

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Marcos Vinícius Scheffel

ESTAÇÕES DE PASSAGEM DA FICÇÃO DE LIMA BARRETO

Tese submetida ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Hernesto Weber

Florianópolis

2011

*À Carolina, eterno encanto.
Aos meus pais.
Ao amigo Caco de Oliveira, poeta
marginal.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como um todo: coordenação, professores, funcionários e colegas. Será sempre com carinho que me lembrarei deste período de formação que se iniciou em 2003 na condição de aluno especial do mestrado.

À banca de qualificação pela leitura cuidadosa e pelas sugestões que contribuíram para a finalização deste trabalho.

À Bianca Buse pela revisão, pela prestatividade e pelo profissionalismo demonstrado.

Às professoras Taiza Mara Rauen, Helena Fava Tornquist e Alai Garcia Diniz – exemplos sempre presentes.

À Universidade Federal do Amazonas, em especial, aos colegas do Colegiado de Letras que apoiaram, desde o primeiro momento, minha liberação e seguraram as pontas por dois semestres.

Aos alunos do Curso de Letras do Campus de Humaitá/AM com quem tive minha primeira experiência como professor de ensino superior. A interlocução que mantivemos no período foi extremamente proveitosa e ajudou na escrita deste trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas (FAPEAM), à Secretaria de Estado Ciência e Tecnologia do Amazonas e ao Governo do Estado do Amazonas pela bolsa de estudos do Edital 020/2009, concedida durante os últimos meses de escrita da tese. O apoio que esses órgãos têm dado a eventos e à pesquisa no Estado do Amazonas é louvável e já está dando frutos.

Por fim, ao meu orientador, Prof. Dr. João Hernesto Weber, que confiou na viabilidade deste trabalho e que ofereceu os subsídios necessários para sua consecução.

Eu quero ser escritor e estou disposto a tomar na vida o lugar que colimei. Queimei os meus navios; deixei tudo, tudo, por essa coisa de letras. Não quero aqui fazer a minha biografia; basta, penso eu, que lhes diga que abandonei todos os caminhos, por esse das letras; e o fiz conscientemente, superiormente, sem nada de mais forte que me desviasse de qualquer outra ambição; e agora vem essa coisa de letra, esse último obstáculo, esse premente pesadelo, e que sei que hei de fazer.

Lima Barreto, *Esta minha letra*, 28/06/1911.

RESUMO

Esta tese procura problematizar as relações possíveis entre os escritos da intimidade e as crônicas de Lima Barreto com seu último romance publicado em vida: *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. A microleitura social, típica de Lima Barreto e praticada ao longo de anos nas páginas da intimidade e nas crônicas, atravessa *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919) e a estrutura deste romance quase sem enredo, composto de percepções do cotidiano e recordações memorialísticas. Não é um romance panfletário como *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), nem tampouco um romance escrito dentro dos pressupostos realistas como *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911/1915). Pelo contrário, em *Vida e Morte*, a percepção fragmentária da realidade, descolada da ação das personagens, que são meros expectadores do universo burguês-brasileiro em construção, é a forma assumida pelo romance para uma história que se escreve por outros caminhos. O bonde, o trem, os selos, a moda são pistas dos processos de modernização em que se inseria o país e se tornam tema das conversas aleatórias das personagens Gonzaga de Sá e Augusto Machado. E, ao contrário do que muitos críticos pensam, não se trata do desconhecimento das regras do romance realista, mas sim de uma potencialidade explorada pelo autor de escrever um romance que travasse, em sua forma fragmentária e difusa, um diálogo intertextual com aqueles tempos eufóricos e que se aproveitasse das matérias colecionadas ao longo dos anos no *Diário Íntimo* (1953) e nas crônicas.

Palavras-chave: Lima Barreto. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. *Diário Íntimo*. Crônicas de Lima Barreto. Literatura e Memória.

ABSTRACT

This thesis aims at questioning the possible relations between Lima Barreto's personal writings and chronicles with *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), his last published novel. Though widely considered as minor genres, the private writings and chronicles are here seen as points of connections and development of his fictional work, but they also can sometimes be seen as potential works of fiction. The social micro reading, which is typical of Lima Barreto and clearly seen in his personal writings and chronicles, pervades *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* and it determines the novel's structure with its uneventful plot, composed of insights into everyday life and of memory recollections. It is not a denunciatory novel as *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909) and neither a realist novel as *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915). Thus, the streetcar, the train, the stamps, and fashion are trails of the modernization process that Brazil was going through and they become the subject of the aleatory conversations between Gonzaga de Sá and Augusto Machado. On the contrary, in *Vida e Morte*, the fragmentary perception of reality, separated from the characters' actions who are mere observers of the Brazilian bourgeois universe under construction, is the form taken by the novel to tell a story that is written in a different mode. And this is so not because Lima Barreto ignored the rules of the Realist novel, as many critics state, but because he explored a potentiality of writing a novel that, in its fragmentary and diffuse form, would propose an intertextual dialogue with those euphoric times and that would take advantage of the subjects collected over the years in his personal writings and chronicles.

Key-words: Lima Barreto. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Personal writings. Lima Barreto's chronicles. Literature and memory.

LISTA DE ABREVIATURAS

As referências bibliográficas das obras de Lima Barreto serão indicadas, para maior clareza, com as seguintes abreviaturas:

Para os livros das obras completas da Editora Brasiliense, 1961:

VM = *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*
RIC = *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*
TF = *Triste Fim de Policarpo Quaresma*
DI = *Diário Íntimo*
IL = *Impressões de Leitura*
CO1 = *Correspondência Ativa e Passiva vol.1*
CO2 = *Correspondência Ativa e Passiva vol.2*

Para as citações das crônicas é utilizada a edição da Editora Agir (2004); e a edição da Editora Global (2001a), para a citação dos contos, com as seguintes abreviaturas:

TC1 – *Lima Barreto Toda Crônica vol.1*
TC2 – *Lima Barreto Toda Crônica vol.2*
MC – *Lima Barreto Melhores Contos*

Para evitar repetições cansativas, no corpo do texto, as referências aos romances de títulos extensos serão as seguintes: *Vida e Morte* (*Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*); *Recordações* (*Recordações do Escrivão Isaías Caminha*); *Triste Fim* (*Triste Fim de Policarpo Quaresma*); *Diário* (*Diário Íntimo*).

QUESTÕES ORTOGRÁFICAS

Todos os textos citados foram adequados às normas ortográficas vigentes. Assim, dispensei comentários em notas de rodapé sobre a adaptação de inúmeros textos de diferentes períodos e com diferentes convenções ortográficas.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	19
2 LIMA BARRETO E A LIMANA.....	25
3 LIMA BARRETO: HISTÓRIA, MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO...49	
3.1 UMA CONCEPÇÃO HISTÓRICA.....	49
3.2 BAGATELAS LÍRICAS: AS CRÔNICAS E O EXERCÍCIO CRIATIVO.....	60
4 VIDA E MORTE: O NASCIMENTO DA CIDADE MODERNA E OS VESTÍGIOS DA CIDADE COLONIAL.....	69
4.1 TRILHOS E TRILHAS NARRATIVAS.....	69
4.1.1 Selos e emblemas.....	87
4.1.2 Monumentos e ruínas.....	91
4.2 O ESPLENDOR DOS AMANUENSES	96
5 HÁBITOS CIVILIZADOS, MODA, TEATRO: A IMPOSTURA COSMOPOLITA.....	113
5.1 UMA VIDA ELEGANTE?.....	113
5.2 COM O BINÓCULO DE LIMA BARRETO.....	125
5.3 NOTAS MUNDANAS: INSTANTÂNEOS DE GONZAGA DE SÁ E AUGUSTO MACHADO.....	145
5.4. ÓPERA OU CIRCO?.....	157
5.4.1. A função “civilizatória” do teatro: de meados do século XIX ao início do século XX.....	158
5.4.2. O teatro na visão de Gonzaga: dependência e atraso cultural.....	170
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	185

1 INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a obra de Lima Barreto passou a ser reavaliada a partir da importância maior conferida aos textos confessionais e à crônica. No caso de Lima Barreto, esses estudos procuram perceber as reações mais imediatas de um autor que viveu num período de transformações *políticas, sociais e técnicas* e que se valeu da escrita da intimidade e das crônicas para analisar essas mudanças no calor da hora. Esses textos, produzidos pelo autor ao longo de quase duas décadas, propiciavam uma visão privilegiada dos desdobramentos da inserção problemática do Brasil no mundo da técnica e do capital por um ponto de vista *periférico, eclético e crítico*.¹

É nessa perspectiva que insiro este trabalho que, pelo título, *Estações de passagem da ficção de Lima Barreto*, faz uma breve alusão a um dos seus marcos teóricos: Walter Benjamin. Tal aproximação justifica-se por ter sido Benjamin quem melhor problematizou as transformações ocorridas na literatura ocidental com o advento da sociedade capitalista e das técnicas industriais, bastando lembrar sua análise da obra de Charles Baudelaire (BENJAMIN, 2000). No caso de Baudelaire, por exemplo, o crítico alemão não se limitava a filiar a obra do poeta a correntes literárias, mas antes queria, através dela, rearticular os impasses da escrita naquele meio urbano/técnico em que o gênero lírico encarava o perigo iminente de perder seu poder de comunicação com o leitor. Assim, a visão crítica de Benjamin vale como um “modelo de análise” para pensar as questões entre a escrita e a técnica, levando em consideração que nossos impasses históricos e nossa modernização, naquele início de século XX, apresentavam características distintas que devem ser relativizadas pelo crítico.

Nesse viés, o contexto histórico delineado neste trabalho é, muitas vezes, o contexto da representação estética e ideológica, por vários intérpretes e em diferentes suportes textuais, dos conflitos entre centro e periferia, do suposto ingresso do Brasil na modernidade, da euforia com as transformações urbanísticas e do desejo de adesão aos

¹ Trabalhos como os de Antonio Arnoni Prado (1976), Beatriz Resende (1993) e Nicolau Sevcenko (1999) que percorreram os gêneros menos prestigiados do autor para procurar entender os conflitos estéticos e ideológicos que orientaram a produção literária de Lima Barreto.

elementos cosmopolitas.² Esse contexto plural, tratando de alguns temas da *modernidade brasileira*, dialoga com o romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*, que utilizo como ponto de articulação entre a escrita da intimidade, a produção ficcional e o contexto histórico em que Lima Barreto se inseria. O romance foi idealizado por Lima Barreto no início do século passado, com sua ação transcorrendo durante as reformas urbanísticas de Pereira Passos, e veio a ser publicado somente em 1919.

A meu ver, *Vida e Morte* tem agregado à sua estrutura percepções estéticas, históricas e ideológicas construídas por Lima Barreto nas páginas da intimidade, nas crônicas e em suas *Impressões de Leitura*. É um romance quase sem enredo, em que Augusto Machado, o personagem-narrador, e o suposto biografado, o velho Gonzaga de Sá, discutem vários temas da modernidade – a moda, o teatro, a história da cidade – enquanto perambulam por suas ruas que lembram cenários teatrais. Compartilho da ideia de Paulo Rónai, no prefácio da edição de 1949 desse romance, quando afirmava que esta estrutura quase sem enredo de *Vida e Morte* não é “casual” e tampouco fruto da “imperícia” do autor na escrita romanesca: “vendo o romancista sair sistematicamente do trilho de sua narrativa e entregar-se ao único fio condutor das associações soltas, como não nos lembrarmos dos processos revolucionários do romance moderno?” (RÓNAI, 1949, p. 165). Procuo demonstrar, ao longo do trabalho, como essa forma *solta e fragmentária* foi *escolhida, acolhida e, principalmente, potencializada* pelo autor por ser a mais adequada para abordar os dilemas daquele início de século na capital da República, que vivia uma sede de mundanismo e modernidade.

Aproximo a escrita da intimidade e as crônicas da produção ficcional de Lima Barreto, partindo do pressuposto de Roland Barthes (1970, p. 157-163) de que a crítica não está a serviço de descobrir as “Verdades” do autor, se é que elas existem, mas de perceber a “Validade” daquela linguagem escolhida, aceita, trabalhada pelo autor. Agindo desse modo, o crítico pode *reconstruir* a teoria que norteou aquela escrita e proceder a um movimento não de “Descobrir” a linguagem do autor, mas de “Cobrir” esta com sua própria linguagem, com seus próprios problemas e impasses, isto é, “ao sistema formal de constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua

² Crônicas de Olavo Bilac, Rui Barbosa, Machado de Assis e Artur Azevedo compõem um painel das representações da modernidade, assim como romances do início do século, livros de viagem, páginas da revista *A vida elegante*, de 1909, dentre outros.

própria época” (BARTHES, 1970, p. 161), que são ajustados às linguagens críticas disponíveis no tempo presente. Em síntese, rastreio nos escritos da intimidade, nas crônicas e nas *Impressões de Leitura*, concepções estéticas, históricas, ideológicas, esboços de criação literária e técnicas ficcionais que, de algum modo, dialogam com a escrita de *Vida e Morte*, além de textos diretamente decalcados na estrutura do romance (caso de algumas crônicas). Não ignoro o grande poder de representação de alguns desses relatos que, muitas vezes, ultrapassam a escrita ficcional do autor. O que significa dizer que esses fragmentos são analisados enquanto ficção e colocados no mesmo nível do restante da produção de Lima Barreto. Não há um centro, um ponto de chegada, mas apenas um ponto de articulação, de discussão, definido previamente pelo discurso crítico, que explora uma potencialidade inerente a esses “gêneros menores”: a de serem espaços de exercício da escrita literária.³

Procurando compreender a formação eclética de Lima Barreto e os conflitos que nortearam sua escrita, os dois primeiros capítulos desta tese abordam os referenciais de leitura de Lima Barreto e as concepções históricas que nortearam a escrita final de *Vida e Morte*. Quanto à limana,⁴ demonstro o ecletismo das leituras de Lima Barreto e fixo um olhar especial no seu hábito de guardar recortes de jornais e artigos de revistas que se configuram em matérias brutas para criação ficcional e definem uma perspectiva leitora de suas personagens Augusto Machado e Gonzaga de Sá. Quanto às concepções históricas, promovo a oposição das concepções de Lima Barreto – que intuía a necessidade de uma escrita histórica capaz de recompor o sentimento de uma época por meio de fontes heterodoxas e de uma imaginação criativa do historiador – às duas concepções correntes entre seus contemporâneos: à pautada nos referenciais Positivistas e outra que pode ser chamada de Documentalista. Na última parte do segundo capítulo, intitulada “Bagatelas líricas: as crônicas e o exercício criativo”, trato do potencial ficcional latente em muitas crônicas de Lima Barreto, que se desdobrariam anos mais tarde nessa espécie de lírica da cidade moderna empreendida em *Vida e Morte*, e das percepções do autor na relação

³ Como mostrarei ao longo do trabalho, Lima Barreto dá essa dimensão para suas anotações da intimidade e para as crônicas. A expressão “gêneros menores” ou “textos menores”, usadas ao longo do trabalho, referem-se à visão que tais gêneros tinham na época de Lima Barreto e como eles eram considerados pelo próprio autor.

⁴ Nome que Lima Barreto deu a sua biblioteca particular. A lista dos livros, artigos, revistas e outros materiais que compunham a Limana podem ser consultados no livro *A vida de Lima Barreto*, de Francisco de Assis Barbosa (BARBOSA, 2002, p. 373-402).

entre presente e passado numa cidade em processo de transformações urbanísticas.

Em síntese, esses dois primeiros capítulos procuram definir os constrangimentos e as motivações da escrita de Lima Barreto que o levaram a abordar determinados temas de nossa modernidade periférica e dependente, valendo-se de uma linguagem muito próxima à da crônica e com reverberações da escrita confessional. Entendo que esses entrecruzamentos entre os gêneros textuais faziam parte de um projeto estético do autor e não de um desconhecimento da especificidade do gênero romanesco. Suposição que Antonio Candido levantou, no ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, ao afirmar que Lima Barreto *criava quando queria apenas registrar*, nos escritos da intimidade, e *registrava quando queria criar*, nos romances (CANDIDO, 2006, p. 47-60). Ou seja: para o crítico, movido pelo imediatismo de sua escrita panfletária, Lima Barreto deixava que o romance fosse invadido pelo circunstancial; e nos escritos da intimidade, sem a interferência de sua visão profundamente ideológica da literatura, mostrava seu potencial de criador. A constatação de Candido desconsidera um importante aspecto: o *Diário Íntimo*, como conhecemos, é uma montagem feita, *a posteriori*, por Francisco de Assis Barbosa, que procurou conferir certa legibilidade a uma série de anotações de Lima Barreto, produzidas em cadernetas e folhas avulsas. Trabalho que, de tão bem executado, passa a impressão de um todo orgânico e que traz, com as anotações da intimidade propriamente ditas, vários projetos e esboços ficcionais de Lima Barreto.⁵

Levando em consideração esse aspecto fragmentário assumido por *Vida e Morte*, os dois últimos capítulos subdividem-se em alguns pontos de passagem e de reflexão sobre a inserção do país na ordem moderna e cosmopolita, na visão de Lima Barreto, e como essas discussões são potencializadas na escrita ficcional em seus diferentes suportes. Assim, num movimento de idas e vindas, circundando a região central da escrita de Lima Barreto – sua produção romanesca, em especial *Vida e Morte* –, rearticula este romance com sua produção considerada menor, as estações periféricas de sua escrita. Estações que, em escala reduzida, encenam os conflitos que se desdobrariam em sua escrita ficcional e que contribuem para uma descida do romance aos temas múltiplos da crônica e à linguagem cotidiana. Nesse movimento, centro e periferia confundem-se e mostram-se como posições relativas na escrita do autor, pois os textos considerados menores são postos a

⁵ A Nota Prévia do *Diário Íntimo* é bastante esclarecedora a esse respeito (DI, p. 19-21).

serviço da leitura das concepções estéticas e históricas que circunscrevem a escrita do romance.

No terceiro capítulo, analiso o nascimento da cidade moderna entre nós e os vestígios da cidade colonial, dando especial destaque para o papel desempenhado pelos trens e pelos bondes, que propiciaram o contato entre as várias regiões da cidade e diferentes tempos históricos que a compuseram. Percorrendo as anotações da intimidade e as crônicas de Lima Barreto, procuro apontar como o autor ultrapassa os discursos progressistas e democráticos, que envolviam a implantação de ferrovias e linhas de bonde no Brasil, e visualiza no bonde uma espécie de microcosmo dos conflitos sociais existentes. Além disso, os passeios de bonde propiciam um rápido deslocamento pela cidade e fornecem uma nova percepção da realidade, vista agora em quadros sucessivos e velozes da janela dos trens e dos bondes. A procura de temas e de imagens do cotidiano torna-se uma mania do diarista-cronista Lima Barreto e, por fim, acaba sendo utilizada na estrutura narrativa de *Vida e Morte*.

Os dois subitens intermediários desse capítulo analisam os métodos de leitura de Gonzaga de Sá, que procurava nas suas caminhadas, viagens de trem e de bonde, e passeios pelo centro da cidade indicar os pontos de contato entre o passado e o presente em selos, emblemas, monumentos e ruínas, ou seja, a irrupção do passado no presente e o rompimento com o *continuum* da história, proposto por Gonzaga de Sá e Augusto Machado (que veiculam as concepções históricas do próprio Lima Barreto). Finalizando esse capítulo, procuro entender a escolha, que considero estratégica, dessas duas personagens para simbolizarem os setores médios da sociedade. Para tanto, recorro à comparação com outras personagens de Lima Barreto, pertencentes a essa mesma categoria, a dos funcionários públicos. Sinalizo com isso que na *cidade letrada* (RAMA, 1984) outras personagens passam a ser capazes de sintetizar e transitar pelos vários setores da vida social. Lima Barreto teria sido o primeiro escritor brasileiro a apostar sistematicamente suas fichas nos pobres-diabos do funcionalismo público. Setor que se tornaria, anos mais tarde, num filão muito produtivo em nossa ficção.⁶

No último capítulo desta tese, intitulado “Hábitos civilizados, moda e teatro: a impostura cosmopolita”, recorro a outros intérpretes

⁶ Bastando lembrar livros como *Os Ratos* (1937), de Dyonélio Machado, *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos ou *O Amunense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos. As edições dos romances citadas nas referências são de 1991, 1981 e 1989.

que se ocuparam da necessidade do Brasil ingressar no mundo *moderno* e *civilizado* que se daria, segundo eles, com a adesão a hábitos importados da Europa, como vestir-se bem ou ir ao teatro. Lima Barreto analisa essa febre de mundanismo nas notas da intimidade e em suas crônicas, percebendo um movimento interessante: o Rio de Janeiro copiava a Europa e os subúrbios cariocas copiavam o centro da cidade. No caso do teatro, identifiquei como uma série de discursos sobre a função *civilizatória* do teatro foi construída a partir da segunda metade do século XIX e na virada para o século XX. Essas constatações e seus desdobramentos embasam as reflexões de Gonzaga de Sá e Augusto Machado que promovem uma microsociologia a partir dos vestidos das grandes damas, de uma ida ao teatro *Lírico Fluminense* ou da leitura das colunas sociais.

Nas notas da intimidade e nas crônicas, percebe-se o movimento do autor que procura seus temas nas matérias difusas da modernidade. No romance, há a tentativa de conseguir enfeixar essas constatações sob uma forma literária, mesmo que seja uma forma solta e fragmentária. Forma que encontra seu correlato com a estrutura social que se desenhava e com as novas técnicas (o bonde, o trem, o jornal) que impunham um novo modo de ver e representar o mundo. Lima Barreto parece intuir algumas possibilidades que se apresentavam ao gênero romanesco rompendo com o romance de feição realista e agregando à sua escrita o fragmentário, o confessional e um lirismo que se abria às múltiplas sensações da cidade moderna. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* é o romance de um autor maduro, ciente das potencialidades de sua escrita, e capaz de experimentar novas formas de criação literária. É exatamente isto o que pretendo demonstrar ao longo deste trabalho.

2 LIMA BARRETO E A LIMANA

*Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la
Em cofre não se guarda coisa alguma.*

Em cofre perde-se a coisa à vista.

*Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-lá, isto é, iluminá-la ou ser por ela
iluminado.*

(Antonio Cícero, 1996)

Um olhar mais detido na lista dos 800 volumes que Lima Barreto catalogou em sua biblioteca mostra uma educação eclética: interesses historiográficos diversos (historiadores brasileiros, franceses, latino-americanos); crítica literária (Taine, Brunetiére, Francesco de Sanctis, José Veríssimo, Silvio Romero), amarrados com desenhos e reproduções de pinturas; mapas de diferentes partes do mundo e da cidade do Rio de Janeiro; livros sobre arquitetura e artes; revistas estrangeiras, revistas nacionais de vida efêmera (literatura, história e filosofia); literatura (francesa, russa, inglesa, espanhola); autores brasileiros consagrados e outros cujas obras foram resenhadas por Lima Barreto. A catalogação dos materiais não foi levada a cabo e a biblioteca dilapidou-se nas andanças da família e, por sorte, os originais do autor – livros inéditos, anotações da intimidade, crônicas recolhidas em periódicos, correspondência ativa e passiva – sobreviveram no fundo de um armário (BARBOSA, 2002, p. 29).

Entre tantos volumes indicados na catalogação, um hábito antigo do autor se revela: o de colecionar retalhos de jornais e revistas (catalogados entre seus livros com os números 319, 320, 370), cuidadosamente guardados em álbuns de colagem. Um destes materiais, segundo o autor, veio junto com livros de um conhecido, que morreu, e era formado por antigas matérias e os famosos *apedidos* do *Jornal do Comércio* – um dos jornais brasileiros mais influentes do século XIX (SODRÉ, 1999, p. 283). Outros são coleções próprias, fruto de suas leituras diárias de periódicos variados, revistas francesas, grandes jornais brasileiros, as pequenas revistas e os jornais obscuros do interior do Brasil. Em duas anotações de janeiro de 1905, o autor relata a dedicação ao seu álbum de recortes e a alguns “objetos” agregados à sua coleção:

Ontem passei o dia em casa. Um dia bom. Folhiei os meus livros, cortei os artigos dos jornais franceses e preguei-os de encontro à lídima prosa de Rui Barbosa. É um perfeito retórico esse tal Rui, glória do Brasil e honra da América do Sul. Pelos dias 16 a 20 de novembro, ele publicou uma carta na Tribuna, fazendo considerações sobre os acontecimentos de 14 e 15. Havia o seguinte: ele dissera que a noite de 14 fora prenhe de ameaças, mas que a providência divina, protegendo o Brasil, permitira que a manhã de 15 fosse clara, radiante e azulada, como convinha a uma manhã cheia de boas novas... Entretanto, choveu muito na tal manhã, que foi feiíssima, haja visto o testemunho dos que viveram e viram. Como a retórica exigia, lá vai pura, azulada e radiante. Pois preguei os meus artigos, fumei muito e comi à vontade. (DI, p. 84-85)

A prosa lídima de Rui Barbosa propiciava ao diarista uma inversão no paradigma tradicional de leitura, onde o texto explica o contexto: a necessidade retórica de Rui Barbosa exigira uma criação ficcional, pois uma nova era da vida nacional – inaugurada com a República – tinha que ser recebida com uma *manhã clara, radiante, azulada*, cheia de boas novas. Três dias depois, Lima Barreto detalhava, no *Diário*, o conteúdo dos demais recortes: um texto de Rui Barbosa, notícias do *Fígaro* e um artigo de Edmundo Bittencourt, fundador do *Correio da Manhã*. Nesta nova anotação, o autor associava a mania retórica a um acontecimento do cotidiano da Secretaria de Guerra, pois os relatos das escaramuças entre brasileiros e peruanos na Amazônia se transformavam em verdadeiras epopeias nas narrativas oficiais: “vêm cheias de frases grandiloquas, que fazem crer que se trata da Rendição de Porto Artur... A Retórica! A Retórica” (DI, p. 87). Mentira retórica que encontrava seus desdobramentos em outros setores sociais, como no funcionalismo público, alimentando o ufanismo nacionalista. A nação se construía por meio de invenções e a escrita cumpria importante papel na construção destes imaginários nacionais.⁷

⁷ Como assinalou Manoel Freire Rodrigues (2009, p. 15): “Ao fazer parte do arsenal das elites, a retórica, na concepção de Lima Barreto, atuaria como instrumento de manipulação da verdade a serviço dos grupos dominantes, sendo usada para justificar e reforçar a ordem iníqua, numa estrutura que privilegia uma minoria na mesma proporção em que exclui a maioria”.

