponte entre a estrutura e o estilo literário de determinado momento histórico. As obras são organizadas pelo seu conteúdo e, através destes conteúdos, ele pretende que se revelem. E isto, de fato, ocorre no caso de Lima Barreto. Em primeiro lugar vem a época. Ao contrário dos outros críticos aqui analisados, Werneck Sodré considera o período, que vai dos fins do século XIX ao encerramento da Primeira Guerra Mundial, um dos mais importantes para a interpretação do Brasil.

Duas são as características básicas deste tempo: a curiosidade pelo país e a vontade de entender o processo de desenvolvimento. Estas características

“(...)são expressões das alterações econômicas e sociais em processo cada vez mais acelerado no Brasil, o intenso trabalho ascensional de uma classe média que afirmava a sua fisionomia política, a acirrada luta da classe dominante para manter as posições que consolidara na longa vigência do regime colonial, ao mesmo tempo que começa a surgir a classe operária, particularmente no fim do período...”⁴⁰

³⁹ SODRÉ, Nelson W.. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968, p.62.

⁴⁰ SODRÉ, Nelson W.. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Difusão Editorial, 1982, p.489.

E aqui é importante fazer uma observação. O nacionalismo - até então caracterizado pela sua xenofobia e autoritarismo -, durante os anos 40, deixa de ser uma bandeira da burguesia brasileira para se transformar em emblema das esquerdas. As oligarquias passaram a ser identificadas com o imperialismo e as esquerdas fundiram luta de classes com afirmação nacional. Ao identificar nossa dependência econômica e, subseqüentemente nossa dependência cultural, as esquerdas identificam, na elite, a postura de servilismo cultural, alienação, imitação. E buscam o valor local, os traços legitimamente brasileiros, daí o relevado a cultura popular.

A obra de Lima Barreto sempre carregou esta característica popular, de oposição aos valores oficiais da época, desde seu lançamento. E mais: sua militância na imprensa anarquista avalizava a coerência de idéias e a vertente combativa. Enfim, seu descompasso com as idéias dominantes da época, deu-lhe um caráter oposicionista do qual não se livraria jamais. Vejamos o comentário de Jackson de Figueiredo, em 1917, sobre Lima Barreto, quando do lançamento de

Policarpo Quaresma:

“(...)O Brasil desmoralizou-se em todos os sentidos, a nação vive à mercê dos jogadores da nossa honorabilidade, somos um povo que já conseguiu entronizar o ridículo de si mesmo, não temos imprensa, não temos a menor orientação política, estamos a todo o momento temendo a bancarrota e o estrangeiroEle (Lima Barreto) é uma das nossas surpresas e das mais consoladoras. Em verdade a quem o vir por estas ruas, deleixado...tudo poderá pensar deste tipo comum do nosso homem de tra-

balho, menos que ali se debate naquele físico de aparência tristonha, uma das maiores e mais belas inteligências do Brasil atual”.⁴¹

Não estamos querendo dizer que foram as posições políticas de Lima Barreto que o inseriram na historiografia literária de Werneck Sodré. Pelo contrário, partindo de fundamentos econômicos e sob a orientação de um conjunto de idéias marxistas, Nelson Werneck Sodré colocou a obra de Lima Barreto dentro de sua historiografia literária de maneira absolutamente natural. A forma de ordenar o seu *História da Literatura Brasileira*⁴² acaba resgatando esta literatura, até então, marginal - segundo os demais críticos literários -, além de tornar claro o surgimento desta literatura. Surgimento este que se deu não mais como um movimento estético, mas como expressão de alterações sociais e econômicas.

Sob o paradigma conceitual de Lukács, de que a formação e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico total da sociedade⁴³, o caráter fragmentário do projeto de Nação, acarretou também uma literatura cheia de imposições e reações. Uma destas reações é a obra de Lima Barreto. Werneck Sodré estabelece uma historiografia literária absolutamente coerente.

⁴¹ FIGUEIREDO, Jackson. “Prefácio”. In: BARRETO, Lima. *Feiras e Mafuas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956.

⁴² SODRÉ, Nelson W. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Difusão Editorial, 1982.

⁴³ SODRÉ, Nelson W.. “Arte e Sociedade”. In: *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968, p.131.

A literatura deste período não é terminantemente urbana porque o próprio processo de industrialização há pouco iniciava. Esta característica pré-moderna (não da estética literária chamada de Modernismo. A modernidade a que nos referimos aqui é o processo industrial relativamente completo e expresso na literatura brasileira de forma nitidamente urbana, sem memória rural, sem perspectiva rural), no entanto, já abandona os quadros exclusivamente regionais.