Sem dúvidas, o objetivo desses recortes guardados por Lima Barreto era a criação ficcional e nisso eles se aproximavam dos apontamentos do *Diário*, como se verifica numa anotação, de 1905, em que o diarista indica a reprodução manual de uma matéria de jornal sobre os maus-tratos sofridos por uma empregada e constata:

Com frequência, os jornais traziam casos desses. Às vezes era uma pretinha, outras era já uma rapariga. Davam-se em casas da pequena burguesia, dessa que se quer fazer de grande etc. etc. É um estudo que me tenta o do serviço doméstico entre nós. Em geral, as pessoas se queixam dos criados e eu sempre objetei que os criados têm razão contra os patrões e os patrões contra os criados. (DI, p. 74-75)

Esse estudo que o tentava se transformaria, anos mais tarde, no conto “O Filho da Gabriela” (MC, p. 23-34), que trataria justamente da conflituosa relação entre patrões e empregados.

Entre os “objetos” dignos da coleção encontram-se suas cadernetas de anotações *pessoais* e *fissionais*. Nessas cadernetas, Lima Barreto assume uma postura de observar, registrar e guardar fragmentos passíveis de elaboração ficcional ou que lhe propiciem uma perspectiva histórico-crítica. Algumas expressões utilizadas pelo diarista denotam essa intencionalidade:

Quando eu fui amanuense da Secretaria da Guerra, havia um tal B... coronel ou coisa que valha, que era um tipo curioso de idiota. Ignorante até à ortografia; jactancioso. A coragem dele e sua vibração pessoal só surgem quando veste a farda. **É conveniente mesmo escrever alguma coisa a esse respeito.** (DI, p. 48, grifo meu)

Em outro registro, agora de 1905, Lima Barreto, após uma série de observações sobre um colega de secretaria, afirma: “**registrarei as suas palavras e as suas coisas**” (DI, p. 99, grifo meu). No mesmo ano, depara-se com outro tipo dado a intelectual, que lhe relata as teorias mais estapafúrdias e encerra a nota com a seguinte observação: “**Vou explorar esse filão**” (DI, p. 109, grifo meu).

Em maior ou menor grau, os recortes colecionados, as crônicas de sua própria autoria e os apontamentos ficcionais do *Diário*, em sua forma pouco trabalhada, relacionam-se com a produção ficcional de Lima Barreto, podendo constituir a *origem de um relato* – fato

evidenciado no conto citado anteriormente ou nos esboços ficcionais dos seus principais romances; uma micronarrativa com poder ficcional que ficou esquecida entre os recortes, colagens, anotações, podendo ser rearticulada com a série ficcional do autor. As duas hipóteses aqui são avaliadas e utilizadas, mas procuro evitar um tom definitivo e de origem que a primeira possibilidade pode deixar transparecer. Deve-se levar em conta os sucessivos desvios, subtrações, reelaborações na transição para o registro ficcional e que “o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve” (BLANCHOT, 2005, p. 276). Ademais, o termo origem remete a um centro irradiador de sentido, noção que procuro evitar, considerando que esses fragmentos podem se articular de diferentes formas com a ficção de Lima Barreto e com outras escritas e discursos, de *diferentes naturezas* e *intensidades*. Portanto, procuro estabelecer agenciamentos, articulações, redes significativas possíveis, sabendo que

uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não existe língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialetos, de patoás, de gírias, de linguagens especiais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16)

Uma hipótese de rearticulação é tentar compreender a natureza desta “coleção”, em sua parte empiricamente visível, os objetos que a compõe, e as diferentes formas com que esses objetos estabelecem relações com a produção ficcional de Lima Barreto. Walter Benjamin, numa breve observação de *Passagens*, propõe a seguinte relação entre a coleção e o estudo: “Colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber” (BENJAMIN, 2009, p. 245). Ainda segundo Benjamin:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda

ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremezimento (o estremezimento de ser adquirida). (BENJAMIN, 2009, p. 239)

As duas considerações de Walter Benjamin apontam para a relação entre estudar e colecionar, ou seja, da criação por parte do colecionador de um *sistema histórico novo*, desenvolvido especialmente para esse fim, retirando o objeto de sua função primitiva e reinserindo-o numa nova cadeia significativa. Assim, os objetos da coleção desligam-se de sua função primeira e ganham, aos olhos do colecionador, uma nova funcionalidade, pois são postos em contato com outros objetos com os quais, teoricamente, não se relacionariam fora da coleção. Cada item da coleção acaba por formar uma espécie de microcosmos, daí seu caráter de completude, “porém, organizado segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (BENJAMIN, 2009, p. 41). Como rearticular a função desses objetos e os significados construídos pelo colecionador? Primeiramente, deve-se distinguir a coleção de Lima Barreto de outras coleções, já que ela apresenta um caráter funcional: está orientada para a produção ficcional. São objetos tratados, guardados e catalogados como livros, alguns estão organizados com a finalidade de serem publicados futuramente, como viria a acontecer com as crônicas publicadas em periódicos que eram recortadas do jornal, corrigidas e agrupadas numa série, ou mesmo com as cadernetas avulsas que viriam a compor o *Diário*. E, como assinala Walter Benjamin, diferentemente do colecionador de outros objetos, o “coleccionador de livros é o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional” (BENJAMIN, 2009, p. 41). Nesse sentido funcional, a prosa lídima de Rui Barbosa, referindo-se ao 15 de novembro (1889), é associada aos conflitos do tempo presente do diarista Lima Barreto (1905), envolvendo peruanos e brasileiros no Amazonas: ambos compõem uma parte da coleção relacionada à retórica nacionalista e à sua tendência hiperbólica. As peças desta coleção específica são visíveis em inúmeros trechos do *Diário* e articulam-se, por exemplo, com *Triste Fim de Policaropo Quaresma*. Como não relacionar o contra-almirante Caldas e seu navio afundado (TF, p. 69-70) com esse “alferes que se perdeu pelas pernas” da anotação da intimidade?

Ontem não fui à secretaria. Passo mal. Uma impressão de cansaço, uma vontade de nada fazer, tenho fadiga de corpo. Descendo, vim à Rua do Ouvidor. Encontrei o Carneiro, o Mário Tibúrcio Gomes Carneiro, que sofre de “bovarismo” revolucionário. É um rapaz a quem um desgraçado acidente cortou-lhe as pernas; entretanto ele, em cima das andas, é como se montasse um corcel de guerra. Mata, esfolta, derrota exércitos e esquadras. Derruba governos e conserta países. Há nele a alma de um alferes do Exército do Brasil e, se não o foi, deve-o unicamente a seu aleijão. Se o fosse, ele já se teria envolvido em todas as mil mazorcas que tem havido ultimamente.

No fundo, é um bom rapaz, algo inteligente, cavalheiro, mas maníaco de possuir um talhe de herói de Plutarco, que o ridiculariza. Ele tem um revólver Nagant, que é mais um canhão, perfeitamente característico do seu gênio: não dispara, quando é apontado ou acionado. Ama a farda, os militares; sabe o nome dos oficiais de cor, seus corpos, suas particularidades. As coisas de caserna tentam-no. No fundo, ele é um alferes que se perdeu pelas pernas. (DI, p. 82-83)

Essas formas de escrita podem ser caracterizadas como séries de escrita articuláveis entre si e apresentam, como ponto de distinção básico, o fato do autor tê-las classificado como ficção ou como confissão. Apontam para os impasses da autoria, onde a obra se inicia e onde ela termina, o que compõe e o que não compõe a obra do autor (FOUCAULT, 2001, p. 269). Alguns fragmentos do *Diário*, assim como várias crônicas de Lima Barreto, evidenciam isso. O que distingue Mário Tibúrcio de outras personagens de Lima Barreto? Não é ele uma das personagens mais representativas traçadas pelo autor? Personagem que tem sua vida limitada a uma única anotação do *Diário*, mas que se ilumina aos olhos do leitor. Impossibilitado de participar das forças armadas por não ter as pernas, essa personagem compensava o fato com o conhecimento sobre os militares, fardas e patentes. Um tipo risível e altamente indicativo da obsessão militarista da sociedade brasileira e latino-americana daqueles primeiros anos da República, que poderia ser colocado lado a lado com outras personagens de *Triste Fim*. Outra imagem perturbadora dessa personagem é a do revólver que não

“disparava quando apontado ou acionado” (DI, p. 82-83), logo associado ao caráter inofensivo do jovem, um caudilho sem pernas e sem armas: a inoperância/falência do caudilhismo que dava seus primeiros sinais.⁸ Em suma, mesmo num romance de nítida fatura realista, em que os dados fragmentários são evitados pelo autor, que procura ligar elementos mínimos da construção ficcional à práxis da personagem, caso típico de Policarpo Quaresma, a leitura do *Diário* e das crônicas traz gratas surpresas ao crítico, que pode redimensionar os problemas que nortearam a escrita daquele romance e reinsserir fragmentos ignorados pelo autor, que possuem grande potencial criativo, na série ficcional. Não se trata da procura de um centro irradiador de sentido nos fragmentos e retalhos legados pelo autor, mas de perceber neles potencialidades ficcionais e como a percepção crítica do autor exercitava-se nesses “gêneros menores”.

Em *Vida e Morte*, a comparação com os fragmentos do Diário é produtiva já que o romance incorpora dados típicos das leituras praticadas por Lima Barreto e chega ao limite extremo de agregar objetos da “coleção” do autor à sua estrutura final. As categorias tradicionais do romance, referentes ao autor e ao narrador, estão totalmente embaralhadas, e a dupla narrativa Augusto/Gonzaga enfeixa, sumariza o pensamento eclético de Lima Barreto àquele momento, remetendo de modo metalinguístico à sua própria escrita encenada nas páginas dos periódicos e do *Diário*. O fragmentário é assumido como meio de se discutir os dados da modernidade e as personagens parecem vagar por uma cidade cenográfica, onde as demais personagens são quase aparições fantasmagóricas, praticamente sem falas significativas. Em contrapartida, as falas de Augusto/Gonzaga versam sobre o teatro, os vestidos, as grandes damas, os passeios pela cidade, a burguesia de Petrópolis, o funcionalismo público, os prédios antigos e as modificações urbanísticas da cidade. São os mesmos temas que Lima Barreto abordou durante anos em suas crônicas e nas anotações da intimidade. Destaco dois grupos de crônicas que dialogam diretamente com a feitura do romance: 1) as crônicas que compõem o volume *Impressões de Leitura*. Especialmente algumas crônicas publicadas num

⁸ Em duas crônicas de 1904, Euclides da Cunha traçava o perfil de dois caudilhos latino-americanos: o uruguaio José Artigas e Floriano Peixoto. O primeiro era descrito como a idealização doentia, a coragem esplendorosa e o banditismo romântico (CUNHA, 1995, p. 126-128) e o segundo como aquele que só foi alçado à categoria de herói porque a sociedade brasileira decaía profundamente (CUNHA, 1995, p. 128-132). As duas crônicas se afinam com a visão crítica construída, anos depois, por Lima Barreto em *Triste Fim* em relação a Floriano Peixoto e seus seguidores.

período próximo ao de *Vida e Morte*, procurando ver como as concepções literárias do autor, naquele momento, articulavam-se com escolhas formais do romance, ou seja, indicando a *Validade* desta linguagem quando posta em contato com “o sistema de signos que o autor fixou a si mesmo” (BARTHES, 1970, p. 161); 2) as crônicas que são direta ou obliquamente decalcadas no romance e as mudanças operadas pelo autor na transição da crônica para o romance, procurando entender os motivos de supressões e alterações promovidas por Lima Barreto, remetendo essas escolhas ao *sistema de signos* fixado pelo autor. Refletindo este último aspecto, promovo a leitura das crônicas “Os jornais dos estados” e “As pequenas revistas”, que serão detalhadas na última seção deste capítulo.

O primeiro ponto a ser observado é mais complexo e remete à formação eclética de Lima Barreto e à sua atuação enquanto cronista em periódicos, sendo que algumas destas crônicas, publicadas em sua maioria no periódico *A.B.C.*, aproximavam-se da resenha e da crítica literária. Nesse periódico, Lima Barreto publicou pela primeira vez em 1915, ficando responsável, durante anos, por uma coluna de crônicas literárias, que mais tarde comporia com outros textos de caráter crítico o volume *Impressões de Leitura* (1961), organizado e publicado postumamente com as obras completas. Num país marcado pelo *vício literário*, nas palavras de Bilac, os escritores que colaboravam para jornais e revistas recebiam uma grande quantidade de livros e revistas vindos de toda parte do Brasil. Eram candidatos a autores que sonhavam com a glória literária, provincianos e jovens da capital que esperavam o reconhecimento dos mandarins das letras nacionais. Muitos deles perceberam que as regras do compadrio, elemento estruturante de nossas relações sociais, estenderam-se para o *campo literário* e que o reconhecimento de um grande escritor poderia ser a chave de entrada para as letras nacionais, em outras palavras:

O êxito e a consagração não são mais concedidos às obras “raras” de um autor individual, mas sim ao grupo de escritores associados em empreendimentos intelectuais coletivos (jornais etc), que tendem a se tornar ao mesmo tempo as principais instâncias de consagração. Ao consagrar os escritores que a elas se dedicam, essas instâncias se autoconsagram, vale dizer, pretendem impor o primado da instância em detrimento do produtor. No interior dessa nova hierarquia de legitimidades, os “grandes”

cronistas – Paulo Barreto, Humberto de Campos, Medeiros e Albuquerque etc. – tomam o lugar dos “grandes” críticos literários da geração anterior e assumem o encargo de selecionar e consagrar novos pretendentes. (MICELI, 2001, p. 57)

Essa enxurrada de materiais causava, inclusive, irritação em autores consagrados como Olavo Bilac, que se surpreendia com a quantidade de jornais, revistas e escritores num país com um alto número de analfabetos: “Não há dia em que não chegue a cada escritório de jornal três ou quatro volumes de versos e novelas. Vêm do extremo norte, do extremo sul, dos sertões, do centro, de todos os pontos do vasto país” (BILAC, 2005, p. 127-131). Em tom de menosprezo, Bilac lembrava que a maioria dessas publicações constituíam-se em edições custeadas pelos próprios autores, pequenas tiragens, distribuídas num círculo restrito e fadadas ao esquecimento:

E todos esses livros são editados pelos autores! E, quando se pensa no resultado prático e benefício, que para a indústria, o comércio, a lavoura, as ciências, as artes, e a instrução do povo, se tiraria de uma outra e melhor aplicação do tempo, do dinheiro, do esforço intelectual, da energia moral, da paciência, da esperança que se gastam inutilmente com a concepção, a composição e a impressão de todos esses folhetos líricos – não se pode deixar de sentir certo rancor contra os velhos poetas e os velhos críticos que, afirmando ser nossa raça a mais lírica de toda a Terra, injetaram em nós este terrível e avassalador veneno da mania literária!

Verdadeira mania, verdadeira doença... Compreender-se-ia bem a nossa superprodução literária, se neste país houvesse leitores. Mas não há. As edições dos livros e folhetos que se publicam não saem das tipografias: o autor manda brochar cem ou duzentos exemplares que dá aos amigos; e o resto da tiragem é dado em pasto às traças vorazes, quando não é vendido a peso, para embrulhar manteiga... (BILAC, 2005, p. 128-129)

Na condição de colaborador de A.B.C. e já gozando de reconhecimento no meio literário, Lima Barreto recebia grande

quantidade de livros e lamentava não poder resenhar todos eles ou não poder comentá-los com mais propriedade: “O meu desejo era dar notícia deles, quer fosse nesta ou naquela revista; mas também meu intuito era noticiá-los honestamente” (IL, p. 69). Quando o tempo lhe era escasso, apontava, pelo menos, algum aspecto mínimo que tivesse lhe agradado, e até os livros de poesia – gênero que o autor dizia desconhecer aspectos formais – eram comentados e analisados. Nessa coluna, Lima Barreto tomou contato com escritores emergentes de todas as regiões do país e a notícia que se tem de alguns deles se restringe a essas resenhas. Outros tiveram melhor sorte, caso de Hilário Tácito, autor de *Madame Pommery* (TÁCITO, 1998), e Gastão Cruls, autor de *Coivara* (1920). O que de mais importante se pode concluir dessa atitude de Lima Barreto é o olhar que buscava referenciais literários fora do campo dominante, independente da distância geográfica. Se os autores consagrados da capital da República faziam, em sua maioria, uma literatura que não lhe agradava, tornava-se necessário direcionar o olhar para outras regiões do país ou para os autores que não faziam parte dos campos literários hegemônicos.⁹ Imbuído dessa perspectiva, Lima Barreto é muito mais que um crítico, é um incentivador, reconhecendo a importância dessa descentralização da literatura e do saber e manifestando profunda simpatia pelas obras dos autores estreados. Nesse ponto, suas resenhas assumem o tom de conversa, de conselho dado com jeito, apontando estrategicamente os méritos e depois fazendo as emendas necessárias – mudando o tom apenas para escritores prestigiados. Ao resenhar o livro *Senhora de Engenho* (1920), do escritor pernambucano Mário Sete, questiona o *mito roceiro* que se percebia por trás de pensamentos como o de Bilac – que aconselhava os candidatos a autores, ao invés de produzirem tantos livros, dedicarem-se à lavoura –, pois, como aponta Lima Barreto: “Não há nada mais pueril do que semelhante conselho. Só energias raras podem de uma hora para outra mudar de profissão e de hábitos” (IL, p. 104). Na resenha do livro do autor pernambucano, Lima Barreto fazia reparos a alguns problemas como a preocupação excessiva com as descrições de detalhes mínimos da vida doméstica numa casa de fazenda e a simpatia do autor pelos *lares felizes e ricos*. Em outra

⁹ No Brasil, a virada do século XIX para o XX, por uma série de fatores de ordem política e social, marcou de vez a consolidação daquilo que Pierre Bourdieu (1996) designou como campo literário. Em seu estudo, centrado especialmente na literatura francesa, Bourdieu apontava os entrelaçamentos e trocas entre o campo literário e outros campos (o político, o jornalístico, o funcionalismo público), demonstrando como a literatura era apropriada pelos indivíduos destes campos enquanto forma de distinção e ascensão social. A literatura tornara-se um valor de troca e a imagem de escritor/intelectual podia render dividendos aos seus usuários.

crônica, Lima Barreto comentava o Jeca-Tatu de Monteiro Lobato e acreditava que o grande mérito do autor paulista era não ter pretensões simbolistas na sua obra e demonstrar simpatia pelos pobres-diabos:

Ele [Lobato] não tem pretensões simbolistas, como nunca tiveram os grandes mestres da literatura. Tais pretensões são cabíveis nos transcendentais autores que ninguém lê. [...] Certamente, quando menino [Lobato], brincou lá com jecas; e é a sua saudade, é a sua simpatia, é a sua mágoa por não vê-los prósperos, que fez pintá-los como pintou. [...]

O que o Senhor Monteiro Lobato vê e sente é o seu Taubaté, ou seu Guaratinguetá; ele não tem a pretensão de encaixar no seu Jeca-Tatu, Rolandos de Uruburetama, nem Reinaldos bororós, e mais filhos d'Aymon das gestas tupaicas.

Toda sua obra é simples e boa, animada pela poesia da sua terra, seja ela pobre ou farta, seja agreste ou risonha: mas é cheia de sadia verdade a sua literatura.

A sua visualidade artística e literária, apesar da limitação do campo, abrange um arco de horizonte muito mais amplo do que o do comum dos nossos escritores. (IL, p. 109-110)

Essa literatura que se realizava longe dos mandarins das letras nacionais propiciava a Lima Barreto um termo de comparação, um horizonte de possibilidades, para os escritores brasileiros, que os afastasse da influência de autores portugueses inexpressivos (Júlio Dantas, Antero de Figueiredo, Fialho de Almeida) “sem concepção da própria vida, do mundo e da história e que disfarçavam estes problemas com um palavreado luxuriante, um barulho de frase” (IL, p. 163-167) ou de autores da moda como Oscar Wilde: “um mascarado que enganou e explorou toda uma sociedade, durante muito tempo, com arremedos e poses de artista requintado” (IL, p. 90). Dentro de uma visão engajada e participante da arte, Lima Barreto acreditava que outros autores poderiam figurar como exemplo de criadores voltados para os problemas de seu tempo: Turgueinev, Tolstói, Dostoiévski, Gorki, Ibsen, George Eliot e Johan Bojer. Nesse sentido, a coluna assumia o aspecto de um manifesto sobre seus conceitos literários e seus referenciais ecléticos de leitura. Em “Os Destinos da Literatura”, única conferência proferida pelo autor, em Mirassol/SP, Lima Barreto

destacava a relação entre conteúdo e forma na expressão literária e o aspecto dialógico da literatura:

[...] a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida. (IL, p. 58-59)

Sempre avesso à mania das conferências, que se constituíram numa obsessão na capital da República (BROCA, 2005, p. 193), Lima Barreto elaborou uma espécie de síntese do seu pensamento estético e literário e proferiu sua fala no interior de São Paulo. Um ato extremamente significativo e que, por si só, já indicava a tentativa de erigir um campo alternativo nas letras nacionais, rompendo com o beletrismo vigente. Apenas a literatura poderia, em sua concepção, tratar dos pontos recalcados de nossa nacionalidade, como a questão de nossa formação étnica. Ainda eram alvo de suas críticas, nessa importante reflexão literária, os *helenizantes de última hora* (Parnasianos), pois os supostos ideais da arte grega não eram mais válidos para os nossos tempos: “a arte deixou de ser unicamente a beleza, o prazer, o deleite dos sentidos, para ser coisa muito diversa” (IL, p. 64). Lima Barreto finalizava sua fala afirmando ter se dedicado inteiramente à literatura, num legítimo casamento, e acreditava que, pautado nos críticos anteriormente citados, a literatura servia para reforçar os sentimentos de solidariedade com o nosso semelhante. Seguindo essa concepção, a literatura seria um sacerdócio em prol da humanidade: “entrando no segredo das vidas e das cousas, a Literatura reforça o nosso natural sentimento de solidariedade com os nossos semelhantes, explicando-lhes os defeitos, realçando-lhes as qualidades e zombando dos fúteis motivos que nos separam uns aos outros” (IL, p. 67-68).

Esse caráter reflexivo da escrita de Lima Barreto foi esquecido ou ignorado em detrimento da imagem do autor boêmio e desorganizado por alguns setores da crítica brasileira, tornando-se, muitas vezes, um lugar comum para se referir ao autor. Como destaca Beatriz Resende

(TC1, p. 21), a escrita coloquial, próxima ao leitor, despida de pretensa neutralidade clássica ou de adornos de linguagem, tinha mais condições de ser aceita e admirada quando usada em suas crônicas do que em seus romances e contos. Dessa forma, a imagem do autor pouco preocupado com as questões formais, durante muito tempo associada a Lima Barreto, não levou em conta que este pretendo pouco trabalho da linguagem só se justificava quando a escrita do autor de *Triste Fim* era comparada com a escrita beletrista de seu tempo, que não admitia o coloquialismo na criação ficcional. Todavia, o que se pode perceber nas crônicas e nos escritos da intimidade é um autor preocupado com seus instrumentos de expressão, exercitando-se nos “gêneros menores”, capaz de reconhecer os problemas relativos às suas obras e experimentando caminhos alternativos. O Lima Barreto dessa conferência, relativizando os conceitos de beleza, acreditando que a literatura seja um meio de interlocução entre os indivíduos, distancia-se do escritor iniciante de *Recordações*. Ao analisar um romance com características semelhantes ao seu primeiro livro, Lima Barreto não titubeava ao afirmar:

O autor se enganou quando, tentando o romance da espécie que tentou, à clef, se esqueceu que era preciso retratar o personagem, dar-lhe sua fisionomia própria, fotografá-lo, por assim dizer. Julgou que era bastante por um pseudônimo transparente para que os leitores reconheçam nas suas criações certos e determinados cidadãos que nós encontramos todos os dias na avenida, afivelando toda sorte de máscaras de austeridade e moralidade. A força dos romances dessa natureza reside em que relações do personagem com o modelo não devem ser encontradas no nome, mas na descrição 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-lhe um maldoso regalo; para os que não o conhecem, recebem o personagem com 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 *quid* artístico, passa a ser um panfleto comum e seus personagens, sem vida autônoma e sem alma, simples títeres ou fantoches. (IL, p. 202)

Neste texto, de 1921, as observações de Lima Barreto sobre o *Homem sem Máscara*, de Vinício da Veiga, expressavam os conceitos emitidos por José Veríssimo quanto à técnica do romance à *clef* nítidas no primeiro romance do autor.¹⁰ Para Veríssimo, as personagens de Lima Barreto tinham sido *crismadas com pouca inventiva* e podia-se dar *um nome conhecido* a cada uma delas, datando a obra e prendendo-a ao real. Mais adiante, como se aconselhasse o jovem autor, José Veríssimo propunha que arte não era cópia, transposição do real, mas sim *uma cópia coada através do temperamento de um artista*. Contudo, José Veríssimo não deixava de reconhecer que, em meio à fraca produção ficcional brasileira, naquele período, o romance de Lima Barreto destacava-se, e reconhecia os méritos de Lima Barreto: “uma personalidade literária, a quem pouco faltará para ser escritor distinto” (VERÍSSIMO apud BARRETO, 2001, p. 30-31).

Vida e Morte materializa as percepções críticas das *Impressões de Leitura* e da conferência “Os destinos da literatura” que vinham sendo tecidas desde a publicação do seu primeiro romance.¹¹ Primeiramente, é um romance em que não se vê o uso exagerado da caricatura – traço típico da produção de Lima Barreto, aprimorado nos rápidos esboços praticados no *Diário*, nas crônicas e utilizado em livros satíricos como *Os Bruzundangas* e *Coisas do Reino de Jambon*, explorando o grotesco da caricatura em seu aspecto deformador e exagerado, até as últimas consequências. Em *Vida e Morte*, Lima Barreto praticamente expurgou a caricatura, que pode ser percebida apenas na descrição de um pequeno funcionário público, Xisto Beldroegas (VM, p. 144-146). O modo solto do romance, pontuado pelas falas das personagens, com interferências mínimas do narrador, talvez tenha contribuído para essa ausência, ou então Lima Barreto se dera conta que o aspecto inumano e deformador da sátira entraria em choque com as imagens líricas do livro. Essa ausência de caricatura pode ser justificada pelo tom pouco combativo do

¹⁰ O crítico também remeteu uma carta ao autor onde manifestava sua admiração pela escrita de Lima Barreto, mas fazia o reparo ao *peçoalismo exagerado* e à cópia de modelos tirados da realidade que só podiam *agradar à malícia dos contemporâneos que põem um nome sobre cada pseudônimo*. E advertia o jovem escritor: “a arte que o senhor tem capacidade para fazer, é representação, é síntese, é, mesmo realista, idealização” (CO1, p. 203-205). Lima Barreto admirava profundamente José Veríssimo e procurou evitar esse traço circunstancial na sua produção romanesca, reservando essa característica para seus textos satíricos.

¹¹ Os textos coligidos nas *Impressões de Leituras* e em várias correspondências do autor, como a trocada com o jovem escritor Jaime Adour da Câmara (CO2, p. 157-173), atestam que as ideias da conferência são fruto das reflexões de Lima Barreto sobre a função da literatura. Tanto é que, na conferência, Lima Barreto afirma citar de memória alguns conceitos (IL, p. 51-69).

livro em relação a figuras específicas do meio literário, intelectual e político – que sempre foram os alvos preferidos de suas caricaturas. Uma das poucas figuras do campo intelectual aludidas é a do Barão do Rio Branco, tratado, por Gonzaga de Sá, por um “apelido” de menosprezo, na verdade, pelo nome civil Juca Paranhos – desvelando o paradoxo de, num sistema republicano, um alto funcionário exibir um título nobiliárquico. O apagamento de alusões e críticas mais diretas fica nítido quando se procede a comparação com um trecho do rascunho de um capítulo, produzido em 1906, que se encontra junto às anotações do *Diário*:

Ama [Gonzaga] as letras pátrias e acompanha o seu movimento com interesse, mas sem paixão. Quando moço, admirou Fagundes Varela e Laurindo Rabelo; hoje, o seu ídolo literário é o senhor barão do Rio Branco.

— Mas não tem livros?

— É porque não quer. Se os fizesse...

E a sua fisionomia se concentrou num olhar que parece estar vendo, ao longe, o triunfo de Tito.

Nos dias de bom humor, ele me distingue com as suas piadas críticas:

— Na Canaã do Milkau, do doutor Graça Aranha, entrarão o Felicíssimo e aquele simpático “camarada” que dança o miudinho?

Não lhe pude responder. A terra de promessa do ilustre romancista fica tão na névoa e no vago — é tão alemã! — que não me atrevi a responder sim. Demais, quem é que precisa de terra de justiça e de amor? Os alemães, sem dúvida! (DI, p. 115-121)

Na versão final do romance, não constam as alfinetadas ao Barão do Rio Branco que, sem ter publicado um único livro, ocupou a cadeira 34 da Academia Brasileira de Letras. Nem sequer qualquer tipo de alusão ao *Canaã*, de Graça Aranha. Opções estéticas pautadas nos comentários de José Veríssimo, no seu amadurecimento enquanto autor, ou a simples tentativa de evitar polêmicas com a Academia e com dois acadêmicos prestigiados. Há um período de mais de uma década que separa os primeiros esboços de *Vida e Morte* do ano de sua publicação e, nesse ínterim, acredito que houve o apagamento de marcas daquele período de aprendizado e o acréscimo significativo de elementos da crônica e do *Diário*, dos materiais cuidadosamente guardados pelo autor

com fins ficcionais. Se por um lado a caricatura e as *personagens crismadas com pouca inventiva* desaparecem deste romance, o elemento confessional é perceptível, tornando difícil classificar o livro (romance, crônica, confissão): “é um romance ou apenas um pretexto de Lima Barreto para expor ideias que sempre debateu incansavelmente. A fonte do livro não seria o velho filósofo, mas o narrador – ou autor?” (PEREIRA, 1994, p. 227). As opiniões de Gonzaga de Sá e seus métodos de leitura são semelhantes aos de Lima Barreto, bastando remeter às implicâncias da personagem com a literatura preocupada apenas com os *ricos e felizes*, sem um olhar de simpatia pelos humilhados e os referenciais literários de Gonzaga. Numa época marcada pelo uso de máscaras literárias, de pseudônimos, de poses elegantes, Lima Barreto parece ter procurado evitar o uso desses artifícios e preferiu indicar o que estava por trás de algumas das suas criações – no seu primeiro romance de modo mais direto, em *Vida e Morte* de um modo mais filtrado, *coado pelo seu temperamento artístico*, porém se desvelando em algumas falas e posicionamentos, como neste diálogo entre Gonzaga e Augusto:

– Na Europa, os camponeses sofrem...

– Oh! Lá é outra coisa! Há uma literatura, um pensamento, que vincula grandes ideias, que espalham e são o espírito pela individualidade humana – fonte de simpatia pelos fracos, preocupada e angustiada com os destinos humanos. Aqui, o que há?

– Alguma coisa.

– Nada. A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações. Nos mais, é uma continuação do exame de português, uma retórica mais difícil a se desenvolver por este tema sempre o mesmo: Dona Dulce, moça de Botafogo em Petrópolis, que se casa com o doutor Frederico. O comendador seu pai não quer, porque o tal doutor Frederico, apesar de doutor, não tem emprego. Dulce vai à superiora do colégio das irmãs. Esta escreve à mulher do ministro, antiga aluna do colégio, que arranja um emprego para o rapaz. Está acabada a história. É preciso não esquecer que Frederico é moço pobre, isto é, o pai tem dinheiro, fazenda ou engenho,

mas não pode dar uma grande mesada. Está aí o grande drama de amor em nossas letras, e o tema de seu ciclo literário. Quando tu verás, na tua terra um Dostoiévski, um George Eliot, um Tólstoi – gigantes destes, em que a força de visão, o ilimitado da criação, não cedem passo à simpatia pelos humildes, pelos humilhados, pela dor daquelas gentes donde às vezes não vieram – quando? (VM, p. 133-134)

A fala exaltada de Gonzaga, proferida após a morte de seu humilde compadre Romualdo, articula-se com as percepções críticas de Lima Barreto, com os referenciais teóricos citados pelo autor e com o tom combativo de suas críticas. No entanto, há um deslocamento importante: não é Augusto Machado, personagem mulato, suburbano, que manifesta diretamente essas opiniões, e sim Gonzaga de Sá. Ou melhor, levando-se em consideração o plano narrativo do romance, trata-se de uma fala de Gonzaga de Sá inserida em sua “biografia” por Augusto Machado. Gonzaga de Sá se afasta sobremaneira no plano biográfico de Lima Barreto, aproximando-se no plano ideológico e nas práticas leitoras do seu autor. A fragilidade do disfarce é apontada desde o início com a figuração de Lima Barreto na “Advertência”, na condição de editor responsável pela publicação do livro. O autor passa a figurar como personagem num breve espaço do seu próprio livro, enquanto as personagens apropriam-se das concepções do mesmo publicadas em jornais e revistas.

Pode-se afirmar que Gonzaga de Sá aproxima-se do cronista Lima Barreto na seleção dos materiais capazes de dimensionar a posição do Brasil no mundo da técnica e do capital. Tais materiais mostram-se heterodoxos, com Gonzaga de Sá valendo-se daquele olhar de procura do cronista por temas do cotidiano, promovendo sua caçada temática nas ruas, nos bondes, nos passeios e no espaço textual de jornais, revistas e almanaques. Quanto à atitude leitora do cronista Lima Barreto, é importante frisar a implicância deste autor com os grandes jornais, argolados com os interesses dos poderosos e do Estado, e sua simpatia manifesta pelos pequenos jornais ou então por seções ignoradas ou de menor prestígio como os antigos *apedidos* do *Jornal do Comércio* (de que ele mantinha uma coleção) ou os anúncios, chegando a propor que os anúncios poderiam servir para escrita de uma obra de caráter

sociológico.¹² Logo, uma imaginação criativa poderia perceber em selos, emblemas públicos, na moda, nas colunas mundanas dos jornais outra história a ser escrita, recomposta. O método de leitura e escrita do cotidiano do cronista orienta as posições inusitadas de Gonzaga, que chocam sua irmã Escolástica e surpreendem o próprio Augusto Machado. Lima Barreto promove uma espécie de colagem de crônicas na estrutura do romance, última questão que pretendo abordar nesta seção do trabalho.

Na primeira crônica, intitulada “Os jornais dos estados”, publicada em 1915, no *Correio da Noite*, Lima Barreto comenta uma das ocupações nas redações dos grandes jornais: ler os jornais vindos do interior. Para o cronista, o que mais se destacava numa primeira leitura desses jornais era a paixão política e o culto aos poderosos da cidade. O alto número de anunciantes nessas publicações saltava aos olhos do cronista. De certa maneira, as críticas endereçadas aos jornais do interior serviam para tratar obliquamente de problemas semelhantes aos dos grandes jornais, sem se referir a eles, constituindo-se numa estratégia crítica. Além disso, o cronista queria flagrar algo particular do interior do Brasil, e um número da *Gazeta de Uberaba* com a notícia da chegada do gado zebu lhe propiciava isso:

Possuo um número da Gazeta de Uberaba, que já me deu a honra de uma transcrição; possuo, dizia, um número da Gazeta de Uberaba em que há uma entusiástica crônica sobre a chegada de reprodutores zebus.

Li-a, guardei-a, porque nunca vi tão entusiásticas palavras aplicadas a tristes touros com missão determinada e rigorosa, destino que bem pode ser agradável, mas não deixa de ser aborrecido, visto ser um tanto coercitivo.

As palavras com que o cronista canta a beleza dos exemplares zebus que lá chegaram, poderiam ser justas na boca de Coelho Neto, ao tratar dos mármore gregos que ele nunca viu. Ao menos, na roça, os estetas se entusiasmam

¹² Em crônica de 1920, uma personagem propõe que os anúncios de tempos antigos podem servir para verificar velhos conceitos e preconceitos (TC2, p. 243). Em outra crônica, de 1918, o autor manifesta seu interesse pelos antigos apedidos e pelos velhos anúncios de números do *Jornal do Comércio* do século XIX (TC1, p. 376-380). No *Diário Íntimo*, há muitas indicações do autor de matérias que lhe despertaram um especial interesse e que poderiam servir de base para criação literária.

pelas belezas que viram e apalparam; e é bom verificar coisa tão consoladora. (TC1, p. 151-152)

O tom confessional e a referência a uma matéria do início do século guardada na sua coleção propiciam um contraponto entre o Brasil rural (provinciano) e o Brasil urbano (metropolitano), com continuidades e descontinuidades, cópias e rupturas. O mandonismo local da província e a posição subserviente da imprensa encontra seu correlato na metrópole, aumentando apenas o número de mandões e de jornais. Já a notícia sobre o gado zebu problematiza o uso da escrita literária: os estetas da roça preocupados com a realidade que os cerca, porém deformando-a, exagerando-a, conferindo-lhe um tom épico; enquanto os estetas da cidade, caso de Coelho Neto, operavam uma troca dupla – de conteúdo e de forma. A ironia é maior quando se considera que Coelho Neto, alvo frequente das críticas de Lima Barreto, vinha de uma província afastada, o Maranhão, mas cantava os *mármore*s da Grécia (aliás, de uma Grécia de seu uso pessoal, como afirmava Lima Barreto). No romance, essa crônica ganha um desdobramento, reparte-se nas falas de Gonzaga de Sá e Augusto Machado e perde o tom mais ferino contra Coelho Neto, que sequer é citado. A mania de guardar recortes de jornal anima uma conversa entre as duas personagens:

- Eu não quero adiar o prazer que te prometi.
- Qual?
- A leitura destas lindas crônicas da Gazeta de Uberaba.
- Vamos ver.
- Trata-se da chegada a Uberaba de...
- Alguns poetas?
- Não.
- De naturalistas?
- Não. Trata-se da chegada de reprodutores zebus. O jornal ocupa-se com o fato em três colunas e começa assim: “Ainda uma vez Uberaba teve o ensejo de constatar o quanto pode a iniciativa de seus filhos etc., etc.”
- Guarda esta frase: “batedores de uma nova cruzada etc.”
- Emendou a leitura e, em dado momento, chamou-me a atenção:

- Olha este pedaço: “embora o adiantado da hora, grande massa de povo, calculada em cerca de quinhentas pessoas etc.” Que multidão! Hein? Reencetou a leitura e não tardou a interrompê-la para sublinhar certo trecho.
- Nota que houve música: “então” (quando chegaram os touros e as vacas) “a banda Santa Cecília, rompeu em brilhante dobrado e nutridas aclamações se fizeram ouvir”. Vivam as vacas! Acrescentou Gonzaga. Seguiu por diante a sua leitura e, em certo ponto, disse-me:
- Observa este pedacinho: “vieram alguns indivíduos *nellore*... destacando-se um, pelo porte e excepcional beleza...”
- Abaixou o jornal e considerou:
- Imagina tu quantas vacas amorosas não o esperavam em Uberaba. (VM, p. 95-96)

Esse possível enxerto de crônica no meio do romance aponta para as rupturas e as trocas possíveis entre os dois gêneros exploradas por Lima Barreto.¹³ As falas de Gonzaga não só trabalham com algumas ideias da crônica de Lima Barreto, como as desdobram, dinamizam, numa leitura marcada pelo parentético das ironias de Gonzaga que vão reconstituindo, de modo criativo, aquele evento provinciano. Na crônica de 1915, Lima Barreto apenas alude à linguagem do cronista provinciano; no romance, Gonzaga prefere decalcá-la, mostrando o descompasso entre aquela linguagem retórica e grandiloquente e o comum do fato. Descompasso que remetia à linguagem dos mandarins da literatura brasileira, sem que houvesse a referência direta a eles. A retórica de Rui Barbosa e o helenismo de Coelho Neto distorciam ou ignoravam aspectos da vida cotidiana e da história do Brasil. Tendência que não passou despercebida pelo próprio Bilac, que apontava como uma das consequências do *vício literário* a invasão da literatura em textos que a dispensavam: “Há literatura nas mensagens presidenciais, nos relatórios dos ministros, nos artigos de fundo, nos noticiários, nos anúncios, nos compêndios de matemática, nos tratados de anatomia, nos

¹³ Como os esboços de *Vida e Morte*, que constam no *Diário Íntimo*, não são completos, mas apenas fragmentos, é impossível estabelecer, de modo definitivo, se a crônica originou-se do romance ou se ela foi reaproveitada na estrutura do romance. Porém, pode-se afirmar que há um trânsito e trocas intensas entre os gêneros textuais praticados por Lima Barreto, atestando o aspecto experimental e anticonvencional de sua escrita.

códices de farmácia, nas teses de doutorado [...]” (BILAC, 2005, p. 130). Claro que o uso desta constatação pelos dois autores é distinto. Em Lima Barreto, é a denúncia contra a apropriação do discurso literário para a criação de mitos nacionais e democráticos. Bilac criticava uma tendência que ele mesmo construíra e com a qual contribuía; e sinalizava para os candidatos a literatos que a demanda por autores já havia se encerrado na cidade letrada – que estes fossem capinar e deixassem a Literatura em paz!

Em “As pequenas revistas”, crônica de 1919, Lima Barreto fazia outra confissão de suas preferências de leitura e de seu hábito de colecionar textos das publicações obscuras que circulavam na época. O que justificaria essa preferência pelas pequenas publicações? O próprio cronista responde:

É dos nossos característicos mentais não dar importância senão ao consagrado e ao que é respeitável a toda gente. Poucos somos os que queremos achar a verdade, a novidade, a independência, onde estiverem, dando-lhes o valor por elas mesmas.

Nesta questão de publicidade periódica, então, nós, brasileiros, até hoje não nos podemos emancipar de certas crenças de cinquenta anos passados. A publicidade de ideias, de vistas, sobre isto ou aquilo, não tem importância senão quando é feita em grandes jornais, mesmo para assuntos muitos especiais e restritos. Ora, acontece que os cotidianos respeitáveis têm mais que fazer do se preocupar com sonhos e outras maluquices; acresce ainda que são muitos a proclamá-los, de forma que o vazadouro natural, para as importunas atividades cerebrais seria a revista. Entretanto, até hoje, uma grande revista não se pode manter no Rio e as pequenas que aparecem têm que levar uma vida precária e contrafeita, pois o público não as compra e não as toma a sério. (TC1, p. 505)

As pequenas e meteóricas revistas não estavam sujeitas às injunções de mercado. O destino delas: a curta duração. Estar fora das pressões de mercado permitia a publicação de textos que não seriam estampados numa revista elegante da feição de *Kosmos*, por exemplo. Lima Barreto sabia disso por experiência própria já que a *Revista*

Floreal, idealizada por ele e um grupo de amigos, durou apenas dois exemplares, sendo que apenas um deles salvou-se da ação do esquecimento e das traças.¹⁴ Na longa crônica, Lima Barreto explicava essa abertura das pequenas revistas para textos que fugiam da padronização da grande imprensa, reproduzindo na íntegra um artigo, de Camerino Rocha, intitulado “Simpatia humana na arte moderna”, publicado na *Revista Ateneida*, em 1903. A ação do cronista resumia-se a quatro parágrafos iniciais, três parágrafos finais de sua autoria, entremeados pelo longo texto de Camerino Rocha. O texto de 1903 era emoldurado pelo contexto do tempo presente citado pelo autor. O artigo colecionado por Lima Barreto constituía-se numa raridade, possivelmente o único registro da escrita de Camerino Rocha, já que memorialistas da época relatam que se tratava de um *escritor ágrafo, sem livro* (EDMUNDO, 2003, p. 290).

Basicamente, o texto de Camerino Rocha sintetizava as relações entre a literatura europeia, de meados do século XIX e início do século XX, com os ideais revolucionários – a liberdade de expressão, o rompimento com os preconceitos, o sentimento antirreligioso e, principalmente, a simpatia pelas causas sociais e pelos humildes. Para Camerino Rocha, os embates e as crises do período fizeram surgir uma arte mais receptiva, mais afável aos miseráveis, ornada com o dom das *lágrimas*. Como exemplo desta tendência, citava o *aparecimento de uma robusta coluna de legionários das letras*, composta por autores como: Victor Hugo, Lord Byron, Alfred de Vigny, Liev Tolstói, Émile Zola, Máximo Gorki. Em linhas gerais, configurava-se num texto com pontos de contato com os ideais de Lima Barreto e com algumas falas de Gonzaga de Sá, havendo o senão da linguagem grandiloquente e carregada de termos cultos e, ao final, uma ideia contraditória que valorizava o conceito de *Beleza* em detrimento do sentido libertário anteriormente pregado. Lima Barreto comentava o motivo que o levava a guardar esse texto e fazia o reparo à linguagem retórica e ao conceito oco de *Beleza*:

Pondo de parte aquela “realização de Beleza”, que é uma fórmula oca e vaga, a modos dos famosos “princípios Republicanos”, do falecido Pinheiro Machado, e outras cousitas de retórica do tempo, o artigo de Camerino, infelizmente já morto, é, sem dúvida, muito original do alcance e

¹⁴ Os dois números da *Revista Floreal* encontram-se disponíveis para consulta na Biblioteca Nacional.

significação; e a sua leitura, desde aquela época, muito me sugeriu e impressionou.

O manuseio posterior das obras de Taine, de Guyau e Brunetière, sem esquecer as conversas com Alcides Maia, concorreu fortemente para formar minhas opiniõezinhas literárias e lembrar-me gratamente do Camerino, que, entretanto, não era dos meus íntimos. (TC1, p. 510)

O tom confessional traz uma informação relevante: a tentativa de articular criticamente sua obra datava do início de sua carreira como autor. Ocorrendo, posteriormente, o movimento natural de agregar novos referenciais. *Vida e Morte* cumpre um movimento circular unindo duas pontas da carreira de Lima Barreto sintetizadas justamente no par Augusto, o jovem revolucionário, e Gonzaga, um mestre do passado de olho nas lições do presente. Como síntese de sua trajetória literária, esses dois personagens representavam o primeiro Lima Barreto de *Recordações*, com sua ação destruidora que visava atacar os mandarins da literatura nacional, e o Lima Barreto pós-*Triste Fim*, autor que dominava a técnica do romance de feição realista e que procurava novos caminhos para sua produção ficcional. A linguagem coloquial e o olhar que se debruçava sobre as pequenas coisas do cotidiano, típicos da crônica, e o uso das percepções memorialísticas e líricas do *Diário* pareciam soluções adequadas para *Vida e Morte*.

3 LIMA BARRETO: HISTÓRIA, MEMÓRIA, IMAGINAÇÃO

Em ensaio publicado nos anos 70, Carlos Nelson Coutinho constatava que a obra de Lima Barreto tinha melhor aceitação entre a crítica literária nos períodos em que a função crítico-social da literatura ficava mais evidente (COUTINHO, 1974, p. 1-2). A constação do crítico marxista ocorria num dos momentos em que mais se necessitava de uma literatura engajada e crítica: os anos de chumbo da ditadura militar no Brasil.

Essa perspectiva histórica, latente nos escritos de Lima Barreto, redundou numa série de trabalhos abordando as concepções histórico-sociais do autor.¹⁵ Uma breve passagem de olhos pelo índice de assuntos das crônicas do autor pode dimensionar o profundo interesse pelas coisas de seu tempo que moviam Lima Barreto.¹⁶

O presente capítulo aborda a perspectiva histórica adotada por Lima Barreto em *Vida e Morte*, percorrendo sua construção nas páginas do *Diário* e nas crônicas do autor. Procuro demonstrar como algumas críticas formuladas por Lima Barreto em *Vida e Morte* articulam-se com essa “escrita menor”, praticada lado a lado com sua produção ficcional durante mais de 20 anos de dedicação a *essas coisas de letras*.

3.1 UMA CONCEPÇÃO HISTÓRICA

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo.

(Walter Benjamin)

Ao que tudo indica, os primeiros projetos de escrita de Lima Barreto são historiográficos. Na abertura de suas anotações da intimidade, no ano de 1903, sob o título de um “Diário Extravagante”, anota o diarista: “Eu sou Affonso Henriques de Lima Barreto. Tenho 22 anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão

¹⁵ Citando apenas os principais trabalhos que evidenciam essa retomada crítica: LINS (1976); PRADO (1976); FANTINATI (1978); BRAYNER (1979); SANTIAGO (1982); RESENDE (1993); SEVCENKO (1999).

¹⁶ Trata-se da edição *Toda crônica: Lima Barreto* (2004), organizada por Beatriz Resende e Rachel Valença. Dentre os temas abordados pelo autor, destaque: abolição da escravatura, educação ensino, feminismo, greves, vida literária etc. Tudo isso pela ótica crítica e engajada de Lima Barreto.

Negra no Brasil e sua influência na nacionalidade” (DI, p. 33). Prefaciador do *Diário Íntimo* (1961), Gilberto Freire acreditava que para Lima Barreto ter concretizado esse projeto ambicioso faltava-lhe uma “formação universitária e uma sistematização maior do seu conhecimento”, que fora “desordenado e, como ele próprio, boêmio”. No “romancista mulato”, de acordo com Freire, era “agudo” o poder de observação dos fatos, mas os conhecimentos não eram sistematizados: “E só o que os ingleses chamam ‘imaginative grasp’ não basta para que um historiador realize obra de construção imaginativa que precise de basear-se, como o ensaio histórico, sobre o conhecimento dos fatos” (DI, p. 9-16). Nessa avaliação crítica, Freire marcava a posição do historiador com formação acadêmica e um saber sistematizado *versus* alguém que não possuía esses mecanismos por ser boêmio/desorganizado, tendo apenas a imaginação criadora necessária à recomposição dos fatos.

Esse interesse pela história da escravidão marcaria um dos primeiros projetos ficcionais de Lima Barreto de uma maneira bastante esquemática e documentalista, como se pode observar nos primeiros esboços de *Clara dos Anjos*, em 1903, em que Lima Barreto planejava associar fatos relevantes da vida da personagem a marcos históricos e didáticos da escravidão no Brasil, transformando a personagem num símbolo visível da escravidão: deflorada em 12 ou 13 de maio de 1888, dá a luz em 1889 (Proclamação da República) e, mais adiante, o diarista se pergunta sobre o ano de publicação de *Vozes da África*, de Castro Alves, visando, provavelmente, associar o ano da publicação do livro à outra etapa da vida da personagem (DI, p. 58). Tais anotações foram produzidas no período em que Lima Barreto desistira da Escola Politécnica e sinalizavam uma mudança de interesses relacionados à escrita de uma obra com caráter histórico. Interesses que norteariam sua vida e que passariam a ter por meta principal a realização ficcional. Já no ano de 1905, a história da escravidão numa fazenda lhe desperta o interesse pela feitura não de um texto historiográfico, mas de um romance: “Será uma espécie de *Germinal* negro, com mais psicologia especial e maior sopro de epopeia. Animará um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão” (DI, p. 84). Reconhecendo ainda não estar preparado para essa realização, Lima Barreto resolve postergar o projeto, que ao final não se materializa como sua *obra-prima*, mas que tem seus vestígios na trajetória de inúmeras personagens negras e mulatas que transitam pelos seus textos (Isaías Caminha, Augusto Machado, Aleixo Manuel, Clara dos Anjos, o chofer do conto “Um e outro”, a prostituta Alice do conto “Um especialista”).

A única alusão mais direta a um projeto exclusivamente historiográfico é essa de 1903. Desde então, todos os projetos passam a ser ficcionais, contudo o futuro romancista parece intuir que “a valoração estética não pode ser separada da dedução histórica” (LUKÁCS, 1968, p. 59) e constrói, ao longo dos anos, uma das visões históricas mais aguçadas e quase obrigatória para se pensar sobre os primeiros anos de nossa vida Republicana (SEVCENKO, 1999) – visão que se desdobra, em suas várias etapas, nas notas da intimidade, nas crônicas, nos seus comentários de leitura e que serve de ponto de articulação para sua produção ficcional. Rastrear a construção dessa visão é uma tarefa que exige: transitar por estes diferentes suportes textuais – que intercambiam características entre si; considerar a posição marginal do autor, até dado momento; considerar a construção de uma via alternativa de pensamento, simpática ao socialismo e ao anarquismo, desconfiada dos nacionalismos exacerbados e temerosa da penetração da visão imperialista norte-americana, isso já nos últimos anos de sua vida.