Neste momento de formação de uma classe trabalhadora, de uma urbanização recente e apressada, surge o escritor Lima Barreto. Para Werneck Sodré, sua importância está na criação de personagens que são simulacros de figuras populares, que caracterizam o aspecto urbano em que a marca local é acentuada.

“É uma pequena humanidade, humilde, sentimental, obscura que povoa os subúrbios e lhes dá fisionomia. Na transposição dessa gente é que Lima Barreto realizou o melhor, nisso é que se sentiu à vontade. O traço caricatural volta-se contra os figuras, particularmente os da política, e deforma os perfis, pela intencionalidade e pela natureza mesma da caricatura.”⁴⁴

Sob vários aspectos, a literatura de Lima Barreto agora passa a ser valorizada justamente por conter elementos de “realidade” que eram, sob a luz de outros métodos de estudo, seu principal defeito. E a maneira de localizar esta “realidade” dentro do texto ficcional é também a mesma que a tornava depreciativa. De maneira que temos a valorização da obra de Lima Barreto unicamente porque Werneck Sodré lhe atribui um valor, mas sem alterar um milímetro o méto-

do histórico literário. Aliás, este uso de métodos de valorização próprios é outro ponto delicado da historiografia literária, uma vez que ele está consubstanciado no ato de leitura crítica. Nas palavras de Tânia Ramos:

“(...)A grande fraqueza da história literária que se possa ver neste período persiste até hoje: ninguém sabe bem o que ela é e o que realmente pretende. Precisa-se o seu sentido conforme a intencionalidade da pesquisa...”⁴⁵

Esta intencionalidade da pesquisa fica evidente quando Werneck Sodré estabelece outros parâmetros para a leitura de Lima Barreto. Suas obras expressam a realidade que cercavam o autor; o autor faz duras críticas à sociedade da época; o autor era um marginalizado; o autor sofreu muito com os problemas econômicos e raciais - e tudo isso está lá, metido em letras grandes em suas obras ficcionais. A única diferença das demais leituras críticas é que, na opinião de Werneck Sodré, isto é muito bom, isto é ótimo. Na verdade, o crítico politiza a análise literária, enxerga e delega valores onde antes só havia defeitos. Desta forma, “elementos de realidade”, inseridos criticamente, é que dão valor às obras de Lima Barreto.

Esta chamada “crítica de esquerda” resgatou a obra de Lima Barreto e isso não é pouca coisa. Deu a ela espaço e atenção que talvez sejam responsáveis por grande parte de sua popularidade nos dias de hoje. Mas ao atribuir valor

⁴⁴ Ibid., p.505.

ao que antes não tinha valor algum, acabou por não explicar como esta “realidade” pode ser inserida dentro do processo ficcional. Desta forma, a literatura de Lima Barreto é lida como um documento de época, como parte da história nacional - e não como objeto artístico.

Ironicamente, esta leitura crítica, também se dedica ao caráter “personalíssimo” da obra de Lima Barreto. E o próprio Werneck Sodré se encarrega de sua valorização biográfica ao justificar a recusa da crítica em ver méritos em sua obra: “...era humilde, era doente, era homem de cor...Não procedeu assim porque fosse mulato, doente, pobre....A recusa não se fundamentou no fato de que fosse ele pobre, mulato, doente..”⁴⁶

A insistência de falar de sua condição pessoal é, na intenção do texto, de dizer que Lima Barreto é um opositor aos valores da elite republicana e, por isso, foi rejeitado. Werneck Sodré está correto e isso também é coerente com seus estudos. Mas o texto revela sua intenção deliberada de provocar a vitimização do autor. Vitimização que ganha primeiro plano em outro crítico.

Alfredo Bosi não perde tempo de, em todas as obras que oportunizam comentários sobre a obra de Lima Barreto, ressaltar a vida particular do autor:

⁴⁵ RAMOS, Tânia R.O . “Aspectos Conclusivos no Processo de Interação”. In: *A Sistematização Histórica e Crítica da Literatura Brasileira no Século XIX*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras Puc/RJ, 1979, p.122.

⁴⁶ SODRÉ, Nelson W. op. cit. 1968, p.506.

“(...)Sabe-se o quanto os seus textos de ficção se modelaram sob o fogo da auto-análise....O jovem Isaías, nem bem lançado da placenta familiar, se quebra na cidade grande contra um meio hostil...O texto é a metáfora da condição do intelectual mestiço ou negro que se percebe ao mesmo tempo livre e confinado.”⁴⁷

Em outra obra, Bosi leva mais longe este processo de leitura da biografia do autor.

“(...)Lima Barreto viera da pequena classe média suburbana e como suburbano reagiria em termos de conservadorismo sentimental; poderíamos filiar sua xenofobia a um natural instinto de defesa étnico-social....O ressentimento do mulato enfermiço e seu suburbanismo não o impediram, porém, de ver, de configurar...”⁴⁸

Seria cansativo fazermos aqui um inventário das análises que acabam numa discriminação ao inverso. Algo assim, como “apesar de negro, pobre e bêbado, ele escreveu coisas boas”. Grande parte dos textos críticos, principalmente os críticos didáticos⁴⁹, remete-nos a um processo de vitimização infantil que retira da obra de Lima Barreto qualquer análise razoavelmente séria.

A análise pessoal, com ênfase ao sentimentalismo que ocupa parte da crítica literária quando estuda Lima Barreto, revela uma insuficiência analítica e um desejo de encurtar caminhos para o entendimento de sua obra. Estes vários caminhos teóricos que o valorizam ou desprestigiam, não têm conseguido de-

⁴⁷ BOSI, Alfredo. “Sob o signo de Cam”. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1994, p.270.

⁴⁸ BOSI, Alfredo. “Ficção : Lima Barreto e Graça Aranha.” In: *O pré-Modernismo*. São Paulo, Ed. Cultrix, s/d, p.94.

⁴⁹ Um exemplo. *Lima Barreto - Literatura Comentada*. São Paulo, Ed. Abril Educação, 1980.

monstrar justificadamente sua inclusão e, menos ainda, sua exclusão da historiografia literária brasileira.

Este isolamento da obra de Lima Barreto acaba por revelar as intenções e os percursos da própria historiografia literária brasileira. A importância de sua obra e sua atualidade se contrapõem de forma alarmante com o conjunto literário que julgamos relevantes para a formação de nossa história literária. Este isolamento é constatado em textos isolados, mas tem sido registrado ao longo dos anos. Otto Maria Carpeoux chega a fazer uma ligação, através de uma literatura social (?), entre Lima Barreto e Jack London. Ambos escritores com forte atividade na imprensa, ambos alcoólatras, anarquistas. E esclarece, antes que o julguem muito superficial, que "...a aproximação tem o valor de salvar do isolamento completo essa figura singular (Lima Barreto)".⁵⁰

Para finalizar, é importante dizer que, evidentemente, tentou-se demonstrar como os métodos determinam várias verdades e, eles mesmos, são reflexos de modelos ideológicos que procuram dar unidade à sociedade brasileira. Nossa tentativa de leitura buscou argumentos que explicassem porque Lima Barreto foi colocado aqui ou ali na historiografia literária. É claro que não se trata de de-

⁵⁰ CARPEAUX, Otto Maria. "Fin du siècle e depois". *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1964, Vol. VI, p.3008.

tectar, na crítica, intenção de desprestigiar tal obra ou tal autor. O que se percebe é que os métodos acabam por determinar a historiografia que será consagrada. E mais do que isto: os métodos escolhidos, ao contrário de opções neutras e científicas como tentam aparentar, revelam o engajamento dos intelectuais com projetos ideológicos da sociedade.

A obra de Lima Barreto ainda não obteve, por parte da crítica, uma leitura que lhe aferisse, com mais rigor, possíveis méritos artísticos ou seus limites. Existe, para com a obra Lima Barreto, um desconforto que tem diversas origens. O descompasso de sua produção com o que era feito na época, acaba por desfigurar vários modelos de estudo; o seu caráter absolutamente desesperado de fazer literatura; sua ironia, muito elogiada, mas pouco aceita; seu humor corrosivo - tudo isto tem dificultado a homogeneidade estilística buscada pela crítica para a produção literária nacional. Apesar do que escreveu e produziu, a crítica tem dado preferência ao tormento pessoal e considera a vida de Lima Barreto a grande obra do escritor.

Conclusão

A obra de Lima Barreto surgiu e sua fugacidade foi anunciada pela crítica literária imediatamente. Os anos passaram e o decreto de que sua obra não resistiria ao tempo desapareceu. No entanto, os argumentos críticos utilizados sobrevivem até os dias de hoje e, em sua maioria, continuam os mesmos. Por causa disso, têm-se estudado a obra de Lima Barreto como uma espécie de criptograma para desvendar sua vida pessoal. É estranho notar que um método crítico analítico, representante do mais puro romantismo, anunciado como morto e superado, continue rondando a crítica literária, como bem ressalta Costa Lima¹. E o que é pior, Lima Barreto parece ser um dos poucos autores onde

¹ COSTA LIMA, Luiz. "Documento e Ficção". In: *Sociedade e Discurso Ficcional*". Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986, p.193.

este método ainda é aplicado. Quer dizer: o autor, contrapondo-se a Barthes, ainda não morreu, em se tratando de Lima Barreto.