Fixar uma única imagem para Lima Barreto, à do boêmio inveterado ou à do escritor militante e panfletário, não encontra relações com o dever documental e analítico da historiografia ou da crítica literária, servindo apenas para formar pares de oposição simplistas: Machado de Assis *x* Lima Barreto – que foram com frequência comparados pela crítica devido à proximidade temporal, à dedicação ao romance e às questões raciais similares.¹⁷ Ao longo de sua trajetória como escritor, Lima Barreto procurou ao máximo dissociar sua produção literária da machadiana, inclusive criticando o autor de Brás Cubas. Entretanto, acredito que as críticas referiam-se mais à visão acerca do autor Machado – apontado na época como esteta da palavra que se abstraiu das questões sociais do Brasil de seu tempo e por isso se fez universal. Lima Barreto comenta essa visão distorcida quanto à obra de Machado de Assis na crônica “Uma fita acadêmica” (TC1, p. 576-581), rebatendo o discurso de homenagem de Pedro Lessa ao ingresso de Alfredo Pujol na Academia Brasileira de Letras.¹⁸ Para Lima Barreto, nenhum autor poderia ser considerado grande por se abstrair das coisas do seu tempo como propunha Pedro Lessa ao referir-se a Machado de Assis.

¹⁷ No meio acadêmico, essas questões foram superadas a partir dos anos 70. Esse redimensionamento da obra de Lima Barreto coincide com a valorização da crônica, enquanto gênero típico da cidade moderna (PRADO, 1976; RESENDE, 1993), e do interesse maior despertado pelos gêneros confessionais.

¹⁸ Os discursos de Pedro Lessa e Alfredo Pujol podem ser consultados e baixados no site da instituição: <<http://www.academia.org.br>> e encontram-se no primeiro volume de 1897 a 1919.

O *não se abstrair* das coisas do seu tempo dimensiona a importância que Lima Barreto conferia a uma visão histórica e sociológica necessária para a criação ficcional. Pretendo ater-me ao movimento geral dessa visão construída ao longo de anos e articulada em diferentes suportes textuais, delimitando como ponto de discussão as concepções críticas e leitoras de sua personagem Gonzaga de Sá e do amigo deste, o personagem-narrador Augusto Machado, e às que levaram Lima Barreto a escrever um romance atravessado por uma concepção histórica particular, que difere da utilizada em produções ficcionais anteriores. Ou de modo mais escíptico: a visão histórica de Lima Barreto enquanto um ponto de articulação e desdobramento para sua produção ficcional, analisando o caso de um romance em que duas personagens se valem de mecanismos de leitura típicos do autor. Para tanto, vou centrar a atenção em algumas notas da intimidade e em crônicas nas quais o autor desenvolve uma percepção histórica que se opõe à visão Positivista e à visão documentalista de sua época. Por seu turno, Lima Barreto propõe que o trabalho do historiador, devidamente pautado em documentos, depende sobremaneira deste “*imaginative grasp*” que parte de matérias variadas – recortes de jornal, percepções cotidianas e da paisagem, resquícios do passado que se destacam no presente, micro-histórias de personagens obscuras, relações novas com a cidade propiciadas pela tecnologia (o bonde, o trem, o selo) – para construir, criar, narrar, enfim, surpreender uma cadeia de leitura significativa e crítica. Na visão de Lima Barreto, ficcionistas e historiadores se aproximariam na tarefa de recolher e interpretar esses fragmentos, porém se afastariam pela liberdade maior de criação conferida aos ficcionistas, reconhecendo que literatura e história:

São discursos, com certeza, mas com suas especificidades. Embora narrativas, no caso do romance e da historiografia, têm o seu próprio estatuto: a história não tem como fugir ao documental, enquanto a Literatura arroga-se o direito à liberdade sem fronteiras, em termos de imaginação. (WEBER, 2009, p.19)

A primeira questão a ser pensada é a oposição de Lima Barreto ao pensamento Positivista que estava em evidência no meio intelectual (ciências, literatura), entre os militares e que se disseminava nos setores médios da sociedade enquanto expressão da verdade. Antes de qualquer coisa, o que mais desagradava Lima Barreto em relação ao Positivismo,

na sua versão brasileira, era a apropriação e divulgação das teorias raciais que definiam negros e mulatos como raças inferiores, como se pode ler em anotação de 1905 do *Diário*: “Vai se estendendo, pelo mundo, a noção de que há umas certas raças superiores e umas outras inferiores, e que essa inferioridade, longe de ser transitória, é eterna e intrínseca à própria estrutura da raça” (DI, p. 110-112). Ele também previa o perigo dessas ideias racista que poderiam, num futuro próximo, “ficar à mão dos políticos” e, então, “cairão sobre as rudes cabeças da massa, e talvez tenhamos que sofrer matanças, afastamentos humilhantes, e os nossos liberalíssimos tempos verão uns novos judeus” (DI, p. 110-112). Para o autor, o pior dessas teorias residia no fato de elas encontrarem eco num país que, durante séculos, trouxera negros na condição de escravos e que agora acreditava que a mistura de raças “era um vício social”. Como afirmava Lima Barreto, operou-se uma transição do “preconceito” para o “conceito” que justificava os atos de “exclusão” e de “depuração da raça”, tendo por base uma teoria científica prestigiada. É importante observar que sempre houve o preconceito, mas que a miscigenação racial, em meados do século XIX, não era apontada como *único* e *determinante* fator negativo para o desenvolvimento do país, bastando citar um artigo da *Revista do Instituto Histórico*, órgão que fora concebido por D. Pedro II, que devia, de certa forma, veicular uma ideologia aceita pela Monarquia:

E até me inclino a supor que as relações particulares, pelas quais o Brasileiro permite ao negro influir no desenvolvimento da nacionalidade Brasileira, designa por si o destino do país, em preferência a outros estados do novo mundo, onde aquelas duas raças inferiores [índios e negros] são excluídas do movimento, ou como indignas por causa de seu nascimento, ou porque o seu número, em comparação com o dos brancos, é pouco considerável em importância.

Portanto devia ser um ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento de três raças humanas, que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de uma maneira desconhecida na história antiga, e que devem servir-se de meio e fim. (MARTIUS, 1845, p. 383-384)

O artigo “Como se deve escrever a história do Brasil”,¹⁹ do botânico alemão Carl Friedrich Von Martius (1794-1868), que constava da biblioteca de Lima Barreto, não deixava de manifestar uma visão etnocêntrica ao afirmar que os brancos, tratados como brasileiros, permitiram (posição de mando) que outras raças consideradas inferiores influíssem na configuração étnica e cultural do país. Porém, deixando de lado esse aspecto etnocêntrico, o que se destaca no texto de Martius é a afirmação de que um *historiador reflexivo* não deveria ignorar negros e índios como elementos formadores da nação brasileira e ainda divulgava a opinião de que as relações raciais no Brasil foram mais tolerantes que em outros países latino-americanos. O crítico alemão apontava a necessidade do entendimento das *contribuições* dessas etnias na vida social e cultura do Brasil, tratando-se de um dado que não podia ser simplesmente apagado. Em tal contexto, o pensamento racial adotado pelos positivistas brasileiros se constituía num retrocesso para a cultura mestiça que se formara no Brasil, procurando ocultar, apagar ou diminuir contribuições de séculos.²⁰

Além deste dado racial que afastava o autor de aderir ao pensamento positivista (SEVCENKO, 1999, p. 174), a história na concepção desta corrente filosófica e científica se constituiria num *continuum* rumo ao progresso e a humanidade estaria fadada à evolução, já que a ciência seria capaz de tudo explicar e tudo solucionar, ou seja, a ciência se tornaria a Religião da Humanidade. A história tomava ares de ciência exata, apropriando-se dos dados estatísticos ligados à tríade: meio, raça e momento – condenando o Brasil a uma eterna condição periférica ou a ser dominado por outras nações superiores (dilema abordado por Graça Aranha, em *Canaã*, de 1902). Lima Barreto vislumbrava, por trás dessas teorias, objetivos imperialistas das grandes nações que, estranhamente, ganhavam força entre intelectuais brasileiros como Barbosa Lima:²¹ “utópico, granítico, recheado de positivismo, cheio de ideias sentimentais, mas no fundo cruel e covarde moral. É uma das mais belas flores do bacharelismo do Exército, bacharelismo cheio de espírito de casta de fofa ciência. Convém debilitá-lo” (DI, p.

¹⁹ O artigo pode ser consultado no seguinte site: <<http://www.ihgb.org.br>>.

²⁰ Para Lima Barreto, essa constatação partiu não só das leituras, mas das dificuldades que sua família passou a ter após a proclamação da República. João Henriques de Lima Barreto, seu pai, antes operário de 1ª classe da Tipografia Nacional e responsável pelas oficinas da Tribuna Liberal por méritos intelectuais reconhecidos (BARBOSA, 2002, p. 47-59), passou a ocupar na República um cargo inferior a sua capacidade devido ao preconceito racial que se acentuara.

²¹ Alexandre José Barbosa Lima (1862-1931): político nascido em Recife, que participou das lutas contra a escravidão e que depois apoiou Floriano Peixoto durante a Revolta da Armada e a Revolução Federalista.

43-44). Na visão de Lima Barreto, Barbosa Lima era um tipo significativo da confluência do bacharelismo, do militarismo e da ciência Positivista, que tinha nas suas pregações a necessidade de apagar as marcas do passado colonial dependente, incluindo prédios antigos e a herança mestiça portuguesa.²²

Segundo Nicolau Sevcenko (1999, p. 30), a palavra usada para esse apagamento sistematizado foi “regeneração”, que teria entre os seus processos a condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional/colonial (festas populares, eventos religiosos) que pudessem *macular* a imagem civilizada da metrópole que se erguia sobre os escombros da antiga cidade colonial. Exemplo de entusiasta regenerador, Olavo Bilac, em crônica de 1904 publicada na *Revista Kosmos*, louvava o governo por ter estabelecido leis rigorosas para construção de novos prédios na Avenida Central e aproveitava para condenar a antiga arquitetura colonial: “os chalés, as platibandas com compoteiras, as casas com alcovas, os sotãozinhos em cocuruto, os telhados em bico, as vidraças de guilhotina, as escadinhas empinadas, os beliquetes escuros, os quintais imundos, os porões baixos, tudo isso recebeu um golpe de morte” (BILAC, 2005, p. 225-229). Em outra crônica do mesmo ano, Bilac comemorava os golpes mortais das “picaretas regeneradoras que punham abaixo: a cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições”. Picaretas do progresso que instauravam uma nova era “da higiene, do bom gosto e da arte” (BILAC, 2006, p. 337).

Quanto a essas reformas urbanísticas, respaldadas pelo pensamento dos positivistas brasileiros, Lima Barreto, em crônica de 1911, comentava a euforia dos “estetas urbanos” com a venda da área do Convento da Ajuda para um grupo de ingleses e americanos que pretendiam construir um hotel de dez andares. Como informa Gastão Cruls, em *A aparência do Rio de Janeiro*, esse convento era uma obra do século XVIII, projetada pelo brigadeiro José Fernandes Pinto Alpoim, iniciada em 1745 e inaugurada em 1750, no governo de Gomes Freire Andrade, sendo descrito como “um prédio sem grandes

²² Lima Barreto frequentou os círculos positivistas durante o período em que foi aluno da Escola Politécnica. No entanto, há uma nítida ruptura com os desdobramentos que o movimento teve no Brasil como atestam os trabalhos de Carvalho, 1987; Resende, 1993 Sevcenko, 1999; Scheffel, 2007. Ao comentar a simpatia de Lima Barreto para com o anarquismo e o socialismo, nos últimos anos de vida do autor, Antonio Arnoni Prado classifica o projeto de Lima Barreto de anárquico, no sentido de se opor ao quadro político da República. Para o crítico, a visão da Revolução Russa de Lima Barreto desvia-se para um dos principais problemas na ideologia do autor: “um caráter utópico-redentor que acredita num devir que transformaria o mundo num lugar solidário” (PRADO, 1976, p. 77-88).

pretensões arquitetônicas, uma pesada construção de dois andares” (CRULS, 1965, p. 161-167). O convento fora construído para abrigar moças, pois a cidade, até então, só contava com três conventos de frades e o Colégio dos Jesuítas que não aceitavam mulheres. Após sua construção, o convento ligou-se ao cotidiano da cidade, sendo lembrado por fatos como: os velórios de membros da família imperial, o coro de monjas, os lindos presépios montados no período natalino e pelos famosos doces das monjas (CRULS, 1965, p. 161-167). O enorme prédio encontrava-se, naquele início do século XX, na rota das transformações urbanísticas e, apesar da alegria causada pela notícia de sua provável derrubada, ainda resistiu até 1920.

Envolvido na polêmica, Lima Barreto comparava o Convento da Ajuda com os prédios do Teatro Municipal e do Clube Militar, ambos construídos no século XX, e afirmava que eles não eram bonitos e que o Convento da Ajuda tinha “um bonito do seu tempo que envelheceu” (TC1, p. 94-97). Para ele, os motivos da derrubada relacionavam-se ao desejo de modernizar a cidade e a um sentimento antirreligioso, que via no convento um símbolo de repressão e atraso. Entretanto, o autor assinalava o paradoxo que ocorria quando as mesmas pessoas que queriam destruir o prédio ficavam muitas vezes evocando histórias e *sabenças* do passado, não se lembrando dos vínculos históricos da cidade com aquele prédio. Terminava a crônica afirmando que não gostava de determinados aspectos do passado, do *veneno do passado* – as regras, os preconceitos, as estruturas sociais que se perpetuavam – mas que, enquanto cidadão da sua cidade, queria “de pé os atestados de sua vida anterior, as suas igrejas feias e os seus conventos hediondos” (TC1, p. 98-101). Algumas percepções dessa crônica são aproveitadas em *Vida e Morte*, como se verá mais à frente.

Para Lima Barreto, a visão histórica do Positivismo não lhe era útil e devia ser combatida: por se tratar de um retrocesso na questão racial brasileira; por ter uma concepção formulista e esquemática da história que se resumiria à aplicação de regras universais, como a sobrevivência das raças mais preparadas, num darwinismo simplificado grosseiramente que mais lembrava a teoria das batatas do Humanitismo de Quincas Borba; por ter sido uma forma de pensamento incorporada como uma verdade inquestionável por setores emergentes, arrivistas e brancos da sociedade brasileira (bacharéis em direito, engenheiros, militares, funcionários públicos) que com isso queriam delimitar seu espaço na sociedade, evitando a ascensão social de negros e mulatos; por ter promovido uma série de reformas urbanísticas que visavam, como se fosse possível, ocultar o passado colonial do país. Em toda

produção escrita de Lima Barreto, as personagens adeptas ao Positivismo, sempre secundárias, são duramente fustigadas e seus conhecimentos são descritos como *escoras sabichonas*, máscaras de intelectualidade, insistentemente apontadas pelos narradores de contos e romances, como o positivista Dr. Benevente do conto “Miss Edith e seu tio” (MC, p. 69-81).²³

Não obstante, cabe enfatizar que, dentre os seus referenciais de crítica literária, Lima Barreto cita autores de orientação Positivista: Ferdinand Brunetière (1849-1906) e o Hippolyte Taine (1828-1893). Fato no mínimo indicativo que a crítica ao Positivismo direcionava-se ao seu desdobramento-cópia no Brasil, por ter se tornado arauto do progresso a todo custo e relegar a uma posição inferior negros e mulatos.

A outra tendência histórica combatida por Lima Barreto era a visão documentalista, pois o autor acreditava que a escrita histórica necessitava de certa dose de *imaginação criativa*, tanto na tarefa de selecionar e interpretar dados históricos, como na sua forma de expressão numa linguagem acessível e crítica. O artigo de Carl Martius, guardado por Lima Barreto, destacava essa relação da história com a imaginação, afirmando que a escrita histórica deveria satisfazer a “inteligência e o coração.” Martius condenava a linguagem “empolada, sobrecarregada de erudição”, com uma “multidão de citações estéreis” e os textos que se configuravam mais em “crônicas secas” e “puramente eruditas” (MARTIUS, 1845, p. 402-403). Para o naturalista e historiador alemão, a escrita da história do Brasil deveria se constituir num verdadeiro *Epos popular*, aproximando assim o trabalho do pesquisador ao do ficcionista. Esses comentários de 1845, num texto de caráter normativo e metalinguístico, não encontraram muitos adeptos no Brasil e justamente os aspectos considerados negativos – a linguagem empolada, a erudição e o caráter de crônicas secas – norteavam um setor considerável da historiografia brasileira ou daqueles que se valiam da história para demonstrar erudição.

Essa visão histórica que se resumia à coleta de dados e a uma narração sem análise crítica é problematizada na crônica “E o tal balázio?”, publicada no *Correio da Noite*, em 1915. Contextualizando: no 350º aniversário da cidade do Rio de Janeiro fora inaugurado um monumento comemorativo à data, considerado *estrambótico* e

²³ Nas suas anotações da intimidade, o autor marca essa antipatia pelo pensamento positivista em vários momentos (DL, p. 73 e .90); o que também ocorre em muitas de suas crônicas (TC1, p. 138; p. 344; p. 487 e.511) e nas resenhas literárias (IL, p. 184-188).

anacrônico por Lima Barreto, pois simbolizava a fundação da cidade no século XVI com uma bala cilíndrica semelhante às dos canhões Krupp do século XIX e XX. Além do anacronismo, Lima Barreto não concordava que apenas a imagem de conflitos e combates fosse evocada para lembrar a fundação da cidade, pois, para ele, a fundação de uma cidade representava “um desejo de comunhão, de associação” (TC1, p. 160-161). Envolvidos na cerimônia de inauguração estavam representantes do Instituto Histórico e Geográfico e um de seus mais profícuos colaboradores, o historiador José Vieira Fazenda.²⁴ Descontados seus méritos como historiógrafo, paciente e pesquisador, Vieira Fazenda tinha um grave problema, na visão de Lima Barreto: a falta da “imaginação criadora para recompor os acontecimentos históricos” (TC1, p. 160-161).

A fundação do Rio de Janeiro é, para ele, um simples pretexto de alvarás, cartas régias, foros e sesmarias. O Senhor Fazenda não vê nada além dos secos documentos oficiais; não vê consequências econômicas, as sociais, os encadeamentos de grandes e pequenos acontecimentos, que o ato de Estácio de Sá deu causa, foi gerador, sem que estivessem no seu ou no pensamento dos companheiros dele. (TC1, p. 160-161)

Não que Lima Barreto negasse a importância da coleta de documentos. Pelo contrário, a exatidão dos fatos era tida por Lima Barreto como algo essencial a um historiador, levando-o a criticar Ernesto Sena que “se picava de historiógrafo no *Jornal do Comércio*” e que ao se referir aos eventos da *Revolta da Armada* na Ilha do Governador não consultara os arquivos do governo e chamara o pai do autor de “Fuão” Barreto (TC1, p. 260)²⁵. Por outro lado, um historiador não poderia se restringir a simples coleta de dados, ao mero arrolamento de documentos, cabendo a ele perceber, mesmo nos pequenos acontecimentos, sua significação e recompô-los por uma perspectiva criativa. Lima Barreto atribuía ao historiador francês Ernest Renan (1823-1892) o aprendizado desta relação entre *imaginação e escrita*

²⁴ José Vieira Fazenda (1874-1917) publicou, pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o livro *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro* (1904). Lima Barreto, que tinha vários números da revista do Instituto, deve ter lido alguns textos do historiador.

²⁵ Fuão é a forma sincopada de fulano.

histórica – elemento que o texto de Carl Martius havia esboçado sob a forma do *Epos de um povo em formação*. Segundo Renan, as nações eram um “princípio espiritual” que unia homens em torno de um legado de lembranças do passado e do desejo presente de continuar a viver junto para partilhar essa herança:

Uma nação é, então, uma grande solidariedade, constituída pelo sentimento dos sacrifícios que fizeram e daqueles que estão dispostos a fazer ainda. Ela supõe um passado; ela se resume, portanto, no presente por um ato tangível: o consentimento, o desejo claramente exprimido de continuar a vida comum. (RENAN, s.d, p. 18-19)

Logo, a nação era uma invenção que se construía pelo desejo de um povo de querer viver junto e pela reescrita no tempo presente de traços de identidade.²⁶

Essa relação mais intrincada entre passado e presente, que captura discontinuidades e irrupções do passado no presente, norteia *Vida e Morte* e se difere das visões históricas adotadas em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* e em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Basicamente, os dois primeiros romances publicados pelo autor estavam mais ligados a acontecimentos do tempo presente da narrativa que podem ser assim sintetizados: *Recordações* – o poder da imprensa brasileira no início do século XX e o papel de intelectuais e escritores arregimentados pelos jornais na construção de fachadas democráticas e progressistas.²⁷ *Triste Fim* – o quixotismo nacionalista de Quaresma e a dura tomada de consciência do protagonista do ruir do sonho republicano e do fim dos ideais revolucionários da geração de 1870.

Vida e Morte recebeu influências e confluências criativas de períodos distintos da construção intelectual e humana de Lima Barreto e tem peculiaridades quando comparado com as outras obras. Quanto ao autor, em menos de dez anos, Lima Barreto havia sofrido com as críticas

²⁶ Dentre as inúmeras referências à obra de Ernest Renan, no Diário e nas crônicas, a que mais evidencia o interesse pelo historiador francês é a epígrafe em francês que abre *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. A epígrafe serve como uma microleitura da trajetória do protagonista oferecida ao leitor (SANTIAGO, 1982, p. 171).

²⁷ Num esforço de síntese dos processos de modernização que assolaram as grandes cidades latino-americanas, Angel Rama traça o seguinte perfil dos intelectuais da virada do século em nosso continente: “São filhos deste tempo, de suas urgências, de suas modas, por isso receptivos às influências do momento” (RAMA, 1984, p. 5, tradução minha). O crítico usa uma interessante expressão para caracterizar o aspecto exterior das mudanças que ocorriam ao chamá-las de *máscaras democráticas*.

negativas direcionadas ao primeiro romance, experimentado o reconhecimento por *Triste Fim* e passara a ocupar espaço importante no periodismo da época – sendo constantemente instado a comentar obras de outros autores, angariando inclusive a admiração de Monteiro Lobato (CO2, p. 49). Quanto ao livro, *Vida e Morte* é o primeiro romance do qual Lima Barreto recebe direitos autorais, não tendo que se preocupar em correr atrás de editores ou contrair empréstimos para publicar. Esse romance, ao contrário dos dois primeiros ligados ao tempo presente da narrativa, incorporava à sua estrutura uma percepção histórica que comportava o duplo (passado e presente) – que se fazia possível pelo personagem-narrador Augusto Machado que bebera o *veneno do passado* nas conversas com Gonzaga de Sá. A escrita de Augusto se configura no exercício da visão histórica e filosófica única de Gonzaga, onde presente e passado se confundem, e a história pode se revelar em fragmentos, ruínas, recortes de jornal etc. Perspectivas exploradas pelo próprio Lima Barreto em algumas de suas crônicas marcadas por percepções memorialísticas, que embaralham passado e presente, e pela valorização de leituras diversas para composição de séries históricas.

3.2 BAGATELAS LÍRICAS: AS CRÔNICAS E O EXERCÍCIO CRIATIVO

Entre as definições possíveis para bagatela, o Dicionário Houaiss traz na sua primeira entrada a seguinte definição: *objeto de pouco valor ou utilidade, bugiganga, cacareco, ninharia*²⁸. Com esse título, *Bagatelas*, Lima Barreto organizou em 1918 um volume com textos de várias naturezas e classificações que só foi publicado um ano após a morte do autor em 1923. A pouca utilidade dessas ninharias guardadas por Lima Barreto é relativa e o próprio autor demonstrava preocupação que essa parte de sua obra viesse a ser conhecida pelo público. Provavelmente, o autor intuía que esses gêneros menores serviriam como molduras de sua produção ficcional e evidenciariam os vários caminhos percorridos pela sua escrita.

Enfatizando à questão das percepções memorialística e dos entrecruzamentos entre presente e passado, destaco para análise quatro crônicas produzidas em períodos diferentes, que se articulam ou se

²⁸ Dicionário Houaiss Eletrônico.

desdobram no romance de 1919. São elas: “Maio” (4/5/1911), “O Estrela” (23/05/1916), “O Jardim Botânico e suas palmeiras” (2/6/1919) e “Homem ou boi de Canga?” (1920).

A primeira delas, intitulada “Maio”, remete a uma lembrança de quando Lima Barreto tinha sete anos. Por coincidência, sancionaram a *Lei Áurea* no dia do seu aniversário, causando grande contentamento em João Henriques. Segundo Lima Barreto, seu pai o levava para as celebrações da data, que fora de grande regozijo e contentamento: “Fazia sol e o dia estava claro. Jamais, na minha vida, vi tanta alegria. Era geral, era total; e os dias que se seguiram, dias de folgança e satisfação, deram-me uma visão da vida inteiramente [de] festa e harmonia” (TC1, p. 77). Entre as recordações que lhe escapavam, não conseguia precisar se o homem que vira discursando naquele dia era José do Patrocínio ou D. Pedro II; já a lembrança da Princesa Isabel – “muito loura com um olhar doce e apiedado” (TC1, p. 77) – lhe evocava imagens maternas (sua mãe morrera em 1887). Essa imprecisão das recordações faz com que uma imagem não recordada seja substituída por outra de igual beleza:

Houve missa campal no Campo de São Cristóvão. Eu fui também com meu pai; mas pouco me recordo dela, a não ser lembrar-me que, ao assisti-la, me vinha aos olhos a “Primeira Missa”, de Vítor Meireles. Era como se o Brasil tivesse sido descoberto outra vez... Houve barulho de bandas de música, de bombas e girândolas, indispensável aos nossos regozijos; e houve também préstitos cívicos. Anjos despedaçando grilhões, alegorias toscas passaram lentamente pelas ruas. Construíram-se estrados para bailes populares; houve desfiles de batalhões escolares e eu me lembro que vi a princesa imperial, na porta da atual Prefeitura, cercada de filhos, assistindo àquela feira de numerosos soldados desfilar [desfilar] devagar. Devia ser de tarde, ao anoitecer. (TC1, p. 77)

A substituição de sua recordação perdida no tempo pela imagem da *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles (1832-1903), serve para que o autor quebre com a linearidade do relato, lançando-se para o plano da elaboração criativa. Seria difícil para uma criança de apenas sete anos lembrar com exatidão os elementos de um festejo que parece

ter sido tão grandioso. Contudo, ao associar o evento a uma imagem extremamente conhecida e de amplo significado na construção do imaginário da nacionalidade brasileira,²⁹ o cronista consegue dimensionar criativamente a importância daquele festejo, que se torna uma espécie de redescoberta do Brasil, fugindo de um relato apenas documental. Nota-se que a crônica apresenta um tom confessional, procurando uma interlocução com o leitor e evocando imagens carregadas de lirismo como a recordação do desfile “das alegorias toscas de anjos libertando grilhões” (TC1, p. 78), conferindo às comemorações um ar de festa religiosa e festa pagã, um carnaval. Ou então, a imagem em que compara a visão do alto dos *sky-scrapers* (elemento do tempo presente) à percepção que tinha na lembrança da figura reduzida e distante de um homem que acenava para o povo, configurando-se num ponto de dúvida: D. Pedro II? José do Patrocínio? Outro vulto importante? Um desconhecido qualquer?