O que procuramos localizar neste trabalho foi a paródia, elemento relevante dentro do processo da criação artística, e demonstrar como ela foi ignorada pela historiografia literária. Neste sentido é importante o papel que a biografia de Lima Barreto desempenhou para fundamentar e divulgar a idéia de um escritor atormentado, um homem envolvido com seus próprios problemas. Quando falamos em biografia de Lima Barreto, estamos falando da obra de Francisco de Assis Barbosa, *A Vida de Lima Barreto*.²

Este livro balizou grande parte da visão “personalíssima” que a crítica literária localizou nas obras de Lima Barreto. Francisco Barbosa construiu uma biografia cronológica, detalhada e cheia de vida, de passagens e tormentos daquele escritor. Todos os críticos utilizam-se deste livro e têm apresentado interessantes interpretações. No entanto, esta biografia acaba por consagrar uma visão que era, em última instância, a mesma que Lima Barreto tinha de sua própria vida.

O queixume, que caracterizou todo o discurso pessoal de Lima Barreto, invade esta biografia de forma definitiva e é determinante do que se escreveria

² BARBOSA, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1952.

sobre este autor. Francisco Barbosa, na verdade, reafirma a opinião pessoal de Lima Barreto e acrescenta razões, explicações, verdades para esta sua visão deprimida da vida. O livro termina com sua morte, num dia que “chovia muito. Uma chuvinha miúda e persistente...”³

Nesta biografia, de fato, o distanciamento entre a obra e Lima Barreto não existe. Francisco Barbosa mergulha na vida de seu personagem e, de repente, tudo está fundido: autor, obra, vida pessoal, pessoas conhecidas, personagens, episódios. A biografia parece ter sido escrita pelo próprio Lima Barreto. Sempre choroso, sempre vítima de alguma coisa, sempre desgostoso de sua situação de negro, de pobre, de alcoólatra, de escritor não reconhecido.

Num pequeno texto, Otto Maria Carpeaux escreve sobre Lima Barreto: “O grande representante do romance carioca não foi desprezado em vida; suas obras foram registradas pela crítica, até mesmo pela acadêmica.”⁴ Este fato absolutamente negado, seja pela biografia ou por seus críticos e admiradores, pode ser comprovado na própria correspondência pessoal de Lima Barreto. Ali encontramos troca de cartas e bilhetes com Olavo Bilac, Inglês de Souza, Gonzaga Duque, Araripe Júnior, Medeiros e Albuquerque, Jackson de Figueiredo, Afonso Celso, Mário Pederneiras, Monteiro Lobato, Rocha Pombo e tantos outros

³ Ibid., p.332.

nomes que nos são conhecidos até nos dias de hoje e que, na época, gozavam de fama e prestígio. Lima Barreto não foi um autor desconhecido e ignorado como se tem tentado tratá-lo.

Pelo seu caráter oposicionista e combatente, pagou um preço dos que não fazem concessões. A afirmação de José Veríssimo de que o livro *Isaiás Caminha* era “personalíssimo” assumiu as proporções que procuramos demonstrar no quarto capítulo, mas serviu para muito mais. Em 1925, Pereira da Silva teve acesso a inúmeros textos inéditos de Lima Barreto, mas acabou desistindo por que “eles não davam um volume, depois de expurgadas inúmeras inconveniências....coisas personalíssimas, que feriam sem necessidade gente conhecida”.⁵ Mas as “inconveniências” não pararam por aí. Se o argumento de José Veríssimo serviu para outros fins, anos depois as razões eram outras. Entre 1940 e 1953, através das editoras Mérito e a Gráfica Editora Brasileira, programaram a publicação de dez volumes. Saíram quatro com introdução e bom acabamento. “Os demais volumes deixaram a desejar, dada a má vontade manifesta dos editores, desgostosos do mau negócio que haviam feito, principalmente pelo tom anti-americano de certas passagens da obra do romancista.”⁶

⁴ CARPEAUX, Otto Maria. “Lima Barreto”. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Letras e Artes, 1964, p.258.

⁵ BARBOSA, Francisco de Assis. “Obras completa de Lima Barreto”. In: *Literatura*. Rio de Janeiro, Ano I, nº 3, novembro-dezembro de 1946, p.36.

⁶ *Ibid.*, p.368.

Não há dúvidas de que a obra de Lima Barreto sempre carregou um série de problemas e as tentativas de desprestigiá-la não foram poucas. Por todas estas razões, a leitura que propusemos procurou ignorar aspectos biográficos e resgatar uma análise literária textual, sem esquecer os elementos contextuais do momento histórico de sua produção. Não se trata de nenhuma inovação em termos de análise crítica, mas para a obra de Lima Barreto são recentes e raras as leituras que ignoram sua biografia. Desta forma, procuramos mergulhar no universo ficcional proposto pelo narrador e discutir valores teóricos ficcionais constantes nestas obras.