Mas não é só a memória visual que opera, o cronista evoca a lembrança de uma série de folhetos distribuídos entre os participantes e de poemas dedicados a José do Patrocínio e à Princesa Isabel. Um deles teria sido sua primeira emoção poética: “Houve um tempo, senhora, já muito passado...” (TC1, p. 78) Para Lima Barreto, essas recordações tinham um *perfume de saudade* e evidenciavam a *eternidade do tempo*. O cronista-memorialista apostava no dado impreciso das recordações, na percepção basculante entre a imaginação e a lembrança da criança. O evento carregado de um componente emotivo – a data de seu aniversário, sua condição racial, a presença do pai – fazia com que essa recordação servisse de contraponto ao seu tempo presente, tempo de frustração dos sonhos, de abdicação daqueles ideais de liberdade: “E assim se faz a vida, com desalentos e esperanças, com recordações e saudades, com tolices e coisas sensatas, com baixeiras e grandezas, à espera da doce morte, padroeira dos aflitos e desesperados” (TC1, p. 79).

Outro marco histórico lembrado pela perspectiva de um acontecimento de sua infância é a *Revolta da Armada*, ocorrida em

²⁹ *A Primeira Missa no Brasil* foi produzida em Paris, durante viagem de estudos de Victor Meirelles (1853–1861) como bolsista da Imperial *Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro*. O quadro pertence ao *Museu Nacional de Belas Artes* desde sua fundação, em 1937. Trata-se de uma das imagens mais reconhecidas e reproduzidas sobre a formação do Brasil. Como assinala Jorge Coli, o quadro de Victor Meirelles insere-se dentro do contexto romântico da construção de uma identidade nacional e fez com que o descobrimento tomasse corpo e se instalasse de modo definitivo no interior de nossa cultura (COLI, 1998, p. 107). Este quadro foi exposto pela primeira vez em Florianópolis, terra natal do pintor, entre 3 de abril a 11 de maio de 2008, no *Museu de Arte de Santa Catarina*.

1893, que teve por líderes os oficiais da Marinha Saldanha da Gama, Eduardo Wandenkolk e Custódio de Melo, que mantiveram a cidade do Rio de Janeiro sob cerco naval e bombardeio de canhões durante meses. Na crônica “O Estrela”, Lima Barreto narrava a posição de sua família durante aqueles conflitos: ele estudante do *Liceu Popular de Niterói* e seu pai como a única pessoa que ficara responsável pela *Colônia de Alienados* e seus internos na Ilha do Governador durante o conflito. Devido ao cerco da cidade, chegar até a Ilha do Governador se transformara numa viagem longa e demorada: “É da memória dos contemporâneos que as comunicações por mar entre o Rio e aquela cidade ficaram interrompidas no começo do levante, de forma que, para ir buscar-me, meu pai teve que dar uma volta, saltando de trem em trem, vendo rios e cidadinhas sem conta” (TC1, p. 259). Regiões esquecidas da cidade, portos em desuso devido a novos e mais eficientes meios de transporte, revelavam-se nesse *tour* forçado. Ao longo da crônica, uma série de pequenos personagens são citados, como o negro Piche, que em outros tempos lhe ensinara a armar arapucas e mundéus e que se aliará, não se sabe por qual motivo, aos Revoltosos da Armada; um dentista, Dr. Nogueira da Gama, que os azares da guerra lhe deram um posto militar. Além dessas microbiografias, o cronista apresentava pequenas e sugestivas *aquarelas* como a imagem dos revoltosos acampados embaixo de touceiras de taquaruçu, em tons verde-amarelos, evocando as cores da bandeira nacional. Um paradoxo ou seriam aqueles os homens os legítimos representantes dos interesses nacionais? Essa ligação com a paisagem e com as pequenas biografias remetia ao *Estrela*, boi da família sacrificado para alimentar os militares ali acampados:

Desceram, meu pai e o comandante. De repente, eu vejo ser tirado do curral o “Estrela”, um velho boi de carro, negro, com uma mancha branca na testa. O “Estrela” fazia junta com o “Moreno”, um outro boi negro; e ambos, além de carreiros, lavravam também.

Foi o boi conduzido para junto da estrebaria e vi que um marinheiro, de machado em punho, o enfrentava e ia desfechar-lhe um golpe na cabeça. Tive a visão rápida dos seus serviços e dos seus préstimos, pois era de ver a paciência, a resignação do “Estrela”, quando, atrelado com o seu companheiro de junta, cavavam, com o auxílio do arado, na encosta íngreme do morro,

por detrás do convento, fundos sulcos que iam receber as manivas dos aipins e a rama da batata-doce.

A vista era daí soberba – toda a parte anterior da Guanabara, o Corcovado, as fortalezas, o zimbório da Candelária, a barra, o mar sem fim, a cidade inteira entre verdura e dourada pelo sol do poente...

“Estrela”, porém, não via nada daquilo. Sob o agulhão do condutor, cavava resignadamente, docemente, tristemente, os sulcos do barro duro, para fazer render mais as sementes que a terra ia receber.

Quando vi que o iam matar, não me despedi de ninguém. Corri para casa, sem olhar para trás. (TC1, p. 262)

O boi aparece como símbolo da resignação e do trabalho agrícola, pesado e obscuro, feito em nome de um progresso por ele desconhecido, já que não lhe é permitido sequer observar a paisagem. Dois bois negros, sendo que um deles assinalado com uma estrela, alimentam soldados de uma Revolta que em nada se relacionava com seus destinos de bois. Percepção que poderia sintetizar a condição dos escravos na construção das riquezas do país. Imagem do boi que será associada em *Vida e Morte* para descrever alguns modestos trabalhadores que a custo subiam um terreno elevado e que, a exemplo dos bois, desconheciam sua importância social e continuavam carregando seu pesado fardo (VM, p. 112-113).³⁰ Descrição de sacrifício inútil tendo por fundo a paisagem marítima que remete à cena final do fuzilamento de Quaresma na Ilha das Cobras, por não concordar com as execuções dos rebelados da *Revolta da Armada*, principalmente das pessoas que se viram, do nada, envolvidas nos azares de uma batalha (TF, p. 270). Imagem que vale por si só, enquanto criação lírica e ficcional, desvelando uma história (in)significante daquele conflito.

A paisagem, presença marcante, desdobra-se como elemento essencial de *Vida e Morte* e, como se pode perceber, é sempre evocada

³⁰ A imagem do boi enquanto signo de resignação e obediência é também explorada por Simões Lopes Neto no conto “O boi velho” (1998, p. 48-51), publicado nos seus *Contos Gauchescos* (1912). Nele, um boi preto chamado de Cabiúna – termo que, segundo o Dicionário Aurélio, além de designar a cor negra, era usado para o *escravo desembarcado clandestinamente no litoral brasileiro, após a lei de repressão ao tráfico* – é morto depois de anos de serviço para uma família e, mesmo ferido fatalmente, dirige-se para sua canga para cumprir sua faina.

nas crônicas/memórias de Lima Barreto. Nessa direção, a crônica “O Jardim botânico e suas palmeiras” articula-se com a posição de Lima Barreto sobre a relação íntima dele com a paisagem e com os marcos da história da cidade, opondo-se drasticamente àquela “burguesia panurgiana, apressada em tudo” (TC1, p. 527) e com sede de poder da República: “Essas gentes novas, e o espírito frívolo delas, que têm ultimamente invadido este meu Rio de Janeiro, vão aos poucos, matando o que ele tinha de verdadeiramente belo” (TC1, p. 527). Para Lima Barreto, esse sentimento *regenerador*, que não poupava sequer a natureza, tinha os seus desdobramentos nas novas construções arquitetônicas adjetivadas como “catitas e petulantes, acanhadas e mofinas”, sendo inadequadas “para a amplidão e as fortes sugestões dos horizontes”. Sentenciava o cronista: “Antes aquelas velhas casas coloniais, de colunas heterodoxas, acaçapadas, como se sentindo humildes diante do sentimento de eternidade que transpirava das serras circundantes” (TC1, p. 527-528). O sentimento de afastamento desta burguesia para com a história da cidade podia ser reconhecido ainda no abandono que o *Jardim Botânico*, obra idealizada por D. João VI, vinha sofrendo:

O Jardim Botânico, um dos recantos mais belos do Rio, com suas palmeiras hieráticas, os seus bambuais em ogiva; as suas alamedas cheias de murmúrio de plantas e do queixume do passaredo, está abandonado.

Ninguém mais vai lá; ninguém mais fala dele. As crônicas elegantes das praias não têm uma palavra de saudade para aquele canto do Rio, tão belo, com o seu fundo verde-negro de montanha, em que a água, ao sol, cascadeia prata. Ninguém mais fala nele; mas o jardim está cheio de um século de arrulhos de amores honestos, semi-honestos e mesmo desonestos completamente. Seja como for, e, em todo caso, tem ele cem anos de serviço ao Amor.

E se, como dizem, Vênus é uma deusa vingativa, ela deve ser por isso mesmo agradecida e lembrada dos que lhe prestaram homenagem constante.

Esta panurgiana burguesia atual voltará ao nada; e as palmeiras do jardim – estou bem certo – ainda hão de tornar a ser a guarda de honra imperial, perfilada em continência, aos que forem sacrificar

no templo da Deusa, filha do Mar e da Praia...
(TC1, p. 528-529)

Essa crônica dialoga intensamente com as percepções de Gonzaga sobre a burguesia arrivista brasileira do início do século, preocupada unicamente com as elegâncias de Petrópolis e querendo ostentar uma posição aristocrática. Quanto às colunas elegantes, Gonzaga Duque, responsável por uma delas, em artigo publicado na *Revista Kosmos*, em 1906, apontava as montanhas e as termas como o “passeio da gente do grande tom, a alta sociedade elegante e dinheirosa” e as praias como uma alternativa para o restante da população que podia ir de bonde até elas (DUQUE, 1997, p. 91-92). O *Jardim Botânico*, apesar das facilidades de comunicação propiciadas pelos bondes, caíra no esquecimento, pois não era mais considerado um ponto da moda. A associação do mar e da natureza com a vingativa Vênus é uma fala de Gonzaga de Sá que, aparentemente, fazia o trânsito contrário, ou seja, do romance para a crônica. Digo aparentemente, pois a data que consta na crônica é 1919, mas não se pode descartar a possibilidade dela ter sido publicada antes em outro periódico ou de ser um texto em que o autor já trabalhava há algum tempo. Outra associação recorrente é a natureza enquanto símbolo de permanência, resistência às adversidades e, no caso específico da palmeira, de ligação com a terra e de altivez. Por isso, a palmeira isolada no pátio de Gonzaga, emoldurada pela janela da casa, tendo por fundo o mar, que resistira à ira do vento e do raio, é rapidamente associada por Augusto Machado à sua própria trajetória.³¹ Não se esquecendo da associação mais óbvia da palmeira como símbolo poético da nacionalidade corrente desde a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias.

A última crônica desta série, “Homem ou boi de Canga?”, publicada em 1920, retomava os episódios da *Revolução Custódio-Saldanha*, que não é chamada pelo cronista de *Revolta da Armada*. Nela, Lima Barreto relembra a situação da família e as dificuldades de comunicação impostas pelo cerco militar e as responsabilidades assumidas pelo pai de cuidar sozinho da provisão de 200 doentes que estavam na Ilha. Os desvios feitos para providenciar os mantimentos, as

³¹ Bosi enfatiza que Isaias Caminha vale-se de metáforas (*raiz sem terra, molusco sem concha, caldeira sem vapor*) que manifestam sua falta de ligação, seu *desenraizamento* nos seus primeiros tempos no Rio de Janeiro (BOSI, 2002, p. 196). Situação oposta, a meu ver, é a de Augusto Machado que se sente ligado à paisagem natural, à história de sua cidade e partilha com Gonzaga de Sá a sua não adesão aos discursos progressistas de última hora. Discursos que foram o motivo da vinda de Isaias Caminha para capital Federal (SCHEFFEL, 2007, p. 87).

novas localidades de nomes sugestivos – *Inhaúna, Fundão, Caqueirada, Cambembe, Saravatá* – todas estas novidades, vividas por uma criança de 12 anos, ficaram gravadas de maneira “imarscescível em sua memória”, como relata o cronista-memorialista:

Embarcávamos os gêneros no lugar denominado Engenho de Pedra, fronteiro a uma das colônias, Conde de Mesquita, tendo de permeio, no canal, a Ilha do Fundão, coberta de grandes e frondosas árvores. Aquelas manhãs primaveris eram lindas e plácidas. Tudo muito azul; as árvores muito verdes e roçaçantes; as águas do mar, espessas de azul-da-prússia; os longes dos Órgãos solenes, soberbos e altos; tristonho, o ilhéu do Cambembe, com as ruínas de um sobrado que parecia ter sido incendiado, à vista dos vestígios de fumaça nas paredes, nuas e eretas; risonha, a ilha do Raimundo, com o seu bananal verde-claro a mirar as águas mansas do mar pela manhã; e a de Saravatá, lá longe, com o seu paiol abandonado – todo esse quadro imarscescível me ficou gravado na memória até hoje, indelevelmente, como se fosse à máquina. (TC2, p. 247)

O sítio da cidade obrigava a novas rotas que talvez nunca tivessem de ser feitas. O estado belicoso da cidade contrastava com o prazer que aqueles dias proporcionavam ao jovem Lima Barreto, longe das obrigações da escola e na companhia de seu pai. Desvelavam-se espaços da cidade que já tiveram importância em outros períodos, marcados por ruínas de um sobrado que parecia ter sido incendiado e de um antigo paiol. Ruínas que apontavam para uma ocupação anterior daquela região. Era um fato do presente, vivido pelo menino Lima Barreto, que colocava aquele cenário afastado entre suas recordações mais caras, um quadro *imarscescível*. Como registra o dicionário para o termo, “imagem que não perde o frescor, o viço” ou “uma imagem que não pode se corromper” (*Dicionário Houaiss Eletrônico*). Essa paixão pela paisagem é um elemento visível no *Diário*, principalmente nos passeios do autor, quando a paisagem é percebida pela moldura da janela do trem ou do bonde. Nos apontamentos ficcionais de *Vida e Morte* esse elemento é perceptível numa série de anotações em que as paisagens são rapidamente delineadas como se acompanhassem o ritmo do meio de transporte. O espaço da cidade sob essa perspectiva lírica relacionava-se às personagens principais como índice de sensibilidade e

capacidade de assimilação do belo, opondo-se ao sentimento regenerador, destruidor da burguesia e dos setores emergentes da sociedade.

Em linhas gerais, a concepção histórica de Lima Barreto no período próximo ao da publicação de *Vida e Morte* reconhecia que: 1) a história não é um *continuum*, pois o passado e o presente poderiam apresentar trocas entre si, apontando para continuidades e descontinuidades da série histórica, que talvez ficassem mais visíveis numa cidade que vivia a sede do novo e que procurava apagar os resquícios do passado. O ritmo de construção acelerado daqueles primeiros anos do século XX, na capital da República, colocava lado a lado a Avenida Central, símbolo maior da modernidade (DIMAS, 1983), e o Convento da Ajuda, símbolo incômodo do passado colonial, das tradições populares e da religião. Lima Barreto acredita que essas marcas, por mais feias que fossem, não deveriam ser apagadas em nome de uma estética moderna, que um dia seria considerada ultrapassada, relativizando a questão do antigo e do moderno; 2) a escrita histórica não deveria se resumir à enumeração de datas, à catalogação de documentos, à narração dos grandes eventos. O historiador deveria ter uma perspectiva criativa, não desprezando as pequenas pistas, os fragmentos das histórias que, devidamente organizados, poderiam sugerir um quadro maior: o sentimento de uma época.

É certo que Lima Barreto não teve um saber sistematizado nos moldes universitários, como apontou Freire, porém ele conseguiu apreender fragmentariamente, ao longo de sua obra, vários aspectos importantes daquela sociedade e dirigiu sua perspectiva histórica para uma via alternativa, afastando-se dos ditames positivistas e do viés documentalista. Na sua visão, a história tinha uma relação íntima com a criação literária, já que o historiador, de posse dos documentos, considerados de um panorama bastante abrangente, tinha que montar uma série crítica e perceber nos grandes e nos pequenos fatos, nos heróis e nas personagens anônimas, nas ruínas e nos monumentos, a possibilidade de sintetizar uma época. Numa cidade que tinha como símbolo do progresso a derrubada de prédios e o apagamento das marcas do passado colonial, os contrastes entre presente e passado tornavam-se perceptíveis a um observador reflexivo e de memória prodigiosa como Gonzaga de Sá.

4 VIDA E MORTE: O NASCIMENTO DA CIDADE MODERNA E OS VESTÍGIOS DA CIDADE COLONIAL

Em pouco mais de meio século, a cidade do Rio de Janeiro assistiu a mudanças significativas no plano *técnico*, *político* e *social*. No plano técnico, as primeiras linhas de trem e de bonde propiciaram que a cidade se estendesse, facilitando a comunicação entre o centro e os subúrbios, e revelaram cenários desconhecidos para a maioria da população. Os discursos produzidos a respeito dos trens e dos bondes, desde o início, os marcavam como peças fundamentais para o progresso do país e para o ingresso no mundo *civilizado* e *moderno*. No plano político, viu-se a transição do sistema Monárquico para o Republicano, mudança que requereu a construção de outros discursos sobre o papel dos cidadãos na nova ordem. Os conflitos foram enormes e colocaram lado a lado monarquistas saudosos, republicanos fervorosos, cidadãos indiferentes ou alheios ao que acontecia e outros desconfiados dos sistemas políticos e suas implicações.³² Quanto à sociedade, as transformações foram mais radicais com a libertação dos escravos e com o súbito interesse que a Capital da República despertou em setores emergentes de nossa sociedade. A nova cidade inseria-se numa economia, por assim dizer, global. Fato que demandava o alargamento das ruas, a melhoria na infraestrutura dos portos e a necessidade de pessoal em vários setores da vida social: jornalismo, educação, funcionalismo público. Novos grupos sociais passaram a representar os setores médios de nossa sociedade, formando uma pequena burguesia.³³ Todos esses dados e seus entrelaçamentos não passaram despercebidos por Lima Barreto, que foi quem melhor compreendeu e representou essas questões na sua produção escrita como demonstro a seguir.

4.1 TRILHOS E TRILHAS NARRATIVAS

³² O historiador José Murilo de Carvalho considera que a população da cidade do Rio de Janeiro desconfiava profundamente da política, percebendo que: “o formal não era sério. Não havia caminhos de participação, a República não era pra valer” (1987, p. 160).

³³ Segundo Ángel Rama (1984), a expansão demográfica e das exportações nas grandes cidades latino-americanas explicam a necessidade de pessoal técnico ou semipreparado nas instituições públicas e políticas, nos setores da educação, no jornalismo e na diplomacia.

*Tudo nesta vida é passageiro – menos o condutor
e o motorista...*

(Ditado popular da época dos bondes)

A premência de melhorar os acessos entre as diferentes regiões da cidade fez com que o Imperador D. Pedro II, em 1852, concedesse a um grupo nacional a permissão para a construção de Estradas de Ferro. Como as obras não avançavam, o próprio Império contraiu dívidas, revogou a concessão anteriormente cedida, e pôs-se à frente de algumas dessas obras. Decisão elogiada pelo *Jornal do Comércio*, de 19/05/1855, que associava os trens ao avanço econômico e social do país. Para o *venerando jornal*, quase tudo passaria pelos trilhos do trem: “as leis, as reformas, os orçamentos, as riquezas, a civilização, a paz, a segurança e o respeito às pessoas e aos bens” (apud DUNLOP, 1972, p. 56). O trem apresentava-se como uma panaceia, capaz de resolver todos os problemas nacionais e de inserir-nos de vez na *civilização e na vida moderna*. A notícia terminava com um presságio: se o país não construísse ferrovias, não conseguiria acompanhar “o movimento rápido e progressivo da civilização Moderna” (apud DUNLOP, 1972, p. 56).

Da publicação dessa notícia até o início do século XX, muitas estradas de ferro foram construídas no Rio de Janeiro e em outras regiões do país (TENÓRIO, 1996). Essas obras, simbolicamente, representaram o ingresso na chamada *civilização moderna* pregada pelo jornal, pois elas dependiam de somas vultosas de capital – daí a necessidade de empréstimos ou de investidores internacionais – e traziam desafios técnicos inimagináveis até então, bastando citar as obras de acesso ao *Morro do Corcovado*. Fora o aspecto utilitário, uma viagem de trem era um passeio, uma opção de lazer, numa cidade relativamente carente deles, como evidenciava uma notícia da época sobre a vista do alto do Morro do Corcovado: “É singular a impressão que se sente, quando o trem, depois de ter subido uma rampa de 30%, desemboca de repente numa planície que deixa avistar um panorama, talvez único no mundo: ao longe o mar em toda sua grandeza” (apud DUNLOP, 1972, p. 62). O cenário de cartão postal – que faria a cidade conhecida para o mundo – estava disponível para qualquer pessoa que pudesse pagar uma passagem de trem, colocando os passageiros na posição de simples espectadores: a janela do trem oferecia uma visão panorâmica, uma sucessão de quadros que se seguiam. A técnica gerava uma visão inédita da cidade para seus habitantes. Em pouco tempo, os passeios de trem caíram no gosto popular e contribuíram para ampliação

do imaginário da cidade, antes limitado pela geografia acidentada e pelas distâncias.

Num período paralelo ao do desenvolvimento das ferrovias, a cidade assistiu à inauguração de diversas linhas de bonde. Dos puxados por burros e cavalos, que começaram a operar em 1859 (Linha da Tijuca); aos elétricos, que circularam pela primeira vez, em cidade latino-americana, na tarde de outubro de 1892, contando com a presença do Presidente da República, Floriano Peixoto, e do Ministro da Marinha, Almirante Custódio José de Melo, entre outras autoridades. Conforme Dunlop, o termo “bonde” derivou-se da palavra inglesa *bond*, que significa título de dívida emitido por uma empresa. A designação passou a ser utilizada devido à iniciativa da *Botanical Garden Rail Road* de emitir cupons de passagem, denominados *bonds*, a serem comprados antecipadamente pelos passageiros, já que as moedas correspondentes ao valor da passagem eram grandes, pesadas e escassas no mercado. Antes disso, os bondes eram chamados de “carros tirados sobre carris de ferro, de diligências sobre trilhos de ferros, trem, carros americanos e por apelidos populares: vacas de leite” – devido ao guizo dos animais – e “jabotis” – devido à forma abaulada do tejadilho dos carros (DUNLOP, 1972, p.42).

Os bondes foram recebidos com entusiasmo semelhante àquele devotado aos trens e ao longo dos anos sua importância só aumentou. Em artigo publicado na *Imprensa*, em 21 de outubro de 1898, Rui Barbosa comentava o papel civilizatório que o bonde cumprira até então e asseverava que sua invenção tinha sido essencial para o progresso do país. Antes dessa afirmação, Rui Barbosa condenava a *topografia viciosa, irregular, acidentada* da cidade do Rio de Janeiro, cercada por montanhas de *simples valor decorativo* que dificultavam o crescimento e a comunicação entre as diferentes partes da cidade. Apesar dessas dificuldades, a cidade colonial teria crescido *como crescem os monstros e os aleijões*, ou seja, *estratificada, irregular, antirracional*, envergonhando os contemporâneos. O texto de Rui Barbosa atacava diretamente o passado colonial e elegia o bonde como o elemento *moderno* que operou as mudanças necessárias à cidade: “O bonde foi, – e é preciso dizê-lo –, uma instituição providencial para nós. Se não existisse, era preciso inventá-lo. Não fora ele, e estaríamos hoje condenados à quietação, à imobilidade absoluta” (BARBOSA, 1947, p. 211-214).

Entoando também cantos de louvor ao bonde, em crônica de 1904, Olavo Bilac aplicava uma série de adjetivos ao meio de transporte que completava 35 anos de funcionamento.³⁴ O bonde era “veículo da democracia, igualador de castas, nivelador de fortunas, operário da democracia, servidor dos ricos, providência dos pobres, o Karl Marx dos Veículos, o Benoit Malon dos transportes, o veículo da hospitalidade e da sociabilidade” (BILAC, 2005, p. 61). Bilac deixava claro que essa sua homenagem era uma entre tantas outras que estavam sendo prestada ao bonde e citava a *linda retórica* do gerente da *Botanical Garden Rail Road*: “falando em ‘vestais’, em ‘fogo sagrado’”.

Logo ao início da crônica, a exemplo de Rui Barbosa, Bilac não deixava de condenar a arquitetura colonial com seus *feios telhados do século passado* que contrastava com o dia *alegre e quente*, propício a um passeio de bonde. O cronista procurava enumerar contribuições do bonde para nossa sociedade: amizades que surgiram no seu interior, negócios que foram selados, pessoas que jamais se conheceriam e, de repente, viam-se lado a lado nos seus bancos. Dentre estas contribuições estava a supressão das distâncias que separavam os bairros: “alargando o teu domínio, dilatando o teu aranhol, suprimindo as distâncias, confraternizando pela aproximação o saco do Alferes e Botafogo, a Vila Guarani e o Cosme Velho, e reinando como senhor absoluto e indispensável sobre a nossa vida” (BILAC, 2005, p. 58). E apontava inclusive a relação do bonde com a criação literária, ao oferecer múltiplos aspectos da cidade e da vida:

[...] aqui ladeando o mar, ali passando por um hospital, mais adiante beirando um jardim, além atravessando uma rua triste e percorrendo bairros fidalgos e bairros miseráveis, e cruzando aglomerações de povo alegre ou melancólico. Essa sucessão de quadros oferecia à alma do sonhador impressões sempre novas, sempre móveis, como as vistas de um cinematógrafo gigantesco. (BILAC, 2005, p. 55-61)

³⁴ Bilac considera que a primeira linha de bonde a circular no Rio de Janeiro foi a do Jardim Botânico, em 1868. Segundo Charles Dunlop, a primeira linha destes veículos foi a que ligava o Largo do Rocio até a Boa Vista, na Tijuca, operando entre 1859 a 1866 (DUNLOP, 1972, p. 31-33).

O trem e o bonde ofereciam novas percepções da cidade – cenários naturais, bairros distantes, áreas rurais – vistas como um filme de suas janelas.

Há muitos pontos de contato e de divergência entre estas percepções acerca do papel *civilizatório* do trem e do bonde de Olavo Bilac e de Rui Barbosa – ambos apologistas do progresso – com as de Lima Barreto e, por consequência, com as que norteiam a escrita de *Vida e Morte*. A capa da 1ª edição desse livro, de 1919, já apontava para importância do bonde elétrico que partilhava seu espaço com uma carroça, postes de eletricidade, altas palmeiras e um cenário natural do Rio de Janeiro ao fundo – o Morro Dois Irmãos.³⁵ As linhas de bonde e de trem, como procurarei indicar, influem no plano ideológico da escrita, na movimentação das personagens pelas diferentes regiões da cidade e na técnica narrativa, principalmente na descrição das paisagens e dos marcos históricos da cidade.

Para melhor dimensionar esse aproveitamento estruturante, num primeiro momento, percorrerei algumas anotações do *Diário* e três crônicas de Lima Barreto em que a escrita relaciona-se a passeios nestes meios de transporte, detalhando os seguintes aspectos: 1) a atitude de procurar temas literários nos passeios de bonde e de trem típica de Lima Barreto; 2) o aspecto de microcosmos do país vivenciado pelos passageiros, apontando não só para o caráter de integração, mas para os conflitos sociais. A análise “sociológica” promovida pelo cronista ou pelo diarista desses conflitos; 3) o trem e o bonde como fator de integração de estratos da geografia e da história da cidade, antes afastados, configurando-se numa espécie de livro aberto ao passageiro atento; 4) as descrições das paisagens e a irrupção do passado no presente da cidade propiciada pela técnica. Entremeadado a essas considerações, analisarei os desdobramentos desses aspectos em *Vida e Morte*.

Para Olavo Bilac, o bonde configurava-se num espaço inspirador para poemas e crônicas, conduzindo a imaginação por diferentes regiões da cidade, pondo o escritor em contato com segmentos sociais díspares, oferecendo aspectos múltiplos da *vida* e preenchendo o tempo de ócio, que acabava incorporado como tempo de trabalho à atividade da escrita. Lima Barreto, em passagens do seu *Diário*, aponta os passeios de bonde e trem como um meio de fugir da monotonia do lar e como *locus* da

³⁵ A capa da 1ª edição está na página 16 da tese. A versão digital da primeira edição de *Vida e Morte* pode ser baixada no site <<http://www.brasiliana.usp.br>>.

busca ficcional.³⁶ Das anotações resultantes desses passeios, percebe-se um olhar que se deixa levar pela paisagem, pela descrição dos desconhecidos companheiros de viagem, pelas cenas que acontecem nas estações flagradas da janela:

Três soldados do Exército em grande gala forçavam os vendedores ambulantes a lhes darem a sua fazenda gratuitamente. A um qualquer passante, isso, tachado de roubo, valeria um passeio até a estação policial; mas a soldados, não; eles se foram na mais santa das pazes. (DI, p. 71)

Uma simples cena do cotidiano, visualizada com o trem em movimento, é desdobrada numa constatação sobre o poder do Exército: “Eles três individualmente [os soldados] fizeram o que, talvez mais tarde, hão de fazer sob o pendão auriverde, em meu nome e no dos demais pacíficos homens desta terra” (DI, p. 71).

Além dessas microanálises sociais propiciadas nos passeios de bonde, é significativo que duas longas anotações do *Diário*, que versam sobre esses passeios, sejam aquelas que apresentam uma estrutura narrativa bem marcada, como se fosse uma crônica. Tratam-se das anotações de 1º de janeiro de 1905 (DI, p. 71-73) e da anotação de 10 de fevereiro de 1908 (DI, p. 130-133). Só para exemplificar, a primeira delas apresenta a seguinte estrutura de narração: o diarista descreve o tédio de sua casa que o empurra para um passeio de trem. No trem, flagra alguns instantâneos da vida urbana: os soldados extorquindo o comerciante. Chega ao centro e pega um bonde – descrevendo a sensação da velocidade, alguns passageiros, a paisagem, a conversa entre duas senhoras sobre as renovações urbanísticas e a presença “ilustre” de Teixeira Mendes, que lhe aborrece com sua filosofia, remetendo ao estado tedioso inicial do relato, momento da volta para casa. Esse movimento das sensações e impressões registradas numa curta viagem de bonde e/ou de trem é explorado em algumas de suas crônicas e desdobra-se em *Vida e Morte*. Ver cenas, analisar o comportamento dos passageiros ou ouvir conversas alheias configuravam-se em novos meios de ler a cidade que desvelam os

³⁶ Ao tratar da relação dos escritores brasileiros da capital federal com os novos horizontes de criação propiciados pela técnica, no início do século XX, Flora Süssekind apontou várias atitudes como *reelaboração* – Lima Barreto, *mimesis sem culpa* – João do Rio, *recusa ou assimilação constrangida, mas remunerada* – Olavo Bilac (SÜSSEKIND, 1987, p. 24).

embates, os conflitos sociais, os preconceitos que circulam nesses microcosmos do país. Como constata em crônica de 1921, falando dos passageiros das estações suburbanas e suas conversas: “gente em cuja mente a monotonia do ofício e as preocupações domésticas tiram toda e qualquer manifestação de inteligência, de gosto e interesse espiritual, enfim, uma larga visão de mundo” (TC2, p. 439-446).

Na contramão do pensamento de Bilac, que via o bonde como um supressor das diferenças e dos preconceitos raciais, Lima Barreto identificava um caráter plural nos vagões de trem e comparava essa sua impressão com uma gravura do pintor francês Honoré de Daumier: “Dos desenhos, aquele que mais me feriu e impressionou, foi o que representa um carro de segunda classe, ou daqueles que, em França, equivalem a nossa segunda” (TC2, p. 467). O trecho, extraído de uma crônica, tem um traço tipicamente confessional e intimista: a impressão que um desenho visto na casa de um amigo lhe causara há anos. A pintura em questão, intitulada “Vagão de terceira classe”³⁷ (1863-1865), é um dos trabalhos mais conhecidos de Honoré Daumier (1808-1879). Na tela sobre óleo, o olhar é direcionado a um grupo de pobres-diabos numa viagem de trem, especialmente a uma família formada por uma jovem mãe segurando uma criança pequena, a avó exausta e um garoto em sono profundo, como observou o cronista: “o ambiente que envolve todas as figuras e a estampa registra, ambiente de resignação perante a miséria, o sofrimento e a opressão que o trabalho árduo e pouco remunerador traz às almas” (TC2, p. 467-471). A pintura revela uma economia de traços: as mãos são meras linhas rapidamente delineadas e os corpos são sólidos como uma escultura. A recordação da pintura servia como termo de comparação para uma falta de unidade social entre os passageiros dos trens de suburbanos brasileiros:

A segunda classe dos nossos vagões de trens de subúrbios não é assim tão homogênea. Falta-nos, para sentir a amargura do destino, profundidade de sentimento. Um soldado de polícia que nela viaja não se sente diminuído na sua vida; ao contrário: julga-se grande coisa, por ser polícia; um guarda-civil é uma coisa importante; um servente de secretaria vê Sua Excelência todos os dias e, por isso, está satisfeito; e todos eles, embora humildes, encontram na sua estreiteza de inteligência e fraqueza de sentir motivos para não

³⁷ Lima Barreto equivoca-se – o vagão é de terceira classe, como indica o título da pintura.

se julgarem de todo infelizes e sofredores. Só alguns e, em geral, operários é que esmaltam no rosto angústia e desânimo. (TC2, p. 467-471)

Como se tratava de uma recordação, Lima Barreto operava sobre a impressão que lhe ficara da pintura: a homogeneidade social dos pobres franceses *x* a heterogeneidade do povo brasileiro – no espaço reduzido de um vagão de trem. O que se destaca é a tentativa do cronista de interpretar os dados sociais a partir das percepções cotidianas oferecidas numa viagem de trem, percebendo inclusive a necessidade de algum pintor ou desenhista registrar a variedade de cores e tipos de indumentárias dos passageiros dos trens brasileiros:

Porém, a indumentária variegada merecia que um lápis hábil a registrasse. Aquelas crioulas e mulatas inteiramente de branco, branco vestido, meias, sapatos, ao lado de portugueses ainda com restos de vestuários da terra natal; os uniformes de cáqui de várias corporações; os em mangas de camisas e algum exótico jaquetão de inverno europeu, acompanhado do indefectível cachimbo – tudo isso forma um conjunto digno de um lápis ou de um pincel. (TC2, p. 467-471)

Somente a partir do Modernismo que a pintura brasileira se valeria desses espaços como temas. Lima Barreto, por sua vez, apesar de não ser pintor, exercitava-se na análise social propiciada naquele espaço reduzido e na arte da caricatura, delineando rapidamente algumas daquelas personagens, como um funcionário público presunçoso descrito como um *valete de copas*: “Só deixava de falar, aquela espécie de valete de copas, ou amável máscara de carnaval, quando chupava o cigarro, a fumar numa modesta piteira de coco” (TC2, p. 439-446). Toda presunção da personagem revelava-se com o uso de uma piteira pobre, elemento extremamente visual. Em outra crônica, “Da Cascadura ao Garnier”, o cronista volta a enfatizar os atritos sociais que um observador atento poderia perceber no interior de um vagão e atribui isso ao fato do brasileiro “ser vaidoso e guloso de títulos ociosos e honrarias chocas. O seu ideal é ter distinções de anéis, de veneras, de condecorações, andar cheio de dourados, com o peito *chamarré d’or*, seja de Guarda Nacional ou de atual segunda linha” (TC2, p. 540). Sentimento que se estende principalmente aos funcionários públicos que, por mais modesta que seja a sua função, sentem-se, nos subúrbios e

nas linhas de trens e bondes, como se fossem criaturas superiores: “A sua pessoinha vaidosa e ignorante não pode esperar que uma pobre preta velha compre uma passagem de segunda classe. Tem tal pressa, a ponto de pensarmos que, se ele não for atendido logo, o Brasil estoura, chegalhe mesmo a esperada bancarrota...” (TC2, p. 540-541).

O simples ato das pessoas dividirem o mesmo espaço e sentarem-se nos mesmos bancos não era um antídoto capaz de superar as diferenças de classe, como queria Bilac, ainda mais num modelo social em que cada um procurava se destacar ao seu modo: “Os vestuários, com raras exceções, são exageradíssimos. Botafogo e Petrópolis exageram Paris; e o subúrbio exagera aqueles dois centros de elegância” (TC2, p. 467-471). Centro e periferia apareciam como posições relativas e os subúrbios configuravam-se na periferia da periferia do capitalismo, restando-lhes a cópia da cópia como meio de distinção social. Talvez fosse esse o aspecto que tanto desagradasse Gonzaga de Sá nos subúrbios, preferindo os bairros tradicionais da cidade, menos Botafogo, e o interior. Os chalés – tão criticados por Bilac – também não eram do agrado de Lima Barreto e de sua personagem Gonzaga de Sá, pois representavam um padrão de construção inadequado para a cidade. Na estrutura do romance, o bonde e o trem permitem às personagens essa locomoção por várias partes da cidade, pois só a mania deambulatória de Gonzaga não seria capaz de cobrir o centro, o subúrbio e as zonas rurais do Rio de Janeiro. Enquanto cenário propriamente dito, o bonde e o trem são partilhados por Gonzaga e Augusto no dia do enterro do compadre Romualdo e na ida ao Teatro Lírico Fluminense. No primeiro desses passeios, o personagem-narrador ocupa-se de ouvir as conversas alheias e relata a opinião de um funcionário público que diz ter sido comprovado cientificamente que os negros e mulatos eram raças inferiores. Em seguida, o mesmo formulador dessa teoria explica, estupidamente, por que os passarinhos não eram eletrocutados nos fios de eletricidade. Ou seja, o narrador desmascara o suposto conhecimento científico daquele modesto funcionário público.

– Tem a capacidade mental, intelectual limitada; a ciência já mostrou.

E o outro mais moço, ouvia religiosamente tão transcendente senhor. As ferragens do comboio faziam ruído de ensurdecer; nada mais escutei. Chegamos ao Engenho Novo. O trem parou. O mais moço então perguntou, olhando os fios de transmissão elétrica:

– Por que será que os passarinhos tocam nos fios e não são fulminados?

– É que de dia a comunicação está fechada.

E se não fossem os graves pensamentos que me assoberbavam naquela hora, ter-me-ia rido daquele sábio de capacidade intelectual limitada. (VM, p. 111)

Além desse aspecto de microsociologia, largamente praticado por Lima Barreto nas páginas do *Diário* e em suas crônicas, esses meios de transporte influenciaram de modo incisivo no imaginário da cidade e na percepção dos diferentes estratos históricos que a compunham, elemento que seria essencial na estruturação de *Vida e Morte*, onde presente e passado coabitam no plano narrativo e temático. Em anotação de 1908, de seu *Diário Íntimo*, Lima Barreto narra um passeio a São Gonçalo, com uma estrutura ficcional bem delimitada e com uma visão histórica próxima àquela que nortearia seu último romance:

Tomei o *tramway*. Fui vendo o caminho. A linha é construída sobre a velha estrada de rodagem. Em breve, deixamos toda a atmosfera urbana, para ver a rural. Há casas novas, os *chalets*, mas há também as velhas casas de colunas heterodoxas e varanda de parapeito, a lembrar a escravatura e o sistema da antiga lavoura. Corre o caminho por entre colinas, há pouca mata, laranjeiras muitas, algumas mangueiras.

Eu, olhando aquelas casas e aqueles caminhos, lembrei-me da minha vida, dos meus avós escravos e, não sei como, lembrei-me de algumas frases ouvidas no meu âmbito familiar, que me davam vagas notícias das origens da minha avó materna, Geraldina . Era de São Gonçalo, de Cubandê, onde eram lavradores os Pereiras de Carvalho, de quem era ela cria.

Lembrando-me disso, eu olhei as árvores da estrada com mais simpatia. Eram muito novas; nenhuma delas teria visto minha avó passar, caminho da corte, quando os seus senhores vieram estabelecer-se na cidade. Isso devia ter sido por 1840, ou antes, e nenhuma delas tinha a venerável idade de setenta anos. Entretanto, eu não pude deixar de procurar nos traços de um molequinho que me cortou o caminho, algumas vagas

semelhanças com os meus. Quem sabe se eu não tinha parentes, quem sabe se não havia gente do meu sangue naqueles párias que passavam cheios de melancolia, passivos e indiferentes, como fragmentos de uma poderosa nau que as grandes forças da natureza desfizeram e cujos pedaços vão pelo oceano afora, sem consciência do seu destino e de sua força interior.

Entretanto, embora enchesse-me de tristeza o seu estado, eu não pude deixar de lembrar-me, sem algum orgulho, que o meu sangue, parente do seu, depois de volta de três quartos de século, voltava àquelas paragens radiante de mocidade, saturado de noções superiores, sonhando grandes destinos, para ser recebido em casa de pessoas que, se não foram senhores dele, durante algum tempo, tinha-o sido de outrem da mesma origem que o meu.

Eu vi também pelo caminho uma grande casa solarenga, em meio de um grande terreno, murado com um forte muro de pedra e cal. Estava em abandono, grandes panos do muro caídos e as aberturas fechadas com frágeis cercas de bambus. Eu me lembrei que a grande família de cuja escravatura saíra minha avó, tinha se extinguido, e que deles, diretamente, pelos laços de sangue e de adoção, só restavam um punhado de mulatos, muitos, trinta ou mais, de várias condições, e eu era o que mais prometia e o que mais ambições tinha. (DI, p. 130-132)

A melhoria dos meios de transporte da cidade colocava as zonas centrais em contato com regiões afastadas, ligadas ao período colonial, ao tempo da escravidão. Da janela do trem, o diarista podia ver a arquitetura de chalés dos subúrbios e, mais à frente, as antigas casas coloniais. Esse cenário lhe despertava recordações sobre suas próprias raízes. Em outras palavras, aquela viagem de trem significava um contato com o passado de sua família, de sua genealogia e a oportunidade de chegar a uma conclusão: que ele era o fruto mais promissor de sua família, pois se ilustrara e tinha grandes sonhos. Essas percepções ganham contornos líricos em *Vida e Morte*, quando as personagens identificam-se com a geografia da cidade, como se essa fizesse parte de seus corpos. Sentimento telúrico de Gonzaga de Sá e de Augusto Machado – o descendente de senhores e o descendente de

escravos, que se orgulham da ligação com a sua cidade, mas não se esquecem da sua ilustração de orientação europeia. Um pensamento de Augusto Machado é revelador deste último sentimento:

E assim, fui sentindo com orgulho que as condições do meu nascimento e o movimento de minha vida se harmonizavam – umas supunham o outro que se continha nelas; e também foi com orgulho que verifiquei nada ter perdido das aquisições dos meus avós, desde que desprenderam de Portugal e da África. Era já o esboço do que havia de ser, o homem criação deste lugar. Por isso, já me apoio nas cousas que me cercam, familiarmente, e a paisagem que me rodeia, não me é mais inédita: conta-me a história comum da cidade e a longa elegia das dores que ela presenciou nos segmentos de vida que precederam e deram origem a minha.

Que me importam os germanos e os gregos! O Estado e a arte! Outras gentes que não compreendo, nem os seus sonhos que resultam nestas duas tiranias!

Sonho também por minha conta, ao jeito dos meus mortos; e os meus sonhos são mais belos porque são imponderáveis e fugaces...

A esse tempo, passava, olhando tudo com aquele olhar que os guias uniformizaram, um bando de ingleses, carregando ramos de arbustos – vis folhas que um jequitibá não contempla!

Tive ímpetos de exclamar: doidos! Pensam que levam o tumulto luxuriante da minha mata, nessa folhagem de jardim! Façam como eu, sofram durante quatro séculos, em vidas separadas, o clima, o eito, para que possam sentir nas mais baixas células do organismo a beleza da senhora – a desordenada e delirante natureza do trópico de Capricórnio!... E vão-se, que isto é meu!

Logo me recordei, porém, dos meus autores – de Taine, de Renan, de M. Barrès, de France, de Swift, e Flaubert – todos de lá, mais ou menos da terra daquela gente! Lembrei-me gratamente de que alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao

raro espetáculo das minhas emoções e pensamentos. (VM, p. 40-41)

A comparação do trecho do *Diário* com o do romance pode dimensionar a situação de um mulato ilustrado à procura de sua identidade, caso de Lima Barreto e de sua personagem Augusto Machado. Às margens da ferrovia S. Gonçalo, na anotação da intimidade, o contato com as marcas do passado colonial propicia a procura, por entre os rostos de negros e mulatos que assistiam à passagem do trem, de traços que lhe fossem familiares. Uma procura de identidade e ao mesmo tempo a oportunidade de assinalar as diferenças do tempo presente, pautadas na sua ilustração “branca”. No centro da cidade, um sentimento de posse daquele espaço construído durante séculos pelo braço escravo, com o qual procura se identificar. Reconhece uma participação sua naquela geografia e irrita-se com o grupo de turistas ingleses que tenta capturar a natureza nuns ramos de folha. Porém, a irritação acaba sendo substituída por uma constatação: grande parte das suas formas de pensar e ver o mundo teve início na apropriação e na releitura que fizera da cultura daqueles “invasores”. É neste *entrelugar* que se encontram o autor e a personagem, cientes do rompimento com o conceito de *unidade* e de *pureza* racial ou de pensamento “que perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz” (SANTIAGO, 2000, p. 9-26).

Os passeios de bonde e de trem dão à cidade o aspecto de um grande livro, onde as marcas do passado colonial podem irromper a qualquer momento graças aos trilhos que ligam estratos e tempos diferentes da história da cidade. Presente e passado misturam-se, estimulando as recordações do diarista, e fornecendo sensações semelhantes ao cronista, no seu passeio entre a *Estação de Cascadura* e a *Livraria Garnier*:

Entretanto, essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a estrada de ferro e matou-a, como diz o povo. Assim aconteceu com Inhomirim, Estrela e outros “portos” do fundo da baía. A Light, porém, com o seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpação de vida urbana,

embora os bacorinhos, a fossar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhes dêem muito do seu primitivo ar rural de antanho. Mas... o bonde de Cascadura corre; “titio Arrelia”, manejando o controle, vai deitando pilhérias, para a direita e para a esquerda; ele já não se contenta com o tímpano; assovia como os cocheiros dos tempos dos bondes de burro; e eu vejo delinear-se uma nova e irregular cidade, por aqueles capinzais que já foram canaviais; contemplo aquelas velhas casas de fazenda que se erguem no cimo das meias-laranjas; e penso no passado.

No passado! Mas... o passado é um veneno. Fujo dele, de pensar nele e o bonde entra com toda a força na embocadura do Mangue. A usina do gás fica ali e olho aquelas chaminés, aqueles guindastes, aqueles amontoados de carvão de pedra. Mais adiante, meus olhos topam com medas de manganês... (TC2, p. 540-541)

A crônica publicada no último ano de vida de Lima Barreto, ou seja, quatro anos após a publicação de *Vida e Morte*, dinamiza a complexidade das relações entre a escrita menor e sua produção ficcional, pois aqui acontece um movimento aparentemente contrário,³⁸ em que o romance empresta uma visão histórica à crônica, referindo-se a espaços por onde transitaram as personagens e apropriando-se de uma frase usada por Augusto Machado sobre o veneno do passado (VM, p. 102). Quanto à visão histórica, ela manifesta-se nas alterações que a técnica pode imprimir na geografia da cidade. Num primeiro momento, a linha de trem pôs em desuso a Estrada Imperial e antigos pontos de comércio: os portos de Inhomirim e Estrela. Esses dois portos foram visitados por Gonzaga de Sá e Augusto Machado e fazem parte também das recordações da infância de Lima Barreto durante os conflitos da Revolta da Armada. O bonde reinseria esses espaços no imaginário da cidade, *fazendo delinear-se uma nova e irregular cidade, por aqueles capinzais que já foram canaviais*. No bonde, uma personagem popular, o condutor Titio Arrelia, destaca-se aos olhos do cronista. Um tipo popular, negro, conhecido pelos seus chistes e que conduzia o bonde

³⁸ Não se pode desconsiderar a possibilidade desta crônica ter sido publicada antes, já que era prática comum dos cronistas publicarem um mesmo texto em vários periódicos. A indicação da data pode fazer referência apenas ao recorte guardado pelo autor ou à última versão de um texto.

elétrico com estilo peculiar, usando os mesmo assovios que outrora eram utilizados para conduzir os carros puxados a burro:

E o bonde corre, mas “titio Arrelia” não diz mais pilhérias, nem assovia. Limita-se muito civilizadamente a tanger o tímpano regulamentar. Estamos em pleno Mangue, cujas palmeiras farfalham mansamente, sob um céu ingratamente nevoento. Estamos no Largo de São Francisco. Desço. Penetro pela Rua do Ouvidor. Onde ficou a Estrada Real, com os seus bácoros, as suas cabras, os seus galos e os seus capinzais? Não sei ou esqueci-me. Entro no Garnier e logo topo um poeta, que me recita:

Minh'alma é triste como a rola aflita etc.

Então de novo me lembro da Estrada Real, dos seus porcos, das suas cabras, dos seus galos, dos capinzais... (TC2, p. 540-541)

A aproximação do centro da cidade faz com que o condutor do bonde comporte-se *civilizadamente*, deixando de lado os assovios e as pilhérias. O cronista constata a rápida passagem do cenário interiorano de Cascadura e seu ingresso na rua do Ouvidor e na famosa livraria Garnier, reduto de intelectuais e escritores. Na livraria, um poeta lhe recita o trecho de um poema de 1858 de *As primaveras*, de Casimiro de Abreu (2004, p. 147-150), que tinha como cenário idílico a vida interiorana. Aquele mergulho nostálgico e idealizado no passado tinha o seu veneno. Ao que tudo indica, Lima Barreto procurava indicar a necessidade de uma nova sensibilidade literária, que desse conta das relações intrincadas entre *passado e presente, centro e periferia, urbano e rural*, pois aqueles cenários distantes da poesia de Casimiro não eram mais distantes e um simples passeio de bonde unia aqueles dois estratos da geografia e da história da cidade. A constatação do cronista era mais próxima daquela de Oswald de Andrade ao parodiar *Meus oitos anos*:

Do quintal de minha ânsia
A cidade progredia
Em roda de minha casa
que os anos não trazem mais
Debaixo da laranjeira
Sem nenhum laranjais. (ANDRADE, 1991, p. 28)

Mostrava-se um caráter inoperante daqueles pares binários que não davam conta da inserção do país no mundo da técnica e do capital. O passeio de bonde revelava-se mais produtivo do que a ida à Livraria Garnier. A paisagem, vista agora da janela do trem ou do bonde, mostrava uma multiplicidade de elementos. Um fragmento do *Diário*, entre tantos, pode dimensionar esse olhar diferenciado da janela do bonde:

Pleno Leme. O dia é meigo. O Sol, ora espreitando através de nuvens, ora todo aberto, não caustica. Nos dois abarracamentos cheios de gente, espoucam garrafas de cerveja que se abrem. A praia se estende graduada, harmônica, desde o monte do Leme à igreja. A ponta recurva desta é como a cauda de um peixe que se dobrasse num “samburá”. Por detrás, a lombada de morros pintalga de verde-esmeralda, verde-garrafa, verde-mar, variando cambiantes aqui, ali, consoante as dobras do terreno e a incidência da luz, pintalga o azulado opalino do dia. O mar muge suavemente. As ondas verde-claro rebentam antes da praia em franjas de espuma. Pelo ar havia meiguice, e blandícias tinha o vento a sussurrar. (DI, p. 72)

Na anotação de 1905, o diarista aposta numa linguagem rápida, composta por frases curtas, sendo que cada período compõe uma espécie de tomada cinematográfica: o sol, as nuvens, as pessoas reunidas na praia bebendo cerveja, a associação do Leme à cauda de um peixe num samburá, os diferentes tons de verde do morro que contrastam com a cor do oceano e das ondas. Tudo isso dissolve o cronista na paisagem, causando-lhe imenso contentamento, neste dia *meigo* – palavra que se relaciona com o campo semântico do prazer em Lima Barreto.³⁹ Em duas anotações que se seguem, em 6 e 7 de janeiro de 1905, observa a paisagem e faz uma rápida indicação do local de onde a paisagem foi avistada – Mangueira, Estação Central, Praia Formosa, Campo de Sant’Ana:

Praia Formosa.

³⁹ Ivan Cavalcanti Proença (IL, p. 30-31), no prefácio para as *Impressões de Leitura*, nota essa tendência de Lima Barreto ao descrever as personagens com as quais simpatizava, utilizando com frequência adjetivos como doçura, meiguice, ternura.