Dos inúmeros efeitos e recursos, próprios da criação literária, a paródia apresenta-se, em nossa opinião, como um dos principais componentes utilizados por Lima Barreto para dar relevo e impacto temático. Ao mergulharmos na natureza da paródia, procuramos dar as bases teóricas que conduziram o autor para este recurso e como ele se revela no conjunto de seus trabalhos ficcionais.

A utilização da paródia radicaliza-se em alguns momentos a ponto de utilizar personagens e acontecimentos que têm suas existências consagradas no mundo real. Este artifício, muito em moda nos dias de hoje, apresenta-se como outro elemento que tem garantido a atualidade estilística de sua obra. Além disso, temos a linguagem seca, o humor, enfim, um conjunto de elementos que tem conseguido manter a perenidade de sua obra. Mas todas estas características só

se realizam porque Lima Barreto se utiliza da paródia e, por causa disso, nos fixamos nela para esta leitura crítica.

Bakhtin e os recentes estudos pós-modernos sobre o discurso ofereceram-nos os instrumentos teóricos para a análise do tecido ficcional produzido por Lima Barreto. Não se procurou, como vimos, buscar a realidade transposta para o ficcional. O que existe é a utilização do discurso hegemônico, formado por um conjunto de valores estilísticos e ideológicos, que é refratado no universo ficcional criado pelo narrador. A paródia é o instrumento utilizado para realizar esta apropriação do real, agora deformado e recriado dentro de um novo universo de existência.

A paródia que procuramos encontrar não se refere à memória de outro texto, mas a um conjunto de valores ideológicos contidos num determinado discurso perfeitamente identificável. Este discurso, sobre o qual se detém a paródia de Lima Barreto, é localizado nos valores, nos gostos, nas opções estilística, na forma de ver e se relacionar com o mundo que aquela elite brasileira oferecia como modelo para uma alta sociedade que se sentia vivendo numa *belle époque* tropical.

A importância do real, portanto, está em seu potencial refratário, em sua capacidade de representar - principalmente por seus valores ideológicos - simbolicamente uma aparência de realidade que empresta a veracidade para um

quadro puramente ficcional. Na obra de Lima Barreto, são vários os elementos utilizados: personagens que incorporam e simbolizam o poder governamental; o conjunto de idéias hegemônicas e que, resumidamente, comprometem-se com aquela idéia de “desenvolvimento”; os valores estilísticos afinados com a *belle époque*; a burocracia saudada como a nova máquina do estado republicano; a dependência cultural.

É aí que o *bovarismo* desempenha o papel fundamental de divisão: divide os personagens em duplos - o verdadeiro e o falso. Todos são duplos: os heróis são destruídos quando se tornam verdadeiros; seus adversários são reconhecidos e consagrados porque são medíocres. Realiza também o contrário: o meio destrói os heróis e elege o medíocre. O ambiente desempenha interessantes papéis na obra de Lima Barreto. Em alguns momentos, torna-se mesmo um personagem e o narrador é absolutamente implacável com os valores contidos no discurso das elites brasileiras. Às vezes, este discurso aparece personalizado em figuras do mundo real, como o Barão de Rio Branco, outras vezes é na figura de um obscuro funcionário público. Mas todos não chegam a ter vida própria dentro do mundo ficcional criado pelo narrador. Formam uma massa única, uniforme, que repete e repete, de forma incansável, aquele conjunto de valores de uma mediocridade infinita.

É esta realidade, criada por este discurso e por estes personagens, que invariavelmente provoca a destruição de seus heróis - figuras singelas, tipos inteligentes, sensíveis que lutam por uma certa forma honesta neste viver. Os anti-heróis de Lima Barreto são sempre simples, no viver ou no pensar, mas carregam aquela marca inelutável dos derrotados. Da primeira à última página temos a certeza de que vão ser destruídos. E nunca somos traídos pelo narrador. Num tempo de tão poucos heróis de verdade, Lima Barreto delega-nos desde lá, do início do século, a certeza de que os heróis estão mortos e há muito tempo. Tematicamente este é outro traço de sua modernidade.

Mas não é só aí que ele se mostra atual. Ao refratar este conjunto de valores, que dentro do processo paródico será desmoralizado, o autor escolhe elementos que estão presentes até os dias de hoje na sociedade brasileira. São traços matriciais de formação das elites brasileiras e que acabaram por se impor ao conjunto da sociedade. Lima Barreto coloca sua literatura em oposição frontal a este conjunto de valores oficiais e hegemônicos. Estes valores estão entre nós até os dias de hoje e esta é a principal razão de sua literatura manter a atualidade.

Poucos anos depois da morte de Lima Barreto, a revolução modernista consagraria a paródia literária e a crítica veria nela uma das grandes inovações de Oswald de Andrade. Sob um título comparativo e elogioso (*Ulysses e Mira-*

mar), Haroldo de Campos escreveu: “No Ulysses joyciano, a paródia é um recurso fundamental”. Não é preciso dizer que ele lê *João Miramar* com os olhos que enxergaram muitas paródias em *Ulysses*, e acaba por sentenciar: “O *Miramar*, como todo, poderá antes ser posto em cotejo com um capítulo isolado de *Ulysses*”.⁷

Estas novidades, agora valorizadas, colocaram a literatura brasileira em harmonia com as inovações estéticas que realizavam-se na Europa.

“(...)Oswald, com *Memórias sentimentais...*, joga o romance brasileiro nas águas da revolução estética em pleno curso na Europa, incorporando ao romance brasileiro a desordenação estrutural, a elaboração lingüística, a “pesquisa estética” que caracterizava, nos anos 20, a literatura européia.”⁸

Mas para Lima Barreto tocou a parte dura da historiografia literária. A utilização do recurso paródico fora da época apropriada custou-lhe muito. Sem referências analíticas, a partir dos parâmetros utilizados (...o realismo, depois o modernismo, depois...), a crítica não tem conseguido um enquadramento adequado para a obra de Lima Barreto. Como está fora da seqüência temporal ou estilística, retira qualquer qualidade ficcional de sua literatura e nega-lhe também o mérito como escritor. A partir daí, desenvolve-se uma análise biográfica

⁷ CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na Mira”. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Ed. Globo, 1990, p.19.

⁸ WEBER, João H. “Modernismo, dependência e Memórias Sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade”. In: DACANAL J.H.; FISCHER, L.A. *O Romance Modernista*. Porto Alegre, Ed. Da Universidade, 1990, p.80.

e/ou psicológica, de onde só se consegue concluir que o autor era um homem com muitos problemas. Só.

Esta forma de leitura, com relação a Lima Barreto, ocupa grande parte dos estudos produzidos ao longo deste século e contamina até trabalhos recentes de críticos consagrados.⁹ De modo que Lima Barreto ainda não dispõe de uma bibliografia que analise verdadeiramente sua obra. As tentativas, até agora, repetem José Veríssimo ou têm mergulhado numa espécie de piedade crítica, onde seu alcoolismo, sua condição de negro, confundem-se com critérios de valorização.

A dívida que a crítica literária tem com a obra de Lima Barreto não está em reconhecer o autor como uma pessoa que sofreu muito, que teve dificuldades monetárias, raciais ou problemas psicológicos. A dívida que temos de resgatar é dar a Lima Barreto o tratamento dos demais autores. A obra, o tecido verbal, a ficção, por ele produzida, deve ocupar a atenção da crítica e deve ser o objeto de estudo. Ou nas palavras de José Lins do Rego: “Eu...não peço a piedade de ninguém para a memória de Lima Barreto...O que devemos reclamar é justiça”.¹⁰

⁹ Citamos dois autores: Alfredo Bosi, no *Dialética da Colonização* (1992) e Antonio Arnoni Prado, no *Lima Barreto - o crítico e a crise* (1989).

¹⁰ REGO, José Lins do. “Ainda Sobre Lima Barreto”. *Autores e Livros*. Rio de Janeiro, *Suplemento Literário de A Manhã*, 28.04.1943, p.4.

BIBLIOGRAFIA

1.DO AUTOR

Edições da Obras Completas (São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956) com seus dezessete volumes:

Recordações do Escrivão Isaías Caminha ✕

Triste Fim de Policarpo Quaresma ✕

Numa e a Ninfa

Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá

Clara dos Anjos ✕

Histórias e Sonhos ✕

Os Bruzundangas

Coisas do Reino de Jambon

Bagatelas

Feiras e Mafuás

Vida Urbana

Marginália

Impressões de Leitura

Diário Íntimo

O Cemitério dos Vivos

Correspondências (2 vol.)

2.SOBRE O AUTOR

AMADO, Jorge. "Lima Barreto escriptor popular". *A Manhã*, Rio de Janeiro, 02.07.1935.

ATANÁSIO, Enéas. *O Mulato de Todos os Santos: ensaios*. Piraquara, P.R. Gráfica Editora Veja, 1982.

ATHAYDE, Tristão de. "Prefácio". *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro, Ed. Brasiliense, 1956.