Serra dos Órgãos aparece por entre os morros de São Diogo e os de Barro Vermelho. Azul-ferrete com tons de aço novo. Os cumes beijavam as nuvens; à meia encosta, condensavam cúmulos. O mar aparecia espelhante, semelhava de nível mais alto do que a terra.

Campo de Sant'Ana.

Ar polvilhado de alegria. Azul diáfano. Tudo azul. As árvores verdoengas do parque destoam. O rolar das carroças é azul; os bondes azuis; as casas azuis. Tudo azul. (DI, p. 79)

Essas percepções da paisagem são comuns em *Vida e Morte* e indicam a relação próxima do romance com as anotações do *Diário* e com as crônicas. Foi nesses gêneros cotidianos que Lima Barreto percebeu algumas potencialidades de uma escrita mais direta, curta, objetiva e despida de ornatos que poderia ser direcionada para a escrita do romance – um lirismo objetivo que se apropriava de elementos comuns do cotidiano, opondo-se ao profundo subjetivismo do Simbolismo: “a lírica se abria à novidade da experiência do homem na cidade moderna” (ARRIGUCCI, 1990, p. 93). Para Antonio Arnoni Prado, o narrador em movimento, que aparece em *Vida e Morte e Recordações*, “cria impressões giratórias que fragmentam a imagem pelo acúmulo de frases nominais, tão caras aos modernistas” (1976, p. 53). Essa descida ao cotidiano, como fonte de temas, relacionar-se-ia com “a desmistificação da experiência narrativa, agora contígua ao banal da existência que se exterioriza direta do testemunho, enfatizando o habitual e não o cósmico” (PRADO, 1976, p. 63-64). Nesse importante capítulo de seu estudo, o crítico afirma que algumas das bases ideológico-formais dos jovens de 22 já se encontravam na escrita de Lima Barreto, como liberdade total em relação aos modelos propostos pela tradição acadêmica; liberdade de conduta, rebaixamento de *status* que favorece a descida de tom e estimula o descompromisso, cinismo provocador e anárquico que quer ver o fim do jogo e não como ele é jogado; liberdade ideológica, passe que conduz à reversão da visão do mundo e à crítica do pensamento que instaura e valida a ordem (PRADO, 1976, p. 53). Uma cena em especial do romance de Lima Barreto – a do enterro do compadre Romualdo – dimensiona bem o uso desta técnica do narrador em movimento:

Eu me aborrecia e fumava. Afinal, veio a hora do saimento. A aglomeração aumentou a porta.

Algumas mulheres choravam. Gonzaga de Sá ia e vinha, tomando as últimas disposições. Fechou-se o caixão. Houve um pequeno ruído, seco, vulgar, exatamente igual ao de qualquer caixa que se fecha... E foi só!

Fomos levando o cadáver pela rua empedrouçada, trôpegos, revezando-nos, aborrecidos e tristes sob o claro e vitorioso olhar de um firme sol de março. Pelo caminho (era de manhã), os transeuntes mecanicamente se descobriam, olhavam as grinaldas, o aspecto do acompanhamento, medindo bem de quem era e de quem não era. Meninas de volta da missa e passeios consequentes, alegres, louças, passavam exúberas de vida, contemplavam um pouco o séquito com rápido olhar piedoso e, depois, continuavam a andar o caminho interrompido um instante, indiferentes, descuidosas, casquinando, quase rindo às gargalhadas... E o caixão nos foi pesando até que descansamos nos bancos da estação. Em breve o trem correu conosco e o morto pelos *rails* afora, velozmente atravessando as paragens suburbanas. (VM, p. 125-126)

Como não associar esta cena de *Vida e Morte* com o poema “Momento num café”, de Manuel Bandeira? No romance, o gesto mecânico dos espectadores; no poema, o gesto maquinal. A desilusão com a vida de um dos homens do café dialoga intensamente com a fala de Gonzaga ao concluir que Romualdo, seu humilde compadre: “Morrendo, em nada perturbou a vida das coisas e dos outros” (VM, p. 126) ou então com a constatação de que a passagem de um féretro podia causar duas sensações – indiferença ou desgosto (VM, p. 127):

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados pra vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente

Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
 Que a vida é traição
 E saudava a matéria que passava
 Liberta para sempre da alma extinta
 (BANDEIRA, 1995, p. 87)

O bonde e o trem propiciam a locomoção de suas personagens por inumeráveis pontos da cidade, colocando-as na posição de espectadores das mudanças urbanísticas que se operavam, do crescimento da urbe, dos diferentes extratos históricos visíveis ao observador atento e dos conflitos sociais que esses meios de transportes deixavam latentes. O personagem-passageiro torna-se o leitor curioso do cotidiano, o sociólogo por acaso, o historiador dos incidentes e dos tipos sociais e, em última instância, o criador de cenas carregadas de um lirismo que encontraria, anos mais tarde, seus desdobramentos entre os autores modernos brasileiros.

4.1.1 Selos e emblemas

Antigos selos de vintém, que no oval mostram uma ou duas grandes cifras. Têm o aspecto daquelas primeiras fotos, das quais, dentro das molduras laqueadas de preto parentes que nunca conhecemos olham para nós. Cifradas tias-avós ou bisavós.

(Walter Benjamin, 1995, p. 558-559)

Todo colecionador é um historiador que procura, entre seus pertences, recompor algo da história do objeto ou de uma série de leitura por ele proposta. Essas séries podem ter um caráter nacionalista (coleccionar selos de um país), temporal (coleccionar selos de uma determinada época), temáticas (coleccionar selos que tratem de um aspecto: borboletas, aviões, trens, presidentes, festas populares). O verdadeiro colecionador distingue o ato de *juntar* e o ato de *coleccionar*. Para os colecionadores, os *juntadores* não têm critério naquilo que guardam, não sabem explicar o valor dos objetos, não manuseiam os objetos com um olhar de encantamento. A coleção sempre remete a uma série histórica, nem que essa seja perceptível apenas aos olhos dos proprietários. Uma história circunscrita no pequeno tecido celular gráfico da estampa:

Selos são cartões de visitas que os grandes Estados deixam no quarto das crianças.

Como Gulliver a criança visita país e povo de seus selos. Geografia e História dos liliputianos, a inteira ciência do pequeno povo com todos os seus números e nomes lhe é instilada durante o sono. Ela participa com interesse dos seus negócios, frequenta as suas purpúreas assembleias populares, assiste ao lançamento de seus naviozinhos e, com suas cabeças coroadas, entronizadas, celebra jubileus. (BENJAMIN, 1995, p. 59-60)

Todo estado independente, por menor que seja, legitima-se e faz-se conhecer interna e externamente com a impressão desses pedaços de papel com um valor simbólico estampado e com imagens ligadas à ideia de nação. Instaurado um novo sistema político, os símbolos nacionais devem ser refeitos (a bandeira, os brasões, os hinos). Moedas, cédulas e selos também passam por essa reelaboração: novas imagens da nacionalidade devem ser impressas, cunhadas para circularem entre seus cidadãos. No mais curto capítulo de *Vida e Morte*, Gonzaga de Sá monta uma série histórica analisando dois objetos surpreendentes: os emblemas e brasões das Províncias (estampados no *Almanaque Garnier*) e os selos nacionais com os fundadores da República. Quanto à questão dos selos, ela se resume a uma breve conversa entre Gonzaga e Augusto Machado, ocorrida por acaso no prédio do correio, que oferece uma leitura inusitada da história, quase imperceptível, a ser recomposta naquelas pequenas estampas:

— Já viste os novos selos? Não te falei ontem em emblemas? Viste?

— Alguns.

— É bom ver. Tenho aqui de dez réis, vinte, cinquenta, cem, duzentos e quatrocentos.

— O senhor faz coleção?

— Não. Amo os homens ilustres e os selos trazem as efígies de alguns deles. Temos aqui: Aristides Lobo, Benjamin Constant, Pedr'Alvares, Wandenkolk, Deodoro e Prudente.

— Ideia feliz!

— Pena é que, ao lado, não tragam alguns dados biográficos, para que os pósteros saibam quem

foram; e boas sentenças morais, para edificação dos contemporâneos e dos pósteros.

— A ideia é excelente.

— Teríamos, assim, o Plutarco Brasileiro em franquias postais. Embora sem isso, provocam reflexões. Quando olhares em Aristides Lobo, dez réis, dirás lá contigo: está aí um homem que nasceu para ser dez réis – o que não aconteceu com Benjamin que chegou a vintém. Felizardo! Vá que recibes uma carta urbana. Lá vem Wandenkolk, cor telha, cem réis. Pensarás de ti para ti – como foi longe! E não é tudo... Se ao mesmo tempo tivermos um Deodoro, verdoengo, duzentos réis, um Prudente, acinzentado, quatrocentos réis, e um Pedr'Álvares, só cinquenta réis; e os outros? Eis aí como estava a pensar sobre os selos, e pensar sobre os selos é dos mais modestos propósitos intelectuais. Não te parece?

— De fato.

— Bem! Escreve a tua carta. (VM, p. 55-56)

A série de selos citada por Gonzaga começou a circular em 1900, tendo como um dos primeiros homenageados o “fundador da nação”, Pedro Álvares Cabral. Seguiram-se a ele os fundadores da República: os republicanos históricos e os primeiros presidentes do recém-instaurado sistema. Com isso, Gonzaga aproveitava para questionar alguns daqueles personagens homenageados, apontando discrepâncias entre o valor histórico e o valor de face da tarifa: personagens que mereciam o baixo valor que lhes era atribuído (Wandenkolk), outros que tiveram seu valor superestimado (caso de Benjamin Constant – um dos maiores divulgadores do Positivismo entre os militares) e Pedro Álvares com um valor abaixo da sua importância.

Ao atribuir uma leitura histórica diferenciada àqueles objetos, que não se restringia apenas ao valor de troca, Gonzaga se aproximava da atitude do colecionador. Num primeiro momento, Gonzaga sugere a impressão junto com as imagens dos selos de uma espécie de microbiografia dos homenageados ou frases edificantes. O que estaria sugerindo Gonzaga com essas microbiografias? A irrelevância daqueles republicanos que poderiam ter suas vidas contadas num minúsculo pedaço de papel? Como esses personagens históricos eram desconhecidos, denunciando a falta de adesão popular na República? É a

história não escrita daquelas imagens que Gonzaga tenta recompor e problematizar. O olhar de Gonzaga lembra o do cronista, que procura seus temas entre ninharias, nonadas, conseguindo extrair desta aparente insignificância dos objetos analisados uma série histórica surpreendente. Procedimento de leitura semelhante é utilizado na análise dos emblemas públicos, logo no início do mesmo capítulo:

— A nossa insuficiência nas artes do desenho é manifesta. Não pecará tanto quanto à execução, mas no que toca à imaginação criadora é cousa que não se discute. As armas dos nossos Estados, das nossas cidades, o cunho das nossas moedas, são uma prova disso.

Não posso abrir o Almanaque Garnier e ver-lhe os mapas das nossas províncias, com os respectivos emblemas heráldicos, que não fique horripilado com aqueles bonecos que ladeiam uns escudos estrombóticos, cheios de montanhas e letreiros, além de arvoredos e papagaios — tudo que pode vir de mais extravagante e hediondo à cabeça de um sujeito doido e menos artista deste mundo.

As armas da República então! — são de uma inépcia estonteadora. Aquele espadagão! Aquele fitão! Que coisa, meu deus!

A não ser o brasão d'armas da cidade do Rio de Janeiro, que é de fato elegante, bem proporcionado, heráldico, significando a cidade, poucos de nossos emblemas públicos se podem salvar de um inteiro naufrágio na fealdade e na mais completa cretinice.

Como são diferentes dos coloniais! Basta a esfera armilar, atravessada pela cruz de Malta — símbolo do Reino do Brasil — outorgado não sei por que rei de Portugal, para mostrar como naqueles tempos havia mais gosto do que hoje, nas altas regiões. (VM, p. 53-54)

Os almanaques foram publicações prestigiadas desde o século XIX, trazendo calendário completo, matéria científica, literária, informativa (geografia e história) e, às vezes, recreativa e humorística. Algumas informações dos Estados vinham nessas publicações e o que saltava aos olhos de Gonzaga era a pobreza dos desenhos de símbolos, escudos, brasões de armas que se podia ver no almanaque. Nesse ponto,

Gonzaga assume um tom saudosista, vendo beleza no brasão de armas do Rio de Janeiro – feito durante o Império – e nas armas escudos do antigo sistema, quando comparados com os símbolos republicanos, manifestando uma implicância especial com o espadagão da República. Nos símbolos do passado, Gonzaga vê sobriedade e simplicidade, enquanto os símbolos republicanos são *estrombóticos* e reveladores de *inépcia*. O sentimento saudosista de Gonzaga, rapidamente delineado na análise dos emblemas dos Estados, ganha contornos mais fortes nos seus passeios pelos pontos esquecidos da cidade e pela recordação das marcas do passado colonial.

4.1.2 Monumentos e ruínas

Vir do passado até o presente por meio da memória. Desvendar o futuro pela imaginação – ou pelo sonho, o devaneio. Viver antes. Percorrer, de qualquer modo um caminho. Reconhecendo-o ou antevendo-o.

(Mário da Silva Brito, *Diário Intemporal*, 1970)

Ao tratar da concepção histórica de Lima Barreto, indiquei que ela se opunha, no plano ideológico, ao Positivismo e pregava a necessidade de uma escrita que não se limitasse à *secura* dos documentos. Em linhas gerais, a visão histórica de Lima Barreto pode ser caracterizada como: contrária ao movimento destruidor do passado colonial que marcaria o início do século XX no Brasil, a chamada *regeneração* (SEVCENKO, 1999); sensível às descontinuidades entre passado e presente e cética em relação ao discurso progressista do Positivismo. Quanto à escrita histórica, ela não poderia ser um mero relatório de datas, pois o verdadeiro historiador conseguiria perceber, em pequenos dados do cotidiano, elementos igualmente representativos do sentimento de uma época. Essas considerações são oportunas, pois Gonzaga de Sá é um *porta-voz*, um *ponto de convergência*, uma *articulação ficcional* de inúmeras destas ideias que atravessam a escrita da intimidade e as crônicas de Lima Barreto, como tenho procurado demonstrar.

Nas crônicas comentadas na primeira parte deste trabalho, percebe-se um tom profundamente confessional e memorialístico, em que Lima Barreto procura recompor pequenos incidentes, rememora

personagens esquecidos, reconstrói recordações vagas de imagens da infância, analisa as consequências de grandes acontecimentos históricos pelas suas margens e mostra uma imaginação extremamente plástica e lírica ao descrever a natureza. Dados que são acrescidos de uma paixão pelos monumentos, pelos prédios antigos, pelas ruínas, por mais *hediondos* que eles fossem, pois correspondiam a *atestados de sua vida anterior*. E todos esses aspectos, perceptíveis nos “gêneros menores” praticados por Lima Barreto, dialogam com a visão de Gonzaga de Sá. É assim que Augusto Machado descreve as conversas que tinha com o amigo e a visão que este tinha sobre episódios passados:

Desse modo era um gosto ouvi-lo sobre as coisas velhas da cidade, principalmente os episódios tristes e pequeninos. Com uma memória muito plástica, de uma exatidão relativa mas criadora, ele não tinha a secura de foral, de cartas de arrendamento ou sesmaria, nem tinha inclinação por tais documentos; e animava a narração pontilhando-a de graça, de considerações eruditas, de aproximações imprevistas. Era um historiador artista e, ao modo daqueles primevos poetas da Idade Média, fazia história oral, como eles faziam as epopeias. Das coisas, dois ou três aspectos feriam-no intensamente e sobre eles edificava uma outra mais bela e mais viva. (VM, p. 64)

A memória prodigiosa de Gonzaga é citada em outras passagens do livro – como na cena em que ele cita os versos declamados à época dos espetáculos de Rosina Stoltz (VM, p. 101). No entanto, conforme Augusto relata, não era uma memória infalível, mas sim uma memória com uma *exatidão relativa, criadora*. Era justamente nos seus pontos de falha e esquecimento que se desdobrava a imaginação de Gonzaga, pautada numa cultura erudita e de amplo espectro. A impossibilidade da escrita, sinalizada na narrativa *O inventor e a aeronave*, que praticamente abre o livro, é compensada pela lembrança das *coisas velhas da cidade, de episódios tristes e pequeninos*. Gonzaga vê a sua antiga cidade ruir, as suas velhas casas, os seus feios e velhos prédios, todos carregados de recordações e sendo destruídos pelas picaretas regeneradoras:

Um dia faltou à repartição (contou-me isso mais tarde) para contemplar, ao sol do meio-dia, um

casebre do Castelo, visto cinquenta e tantos anos atrás, em hora igual, por ocasião de uma “gazeta” de aula primária. Pobre Gonzaga! A casa tinha ido abaixo. Que dor! Assim vivendo todo dia nos mínimos detalhes da cidade, o meu benévolo amigo conseguiria amá-la por inteiro, exceto os subúrbios, que ele não admitia nem como cidade nem como roça, a que amava também com aquele amor de cousa d’arte que os habitantes dos grandes centros prezam as coisas do campo. (VM, p. 64)

O Morro do Castelo, onde Gonzaga encontrara a casa demolida, constituiu-se num ponto estratégico para o estabelecimento da cidade no século XVI, como assinala Gastão Cruls: “foi ao se fixarem no seu cimo que os colonizadores se enraizaram definitivamente no solo carioca” (1965, p. 14). Nesse morro, em 1567, a cidade inicialmente fundada por Estácio de Sá na entrada da baía da Guanabara, no sopé do morro Cara de Cão (1565), conseguia “descanso vitorioso após meses e mais meses de permanente estado de desassossego e sobressalto, de defesa e luta, contra o francês aventureiro e o tamoio ardiloso” (CRULS, 1965, p. 14). Apesar de ser um marco da fundação da cidade, o morro passou a ser considerado prejudicial à saúde dos cariocas porque dificultava a circulação dos ventos e por impedir o livre escoamento das águas. Somado a isso, constituía-se num obstáculo para o urbanismo da cidade. A destruição de suas casas, no início do século XX, era somente um prenúncio do que aconteceria em 1921. Neste ano, o Morro do Castelo foi arrasado durante o governo do prefeito Carlos Sampaio com a desculpa de ser um espaço de pobreza, repleto de velhos casarões e cortiços e necessário para a montagem da Exposição Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. A maior parte das obras de urbanização realizadas no início do século na capital tinham como princípio a higiene, a melhora do trânsito e o embelezamento da cidade, seguindo os padrões das reformas de Paris, no século XIX, e as subsequentes reformas em Viena, Antuérpia, Lisboa, Bruxelas e Buenos Aires (NEEDEL, 1987, p. 33-34). Gonzaga relativiza esse conceito de beleza usado como desculpa na destruição do passado colonial:

Gonzaga de Sá disse-me isto certa vez, no Largo do Paço, olhando o chafariz, olhando o chafariz do Mestre Valentim. Depois continuou:

- Este chafariz é feio, é massudo; mas a esfera armilar que o encima, dá-lhe grandeza, certa majestade... Mas já foi bonito...
- Quando?
- Quando o mar chegava-lhe aos pés. Ele tinha essa moldura, ou melhor: esse *repoussoir* e possuía certa beleza. Eu ainda o conheci assim... (VM, p. 54)

O chamado *Largo do Paço* já tinha se transformado na *Praça XV de Novembro*, mas Augusto Machado refere-se ao local pelo seu antigo nome, denominação que continuava a ser utilizada pela população, entre as tantas que tivera (*Largo do Terreiro da Polé*, *Largo do Carmo*, *Terreiro do Paço*, *Praça D. Pedro II*). Gonzaga destaca que as mudanças urbanísticas ocorridas na cidade e o aterro de uma parte do mar acabaram prejudicando a visão idealizada por Mestre Valentim, em que o chafariz servia como um *repoussoir*, ou seja, um elemento que direcionava o olhar de quem por ali passava para a paisagem que se descortinava ao fundo. Essa lembrança de Gonzaga, desse cenário planejado por mestre Valentim, devia datar de sua tenra infância, já que, conforme informa Gastão Cruls, estas obras de terraplanagem foram de meados do século XIX (CRULS, 1965, p. 213), período em que Gonzaga deveria ter pouco mais de dez anos.⁴⁰

Esses marcos históricos, do tempo do Brasil colônia, circunscrevem o movimento de Gonzaga que guia Augusto Machado pelo passado da cidade visível naqueles antigos monumentos e prédios, contrastando com as mudanças da cidade. Por um lado, as melhorias das estradas e a expansão das linhas de bonde propiciavam o contato com áreas afastadas da cidade ou o percorrer variegados pontos de sua história, como se fosse um livro ao ar livre, num espaço de tempo menor. Em contrapartida, colocava esses resquícios do passado colonial na rota de desenvolvimento, constituindo-se em verdadeiros empecilhos a serem superados. O contato entre as diferentes camadas da história da cidade gravava imbricamentos entre passado e presente, como apontava

⁴⁰ Mestre Valentim, nascido entre 1740 e 1750 e falecido em 1812, representava também uma arte *criolla*: mestiço, filho de fidalgos, foi exímio desenhista, celebrou-se na arte de entalhar, tendo se destacado no fabrico de pequenos camafeus e legou para o Rio de Janeiro vários chafarizes – como o das Saracuras. Os projetos urbanísticos do início do século XX, quando não destruíram por completo, tiraram esses monumentos de seus lugares originais e todos eles foram desfigurados ao perderem peças importantes que os caracterizavam (CRULS, 1965, p. 211-213). A fala de Gonzaga redimensionava a beleza desses objetos – que tiveram um bonito do seu tempo – e prestava uma justa homenagem ao talento de Mestre Valentim.

Augusto Machado: “Tudo isso se baralha, confunde-se, mistura-se, e bem não se colhe logo como a população vai se irradiando da via férrea. As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis” (VM, p. 114).

Gonzaga é um guia privilegiado; sua casa, em Santa Teresa, configura-se numa espécie de mirante, de onde quase toda cidade pode ser vista – a Lapa, a Glória, Niterói, o mar insondável –, cenário que serve como plano de fundo no dia de sua morte, servindo seu corpo como *repoussoir* para indicar a paisagem ao fundo (VM, p. 43). Morte brevemente narrada, de uma vida que se resumiu nos seus últimos momentos a procurar fixar as imagens de uma cidade que, aos poucos, desaparecia, a exemplo da própria personagem. Como símbolo do passado colonial, Gonzaga tinha que ser destruído. Enquanto isso não acontecia, ele assistia à destruição gradual da antiga cidade que tanto amara:

Imaginava vê-lo, nesses trejeitos, que, pelo correr do dia lembrava-se do pé para mão: como estará aquela casa, assim, assim, que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já mais não são objeto... Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia de saudade da sua infância gárrula e da sua mocidade angustiada. Ia em procura de sobrados, das sacadas dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem do todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas cousas mortas sugeriram durante aquelas épocas de sua vida. (VM, p. 63-64)

Num esforço agônico, Gonzaga tenta capturar os últimos instantes da antiga cidade colonial. Tenta capturar aqueles espaços da cidade ligados à sua história pessoal e a de sua família, já que descendia dos antigos fundadores e administradores da cidade do Rio de Janeiro: Estácio de Sá, Mem de Sá, Salvador Correia de Sá, Martim Correia de Sá, Salvador Correia de Sá; e Benevides, João Correia de Sá, Arthur de Sá e Meneses. Incapaz da escrita literária, pois “sua inteligência não sabia dar logo um pulo da cabeça para o papel” (VM, p. 43), Gonzaga de Sá precisa do jovem e mulato Augusto Machado para lhe confiar suas memórias, suas lembranças, suas visões surpreendentes da história da cidade: “É que o Rio não foi edificado segundo o estabelecido na teoria

das perpendiculares e oblíquas. Ela sofreu, como todas as cidades espontâneas, o influxo do local em que se edificou e das vicissitudes sociais por que passou, como julgo ter dito já” (VM, p. 66). Como toda cidade espontânea, o Rio de Janeiro teve para Gonzaga sua geografia desenhada por um processo lento de diversos ciclos econômicos e sociais: a luta com os índios, a defesa contra os corsários, os quilombolas, a descobertas das lavras de Minas, a geografia acidentada da cidade – todos estes fatores determinantes do traçado único, do espriar-se lento da cidade. Cidade que circunscrevia a trajetória deles e que era circunscrita na fala criativa de Gonzaga e no desdobramento da escrita de Augusto Machado ou na fórmula sintética proposta para Gonzaga: “eu vivo nela e ela vive em mim” (VM, p. 40). Para Gonzaga, muito mais que um ato de vontade, a história se escrevia pelos movimentos de adequação, de adaptação às realidades que se apresentaram ao longo dos séculos.⁴¹

4.2 O ESPLENDOR DOS AMANUENSES ⁴²

Ao longo deste trabalho, tenho demonstrado como se deu a construção de uma visão crítica em relação ao quadro histórico brasileiro, no início do século XX, desdobrada ao longo das páginas do *Diário Íntimo* e nas crônicas de Lima Barreto. Destaquei ainda que muitos desses relatos da intimidade e do cotidiano aproximavam-se da criação ficcional, podendo ser analisados segundo as categorias da criação ficcional e/ou encontrando desdobramentos nos romances de Lima Barreto. O aparente paradoxo de “criar quando queria apenas registrar”, apontado por Antonio Candido (2006, p. 41), desvelava, na verdade, um intento de Lima Barreto – praticar sua escrita ficcional em escala reduzida nesses gêneros menores (TC1, p. 69). Uma das consequências desta prática é o constante intercâmbio entre

⁴¹ Em *Raízes do Brasil*, livro de 1936, Sérgio Buarque de Holanda atribui essa irregularidade do processo de ocupação do território brasileiro pelos portugueses a uma falta de planejamento, contrastando-a com as cidades colonizadas pelos espanhóis. Segundo o historiador: “A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silueta se enlaça na linha da paisagem” (HOLANDA, 1976, p. 76). As questões relativas ao processo de formação do Brasil e das nações vizinhas sempre interessaram Lima Barreto como se pode acompanhar nos livros catalogados pelo autor. Nesse sentido, as reflexões de Gonzaga de Sá são similares às do seu criador.