- _____. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1959.
- BANDEIRA, Manuel. "Lima Barreto" In: *Noções de história das literaturas*. São Paulo, Ed. Companhia Nacional, 1940.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Ed. + Civilização Brasileira, 1964.
- _____. "Obras completas de Lima Barreto". In: *Literatura*. Rio de Janeiro, Ano 1, nº3, novembro-dezembro de 1946.
- BEIGUELMAN, Paula. *Por que Lima Barreto?* São Paulo, Ed. Brasiliense, x 1981.
- BRAYNER, Sonia. "Lima Barreto: mostrar ou significar". In: *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1979.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1975.
- BOSI, Alfredo. "As Letras na Primeira República". In: *História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil Republicano, vol-2*. Direção de BORIS FAUSTO. Rio de Janeiro-São Paulo, Ed. Difel, 1978.
- _____. "Sob o signo de Cam". In: *Dialética da Colonização*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1994.
- _____. "Ficção : Lima Barreto e Graça Aranha. "In: *O pré-Modernismo*. São Paulo, Ed. Cultrix, s/d.
- CANDIDO, Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho". In: *A Educação Pela Noite*. São Paulo, Ed. Ática, 1989.
- CARPEAUX, Otto M. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Letras e Artes, 1964.
- CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados - O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1989.
- FACIOLI, Valentim. "Prefácio. Por que não me ufano de meu país", In: *Os Bruzundangas, incluindo outras histórias dos bruzundangas*. São Paulo, Ática, 1985.
- FANTINATI, C. E. *O profeta e o escrivão. Estudo sobre Lima Barreto*. São Paulo, Ilpha-Hucitec, 1978.
- FIGUEIREDO, Jackson. "Prefácio". In: LIMA BARRETO. *Feiras e Mafuas*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956.
- GOMES, Eugenio. "Lima Barreto". In: COUTINHO, Afrânio (dir). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968.
- GRIECO, Agripino. "Lima Barreto". In: *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, Ariel, 1933.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Prefácio". In: LIMA BARRETO. *Claro dos Anjos*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956.

HOUAISS, Antônio. "Prefácio". In: LIMA BARRETO. *Vida Urbana*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1956.

JOÃO ANTONIO (org.) *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1977.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Nacional*. São Paulo, Ed. USP, 1978.

MORAIS, Régis de. *Lima Barreto: o elogio da subversão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Astrojildo. "Lição de Lima Barreto". In: *Crítica Impura*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, Antônio A. *Lima Barreto - Literatura Comentada*. São Paulo, Ed. Abril Educação, 1980.

_____. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, Ed. Cátedra, 1976.

REGO, José Lins do. "Ainda Lima Barreto" Autores e Livros. Rio de Janeiro, *Suplemento Literário de A Manhã*, 28.04.1943.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.

_____. "Lima Barreto: A opção pela Marginalia". In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. Roberto Schwarz (org.). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

SILVA, H. Pereira. *Lima Barreto: escritor maldito*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1981.

SODRÉ, Nelson W.. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo, Ed. Difusão Editorial, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

VERÍSSIMO, José. "Recordações do Escrivão Isaías Caminha". *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1907.

3.GERAL

ACADEMIA Brasileira de Letras. *Discursos Acadêmicos*. Vol. I. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1934.

- ANDRADE, Oswald de. "Objeto e Fim da Presente Obra". In: *Serafim Ponte Grande*. São Paulo, 1990.
- AMADO, Gilberto. *História da minha Infância*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1958.
- ATHAYDE, Tristão de.. "Política e Letras". In: *À Margem da História da República*. Vicente Licínio Cardoso (org.). Recife, Ed. Massangana, 1990.
- AZEVEDO, Aluizio. *O Cortiço*. Rio de Janeiro, Ed. Garnier, 1890.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília, Ed. EDUNB, 1996.
- _____. In: *Questões de Literatura e de Estética - a teoria do romance*. São Paulo, Ed. Unes, 1993.
- _____. In: *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- BILAC, Olavo. "Crônica". *Revista Kosmos*, out. 1906.
- BRAYNER, Sonia. "A Re-flexão do Ser em Sua Linguagem Interior". In: *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
- BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil - 1900*. Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 1975.
- _____. *Naturalistas, Parnasianos e Decadistas*. São Paulo, Ed. Unicamp, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. "Prefácio". In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo, Ed. Globo, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Ed. Companhia Editora Nacional, 1976.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira - momentos decisivos*. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Ed. Itatiaia, 1981.
- CARONE, Edgard. *A República Velha*. São Paulo, Ed. Difel, 1975.
- CARPEAUX, Otto Maria. "Fin du siècle e depois". In: *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Ed. O Cruzeiro, 1964.
- CARVALHO, Afonso de. *Rio Branco*. Rio de Janeiro, Ed. Biblioteca Militar, 1945.
- CARVALHO, Elysio de. *As modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Garnier, 1907.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1989.

- CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. F. Briguiet, 1968.
- COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Sul América, 1955
- ECO, Umberto. "Bosques Possíveis". In: *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1994.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. Rio de Janeiro, Ed. Imprensa Nacional, 1938.
- FARIA, Octavio de. *Coelho Neto - Romance*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1958.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1974.
- FRYE, Northrop. *O Caminho Crítico*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973.
- HAUSER, Arnold. "El Impressionismo". In: *Historia Social de la Literatura y el Arte - III*. Madrid, Ed. Guadarrama, 1969.
- HUTCHEON, Linda. "O Mundo, O Texto Paródico e o Teorizador". In: *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa, Ed. Edições 70, s/d.
- _____. "Moldando o pós-moderno: a paródia e a política". In: *A Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, 1991.
- LAMOUNIER, Bolívar. "Formação de um Pensamento Político Autoritário na Primeira República." In: *História Geral da Civilização Brasileira - O Brasil Republicano, vol-2*. Direção de BORIS FAUSTO. Rio de Janeiro-São Paulo, Ed. Difel, 1978.
- LEFORT, Claude. "Esboço de uma gênese da ideologia nas sociedades modernas". In: *As Formas da História*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1979.
- LEITE, Miriam M. "Pensionato de Moças". In: *A Condição Feminina no Rio de Janeiro*. São Paulo, Ed. Edusp, 1993.
- LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro - História de uma Ideologia*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário - Razão e Imaginação no Ocidente*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1984.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Lisboa, Ed. Presença, s/d.
- MOREIRA, Álvaro. Citado por MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. Vol. II. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1978.
- NOGUEIRA, José Antonio. "O ideal brasileiro desenvolvido na República". In: *Sonho de Gigante*. São Paulo, Ed. Monteiro Lobato, 1922.
- NEEDELL, Jeffrey D.. "Rio de Janeiro e sua Belle Époque". In: *Belle Époque Tropical*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1993.

- NETO, Coelho. In: FARIA, Octavio de. *Coelho Neto - Romance*. Rio de Janeiro, Ed. Agir, 1958.
- OLIVEIRA, Odil de. *Carnaval no Convento*. São Paulo, Ed. Unesp, 1993.
- PROPP, Wladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo, Ed. Ática, 1992.
- RAMOS, Tânia R.O. *A Sistematização Histórica e Crítica da Literatura Brasileira no Século XIX*. Dissertação de Mestrado, Departamento de Letras Puc/RJ, 1979.
- REIS, Nestor Goulart. Citado por SCHWARZ, Roberto, *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1981, p.20.
- RIO, João do. "O Figurino", In: *Psicologia Urbana*. Rio de Janeiro, Ed. Garnier, s/d.
- _____. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro, Ed. Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Ed. Livraria José Olympio, 1954.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo, Ed. Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas das Letras*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as Batatas*. São Paulo, Ed. Livraria Duas Cidades, 1981.
- _____. *Que horas são? - ensaios*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1987.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo - Machado de Assis*. São Paulo, Ed. Livraria Duas Cidades, 1990.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Ed. Livraria Almedina, 1969.
- SODRÉ, Nelson W.. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- _____. "Arte e Sociedade". In: *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1968.
- _____. "Os Problemas da Forma." In: *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro-São Paulo, Ed. Difel, 1982.
- SÜSSEKIND, Flora. "Ocultamento da dependência e das fraturas". In: *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro, Ed. Achiamé, 1984.
- _____. "Rodapés, Tratados e Ensaio". In: *Papéis Colados*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1993.
- TAINÉ, Hippolyte. "Taine: o lago imóvel e a partilha das águas". In: COELHO, Eduardo Prado. *Os Universos da Crítica*. Lisboa, Edições 70, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1979.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1963.

_____. *Cultura, literatura e política na América Latina*. João Alexandre Barbosa (seleção e apresentação). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

VITOR, Nestor. *Cartas à Gente Nova*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1924.

WEBER, João H. In: DACANAL, J.H.; FISCHER, L.A. *O Romance Modernista*. Porto Alegre, Ed. Da Universidade, 1990.

WERNECK, Maria Helena. "*O Homem Encardinado - Machado de Assis na escrita das biografias*". Rio de Janeiro, Ed. Universidade do Rio de Janeiro, 1996.

WILSON, Edmundo. "A Política de Flaubert". In: *11 Ensaaios*. São Paulo, Ed. Schwarcz, 1991.

4. REVISTAS E JORNAIS:

"A Semana", *Jornal do Comércio*, 30.3.1908.

Correio da Manhã, 16 de novembro de 1902.

"Homens de Letras", *Revista Fon-Fon*, 30.5.1910.