⁴² Nome dado por Augusto Machado e seus amigos amanuenses às reuniões que realizavam no Café Colombo (VM, p. 106). Francisco de Assis Barbosa também utiliza este título em um dos capítulos da biografia *A vida de Lima Barreto* (2002).

características do Diário, da crônica e da produção ficcional entre si: o romance vazado de percepções confessionais; as crônicas e os apontamentos do Diário com momentos de alta tensão lírica e ficcional etc. Tais intercâmbios resultaram, em última instância, em um romance que incorpora o fragmentário à sua forma final, contrariando as regras do romance de feição realista e antecipando algumas aventuras do romance moderno, como observou Paulo Rónai (RÓNAI, 1949, p. 16).

Ao adotar esta forma fragmentária, Lima Barreto não abandonou o propósito crítico de sua escrita – o caráter militante, revolucionário e transformador que creditava à literatura (SEVCENKO, 1999, p. 120-127). Antes, essa escolha tinha vínculos com as mudanças sociais e técnicas que se operaram na virada do século XIX para o XX. Assim, Lima Barreto conseguiu com *Vida e Morte* sintetizar as transformações culturais em transcurso em que os traços da antiga cidade colonial eram ocultados ou destruídos e os avanços da técnica propiciavam a interligação entre os diferentes extratos espaciais e temporais da cidade. Estes avanços da técnica que, de certo modo, impunham a derrubada dos rastros coloniais poderiam propiciar a um leitor atento e capacitado, caso de Gonzaga de Sá e Augusto Machado (e do próprio autor), uma visão inusitada da história da cidade, questionando de maneira decisiva os setores progressistas de nossa sociedade que queriam inserir o Brasil na nova ordem técnica e científica a todo custo, nem que fosse a *golpes de picareta* nem que fosse preciso erigir uma *cidade de fachadas*:

A Belle Époque e todos seus “valores modernizantes” representavam uma ideia 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. (ALMEIDA, 2009, p. 8)

Por isso, é tão sintomática a crônica em que Bilac regozija com a derrubada dos antigos prédios coloniais e louva a municipalidade pelo concurso de fachadas (BILAC, 2005, p. 225-224), pois esse aspecto cênico das reformas urbanísticas parece ter marcado a tentativa de adesão das cidades latino-americanas ao modelo cosmopolita europeu (RAMA, 1985). Daí a importância das fachadas (que conferem à cidade

um aspecto de cenário), das *máscaras intelectuais e democráticas* e do uso dos últimos figurinos europeus nos pontos chiques da cidade. A posição de espectadores da vida moderna, assumida pelos protagonistas de *Vida e Morte*, encontrava relações com as novas formas de percepção que valorizavam o elemento visual que se apresentava seja pela visão panorâmica propiciada da janela do bonde ou pelas técnicas da fotografia e mais tarde do cinema. As revistas e os jornais brasileiros, daquele início de século XX, também passaram a investir no aspecto visual ao valorizarem as ilustrações e as fotos em detrimento do conteúdo (DIMAS, 1983, p. 7).

Numa sociedade marcada pelo ver e ser visto, pelas poses elegantes e afetadas, nada mais normal do que haver uma audiência para estes espetáculos mundanos – posição estrategicamente assumida por Augusto Machado e Gonzaga de Sá. Para um crítico como Lukács (1968), esta posição de espectadores da vida moderna era típica das personagens dos romances naturalistas e colocava o leitor na mesma posição, constituindo-se num índice de alienação; já no romance realista, o leitor participava da ação das personagens que assim tomavam consciência de sua posição no mundo. Com essa distinção, o crítico marxista pretendia assinalar a diferença entre uma literatura que colocava as personagens e as pessoas na condição de objetos, a naturalista; e outra, praticada por alguns autores realistas do século XIX, que as colocava na condição de sujeitos históricos. *Vida e Morte*, todavia, não é um romance naturalista e muito menos segue à risca os pressupostos do romance realista. É uma experiência romanesca que potencializa as relações do gênero com as transformações técnicas e urbanísticas que ocorriam na capital da República, colocando suas protagonistas na posição de meros observadores dessas transformações em pontos estratégicos da vida social naquele início de século brasileiro (as ruas, o bonde, o teatro, o funcionalismo público). A ação é quase nula e restringe-se a uma procura das personagens por assuntos e temas da vida moderna, num ir e vir por vários pontos da cidade. Paradoxalmente, como assinalou Carlos Nelson Coutinho (1974), a continuidade da tradição do romance realista impôs a Lima Barreto o rompimento com a linguagem machadiana e com o modelo de romance praticado por nosso maior romancista. Ainda segundo o crítico: “O aguçamento das contradições sociais tornaria impossível a íntima fusão de beleza e verdade, de serenidade e realismo, que caracteriza o classicismo de Machado” (COUTINHO, 1974, p. 15).

Nesse contexto histórico e estético, abria-se também a possibilidade para um novo leitor que talvez já encontrasse dificuldade

com a leitura do romance realista – em que todos os elementos devem se ligar a práxis das personagens (LUKÁCS, 1968) – e que não se sentisse tão incomodado com um romance atravessado pela linguagem corriqueira da crônica e/ou que os capítulos fossem constituídos por quadros aparentemente desconexos, requerendo desse leitor o esforço de juntar os fragmentos, de conferir-lhes unidade. Ou seja, essas novas técnicas propiciaram/incitaram experimentos no campo da criação literária, impondo-se para o crítico o horizonte de *uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações como uma história dos meios e formas de comunicação* que alteram a percepção dos produtores e dos receptores da literatura (SÜSSEKIND, 1987, p. 26).

Provavelmente, Lima Barreto vislumbrasse que novas experiências romanescas fossem possíveis e necessárias, lembrando que seu último projeto ficcional também se constituía em outro experimento – um romance de caráter confessional intitulado *Cemitério dos Vivos*. Grosso modo, o penúltimo romance de Lima Barreto potencializava os entrelaçamentos entre a linguagem e os temas da crônica com a forma romanesca, enquanto seu último romance explorava as relações com o material confessional. Duas experiências que encontrariam vários desdobramentos na escrita do romance a partir da segunda década do século XX na literatura brasileira. *Vida e Morte* dialoga com os experimentos da prosa poética e telegráfica de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, e com os romances urbanos da 2ª Geração do Modernismo Brasileiro, que narravam a vida de pobres-diabos, principalmente pequenos funcionários públicos, perdidos no emaranhado da administração e de uma existência carente de perspectivas na cidade moderna – como, por exemplo, os protagonistas de *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, e *Angústia*, de Graciliano Ramos. Por sua vez, *Cemitério dos Vivos* aproximava-se das experiências confessionais de Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*.⁴³

Atentando para o caso específico de *Vida e Morte*, deve-se frisar este caráter experimental, anticonvencional e crítico que marcou a escrita de Lima Barreto. Desde seu livro de estreia, *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), o autor não se acomodou com uma fórmula pronta de escrita ou a um único gênero literário. A exemplo de vários escritores do campo dominante daquele início de século, Lima

⁴³ Graciliano Ramos e Lima Barreto encontram muitas afinidades ideológicas como o caráter militante e crítico de seus romances – a escrita enquanto uma forma de atuação – e o ceticismo contra o estado nacional, o patriotismo ou qualquer sistema político que propusesse transformações revolucionárias a curto prazo.

Barreto foi uma *espécie de polígrafo*.⁴⁴ Em pouco mais de 20 anos de dedicação à literatura, Lima Barreto transitou pelo romance, conto, crônica, resenha e sátira, além de ter deixado vários projetos ficcionais inacabados e uma vasta produção de textos da intimidade (Diário e cartas). Como já afirmei, parte significativa dessa produção só veio à tona com o lançamento das obras completas pela Editora Brasiliense e num momento em que gêneros como a crônica, a sátira e a confissão não despertavam o menor interesse na crítica literária. Bastando lembrar que, nas obras completas, os prefaciadores dos volumes destes “gêneros menos prestigiados” preferiram comentar aspectos gerais da obra de Lima Barreto. O interesse pelos “gêneros menores”, como a crônica e sátira, deu-se a partir dos anos 70 com críticos ligados a correntes historicistas, sociológicas e culturais, ou mesmo historiadores e sociólogos, que descobriram, nestes fragmentos e relatos de Lima Barreto, um intelectual coerente e com uma escrita que se opunha veemente aos descaminhos da República e à posição assumida pelos intelectuais brasileiros. *Vida e Morte* também não ganhou a devida atenção, quando da retomada da obra de Lima Barreto. *Recordações* e *Triste Fim* polarizavam as discussões. O primeiro foi visto como um romance em que o caráter confessional e ligado ao tempo presente prejudicava sua feitura, e o segundo, como o livro em que Lima Barreto conseguira deixar este caráter subjetivo de lado e realizar um romance que sintetizava ferinamente os primeiros anos de nossa vida republicana.

Pouco se fala da relação entre estes três primeiros projetos ficcionais do autor, encarados normalmente de maneira autônoma e com grandes discrepâncias entre si. No entanto, um breve olhar nos apontamentos do *Diário Íntimo* revela a proximidade dos projetos ficcionais desses romances: *Triste Fim* tem sua primeira anotação em 1905; *Recordações*, neste mesmo ano; e *Vida e Morte*, em 1906. *Vida e Morte* e *Recordações* são produzidos ao mesmo tempo e estão prontos para serem publicados em 1908. Porém, Lima Barreto opta por publicar *Recordações*, que lhe parecia um livro mal feito, brutal e que poderia chocar o meio literário do período (CO1, p. 169). Em 1910, Lima Barreto retoma *Triste Fim* e faz uma série de apontamentos ficcionais no *Diário* que definem a estrutura do romance (DI, p. 141-147). Este romance seria publicado em folhetins no *Jornal do Comércio*, em 1911,

⁴⁴ O polígrafo é caracterizado como um escritor que atende a demandas específicas dos grupos dominantes (MICELI, 2001, p. 53-57). Sugiro aqui que Lima Barreto apropriou-se de algumas táticas destes escritores como forma de erigir um campo alternativo em revistas e jornais com suas crônicas e suas resenhas literárias.

e teria sua segunda edição, em livro, em 1915. Já *Vida e Morte* foi publicado somente em 1919, a pedido de Monteiro Lobato que tinha fundado recentemente a *Revista do Brasil* e queria publicar algo do autor de Policarpo Quaresma (CO2, p. 49). Trata-se de um livro que, assim como *Triste Fim*, pôde passar por uma revisão mais criteriosa do autor, expurgando o que tinha sido a principal crítica ao seu primeiro romance: os ataques a figuras influentes da sociedade brasileira.

Nesses três primeiros romances, Lima Barreto trilhou, em pouco menos de 10 anos, algumas etapas que caracterizariam, mais à frente, a literatura moderna entre nós: 1º - uma fase de crítica destruidora aos mandarins das letras nacionais e suas fórmulas prontas de literatura; 2º - a realização de uma obra que cumpria um programa de valorização da cultura nacional e que revia criticamente um momento decisivo de nossa história (*Triste Fim*); 3º - um romance de experimentação – rompendo os limites entre os gêneros literários (*Vida e Morte*). Esta rápida caracterização dos romances serve para enfatizar o caráter experimental que atravessou a produção escrita de Lima Barreto, que não se contentou em ser apenas um escritor maldito e boêmio – máscara rentável usada por alguns dos seus contemporâneos – e tão pouco com o sucesso angariado com *Triste Fim*. A experimentação e o rompimento com as fórmulas preestabelecidas, elementos que talvez melhor caracterizem a literatura moderna entre nós (ANDRADE, 1978, p. 231-255; BOSI, 2003, p. 209-242; CANDIDO, 2000, p. 101-126), acompanharam, do início ao fim, a escrita de Lima Barreto. Isso não impede que determinados elementos, técnicas narrativas e temas sejam recorrentes nestes três romances. Um desses elementos é bastante evidente e une o destino dos protagonistas dessas obras: Isaías Caminha, Policarpo Quaresma, Augusto Machado e Gonzaga de Sá são funcionários públicos. Escrivães, amanuenses como o próprio Lima Barreto.

O entendimento desta escolha de Lima Barreto, de que suas protagonistas fossem modestos funcionários da administração pública, cumpre um importante objetivo crítico e representa um setor social até então pouco trabalhado pela prosa de ficção brasileira. Essa escolha promovida por Lima Barreto não pode ser encarada como uma mera transposição de suas próprias experiências no funcionalismo público, mas sim de um ponto essencial das mudanças sociais que se operaram na virada do século e na transição da Monarquia para República, que acarretaram sérias transformações na composição dos setores urbanos da sociedade brasileira.

A título de comparação, as personagens de Machado de Assis são, em sua grande maioria, oriundas de setores médios e altos da sociedade brasileira (médicos, advogados, respeitados funcionários públicos, deputados, viúvas que viviam de rendas). Em suma, um setor pouco tocado pelas aflições comezinhas do dia a dia.⁴⁵ Como assinalou Roberto Schwarz (1997, p. 69), esta escolha de Machado, operada nos romances da fase madura, era coerente com o período que o autor procurava sintetizar, pois estas personagens representavam os extratos médios (burgueses) de nossa sociedade e por elas o leitor tinha acesso a outros setores sociais que travavam relações com as mesmas, como José Dias, agregado da família de Bentinho, ou mesmo a família de Capitu, cujo pai era um pequeno funcionário público.

O Conselheiro Aires, que aparece em *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908),⁴⁶ é uma das poucas protagonistas de Machado de Assis que se dedicou ao funcionalismo público. Ainda assim, tendo trabalhado em altos escalões como ministro, diplomata e alcançando o ponto máximo da carreira pública: o título de conselheiro. Um dos primeiros pontos que chama a atenção nesta personagem é que ela aparece justamente num período de transição entre a Monarquia e a República e que Machado de Assis usa-a, dentre outras coisas, para sinalizar que poucas mudanças ocorreram entre os dois sistemas, sendo bastante ilustrativos os famosos capítulos das tabuletas. A mudança apenas de fachada também é explorada por Lima Barreto na cena em que Gonzaga de Sá é avisado por um colega de trabalho que a República fora recém-proclamada e aquele se mostra indiferente a tais mudança (VM, p. 47-48). Aliás, as semelhanças entre Gonzaga e o Conselheiro Aires são inúmeras – o ceticismo afetado, o pessimismo em relação aos sistemas políticos e a análise “filosófica” de questões mínimas do cotidiano – porém, um dos pontos que os difere é o fato de que a personagem machadiana largara o funcionalismo tão logo a República fora proclamada, e Gonzaga, devido à sua idade, continuara no funcionalismo. A personagem de Lima Barreto assiste a algumas transformações que se operaram naquele importante setor social com a consolidação da República. Sem contar que Gonzaga de Sá, a despeito de sua enorme ilustração, tivera que se acomodar num posto humilde da administração pública.

⁴⁵ Há raras e felizes exceções a esta regra, como Candido Neves, do conto “Pai contra mãe” ou o enfermeiro Rubião, de *Quincas Borba*.

⁴⁶ As edições que constam nas referências são de 1999 e 2000, respectivamente.

Antonio Candido, em *Um funcionário da monarquia* (2007), ilustra um pouco destas mudanças que se operaram no funcionalismo público brasileiro a partir da biografia de Antonio Nicolau Tolentino, que subiu na administração pública pelo seu próprio esforço, angariando uma posição de respeito na sociedade monárquica brasileira e alcançando o cobiçado título de Conselheiro. Segundo Candido:

O seu caso [de Tolentino] serve para ilustrar a mobilidade vertical no Brasil monárquico, cuja classe dominante sabia cooptar os elementos auxiliares de que precisava. Basta pensar no critério de atribuição dos títulos nobiliárquicos, que eram dados a ricos e pobres, brancos e mestiços, membros de famílias importantes e gente “sem nascimento”. Era uma sociedade relativamente flexível no universo dos homens livres (não dos escravos, é claro). Daí o contraste entre o peso da dominação de classe e a facilidade com que podiam ser incorporados os que correspondiam aos interesses da oligarquia, independentemente da origem social. A capacidade de recrutar elementos novos para manter o sistema foi um dos fatores de preservação do poder nas classes dominantes, que souberam se renovar sem largar às rédeas nem mudar de mentalidade além do inevitável. (CANDIDO, 2007, p. 137-138)

A aparente *meritocracia* existente durante o Segundo Reinado só foi possível pelo fato de a demanda por funcionários públicos na Monarquia não ser tão acentuada quanto passara a ser a partir da República, que com sua política mais centralizadora fizera migrar para a capital Federal um grande contingente humano. No regime monárquico, a demanda menor por funcionários aliada à carência de pessoas com a formação necessária, pelo menos alfabetizadas, tornava, teoricamente, todas as pessoas livres concorrentes a estes postos da administração pública. Não se deve esquecer que as novas contingências do sistema Republicano, como a abolição dos títulos nobiliárquicos, tornavam os postos do funcionalismo desejáveis e moeda de troca entre as oligarquias rurais e os setores emergentes urbanos.⁴⁷ Substituindo os

⁴⁷ O maior número de postos fez com que a prática também fosse ampliada nos primeiros anos da república.

títulos nobiliárquicos, estavam os títulos acadêmicos. Substituindo o mérito, a indicação.

No quarto capítulo de *A cidade letrada* (1984), intitulado “A cidade modernizada”, Angel Rama analisa esse processo de modernização característico das cidades latino-americanas, no final do século XIX e início do século XX, procurando apontar como a leitura e a escrita passaram a exercer um papel hegemônico. Para ele, a expansão demográfica e das exportações por parte das grandes cidades explicam a necessidade de pessoal técnico ou semipreparado. Assim, além das demandas já existentes nas instituições públicas e políticas, houve uma demanda nos setores da educação, jornalismo e diplomacia. Criam-se novos mitos urbanos relacionados ao poder transformador da educação que atraem para as metrópoles grandes contingentes humanos em busca de melhores condições de vida: “A palavra apareceu como o palanque de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação aos centros de poder” (RAMA, 1984, p. 74).

Como consequência desses processos, o funcionalismo público, que antes não era um setor tão cobiçado e representativo da vida nacional, passou para o imaginário nacional como sinônimo de uma vida com garantias mínimas para uns, e com amplas perspectivas para outros. Segundo Rama, estes novos mitos urbanos que partem de componentes reais, mas não são obviamente traduções do funcionamento da sociedade e sim dos desejos possíveis de seus integrantes (RAMA, 1984, p. 77)⁴⁸. As secretarias e os cargos multiplicam-se. Convivem lado a lado, nesses espaços, figuras oriundas de vários setores sociais, com diferentes perspectivas ideológicas e existenciais. Constituí-se num novo setor ficcional que terá, em Lima Barreto, um explorador sistemático, como se pode acompanhar em alguns de seus apontamentos do *Diário*, em suas crônicas e em quase toda sua produção ficcional. Interesse manifesto, em especial, pelos funcionários apagados, obscuros e obsoletos da máquina administrativa.⁴⁹

Este propósito de narrar a vida dos escribas, amanuenses, escrivães encontra sua articulação ideológica e formal em *Vida e Morte*, mas trava um interessante diálogo com os dois romances anteriores de Lima Barreto, como pretendo discutir a seguir.

⁴⁸ Os dois trechos citados de Angel Rama são traduções minhas.

⁴⁹ Muito provavelmente, a literatura russa, tão admirada por Lima Barreto, tenha lhe ajudado a perceber as potencialidades da exploração ficcional deste segmento social que se configurava com mais força no Brasil. Entre os volumes catalogados da *Limana*, havia volumes de Tolstói, Turguinev, Gorki e Dostoiévski. *Alma Mortas*, de Gogol, é citado por Lima Barreto, levando a crer que o mesmo conhecesse *O Capote*.

Um dos aspectos que mais chama a atenção na relação de Lima Barreto com sua vida burocrática é o profundo tédio que lhe causava a secretaria em que trabalhou por mais de uma década. O trabalho em si não lhe despertava nenhum interesse e, na posição de escrivão, Lima Barreto ainda convivia com a situação problemática de sua péssima caligrafia. O interesse pela literatura fazia de seu trabalho uma mera ocupação que somente lhe tomava o tempo do exercício literário e lhe garantia, a duras penas, o sustento de sua numerosa família. Além do tédio que marca as narrativas de sua vida burocrática, outro aspecto que se destaca é o interesse por figuras inexpressivas com quem conviveu durante esse período, como se pode ver numa anotação de 1903:

Na secretaria, eu tive um companheiro primeiro oficial, o M... T... C..., que era dos poucos que lá havia tendo algum destaque. Ele era duma avareza excepcional e duma estupidez de carneiro. Habitado há quarenta anos a escriturar o protocolo, era incapaz de fazer outra qualquer coisa. Pelas relações da família da mulher, veio a ele alguns cobres que junto à avareza dele davam com que ele manter um filho no Colégio Paula Freitas, uma filha no Instituto de Música. Não comprando os jornais, filava-os dos outros, e isso lhe valia as maiores “molecagens”. Às vezes, ao ele aparecer, um relatava ao outro um caso extravagante, vindo em tal jornal, e, zás, corria a procurar o jornal mencionado. Outras vezes, muito antes de ele chegar, colavam em jornais velhos datas dos novos e ele os lia tal qual como se fossem do dia. A sua estupidez muito concorria para isso e ele leu em 1903 ou 4 um jornal do tempo da Revolta de 93. Ao acabar se lhe perguntou: “Que tal as notícias?” Então, respondeu:

— Poucas novidades, mas que havia um romance da Revolta muito bom.

A sua avareza era tal que ele procurava de mesa em mesa jornais e os juntava para vender aos quilos. Homem feliz. Hei de me aproximar dele para observá-lo no interior. (DI, p. 53)

O registro do cotidiano desvela o uso de algumas técnicas ficcionais, como a tentativa de fixar em traços ligeiros, típicos da caricatura, as principais características da personagem: a avareza, a ignorância e o automatismo com que cumpria há quarenta anos a mesma função, sendo incapaz de fazer outra coisa. Ao final da anotação, o diarista manifesta o interesse de se aproximar desta personagem e vê-la não apenas nos seus traços mais evidentes, mas de observá-lo *no interior*. De certa maneira, a anotação já trazia uma análise das motivações *interiores* da personagem que explicava sua avareza: o interesse por dar aos filhos uma educação requintada. Estes tipos, juntamente com os militares, não esquecendo que Lima Barreto trabalhava na Secretaria de Guerra, são abundantes nos registros da intimidade. Não há dúvidas que este “posto de observação” foi fundamental na construção de várias de suas personagens. Mas deve-se pensar também em como essas personagens, observadas pela ótica do pitoresco e do risível nos momentos de ócio na secretaria, desenvolveram-se ao longo da ficção de Lima Barreto e assumiram o papel de protagonistas e narradores em seus romances. Antes da análise de *Vida e Morte*, onde a vida burocrática define um ponto de análise e síntese de estruturas sociais, os dois romances anteriores de Lima Barreto já se aproveitavam de maneira produtiva dessa perspectiva e, ao final, seriam unidos por um mote narrativo presente na “Explicação Necessária”, assinada por Augusto Machado em *Vida e Morte* (VM, p. 29-31).

As duas personagens principais de *Vida e Morte* (1919) têm vários pontos de contato e de divergência com as personagens de *Recordações* (1909) e de *Triste Fim* (1911/1915) e servem ainda para evidenciar a guinada narrativa proposta no romance de 1919. Dessa maneira, a primeira comparação que se faz necessária é entre os narradores de *Vida e Morte* e de *Recordações*, lembrando que os dois livros foram produzidos quase que simultaneamente na primeira década do século XX.

Retomando alguns elementos da configuração das personagens dos dois romances publicados anteriormente, é possível perceber como Lima Barreto explora este universo do funcionalismo público. Isaías Caminha conta sua história na condição de escrivão da Coletoria Federal de Caxambi. Todavia, não é sua condição de funcionário público que é o alvo principal da narrativa, mas sim o período em que trabalhara no jornal *O Globo*, onde ocupando o cargo de contínuo e depois de repórter assiste à formação do quarto poder da República brasileira: a imprensa. O cargo de modesto funcionário público de uma coletoria do interior,

obtido com a indicação do dono do jornal, serve apenas de pretexto narrativo, pois dos grandes sonhos de ascensão social que a personagem nutria, no início de sua vida, acabara tendo que se contentar com o apagamento propiciado pela modesta função: “Mentalmente comparei meus extraordinários inícios nos mistérios das letras e das ciências e os prognósticos dos meus professores de então, com este meu triste e bastardo fim de escrivão de coletoria de uma localidade esquecida.” (RIC, p. 41). É o ruir dos seus sonhos de ilustração e ascensão social, pautados na ideologia democrática da República, e a vingança contra aqueles que impediram sua consecução que alimentam sua narrativa.

Apesar de ser pouco explorada a condição de funcionário público da personagem, deve-se frisar que, durante o período que trabalhara no jornal, Isaías Caminha percebe as relações entre o jornal e o governo, em que os cargos públicos serviam como moeda de troca de favores. Todos seus colegas de imprensa acabaram assumindo alguma posição na administração pública, assim como alguns funcionários públicos se valiam do jornal para galgarem posições no funcionalismo. Sendo o caso mais emblemático o do médico legista Franco de Andrade, que solucionara um crime lendo as notícias inventadas no jornal e que acabou assumindo a chefia do Instituto Médico Legal (RIC, p. 217-219). Nesse romance, o funcionalismo público não é encarado de um ponto de vista interno, como ocorre com o jornal, mas de uma perspectiva externa e sem ser o ponto central da narrativa.

Vale salientar que grande parte das constatações sobre o funcionamento do jornal se oferecem para Isaías quando este ocupara o cargo de contínuo. Nessa condição, Isaías é ignorado pelos colegas de trabalho que, em sua frente, não precisam ou se esquecem de representar e se mostram como realmente são (SCHEFFEL, 2007, p. 76). Essa estrutura parece ter sido repetida tanto em *Triste Fim* como em *Vida e Morte*, mudando apenas o lócus de observação: do jornal para o funcionalismo. A irrelevância de Policarpo Quaresma, Gonzaga de Sá e Augusto Machado propicia-lhes o contato com o funcionamento da máquina administrativa e com as práticas de seus agentes e não com os seus discursos. Ali, eles têm contato com os chefes de repartições e com os pequenos funcionários. Pode-se dizer que assim como Isaías oferece uma visão do funcionamento de um grande jornal – os jogos de poder, a hierarquia, as inimizades, os conflitos ideológicos (SCHEFFEL, 2007, p. 71-97) –, estes personagens oferecem uma visão interna do funcionalismo e de outros setores sociais que travavam relações com estes setores médios da sociedade. Afora as constatações sobre os seus espaços de trabalho, essas personagens transitam por vários pontos da

cidade, valem-se do trem e do bonde como meios de transporte, têm acesso à leitura dos jornais e de revistas, eventualmente frequentam o teatro e vivem no subúrbio – principal alvo da literatura de Lima Barreto. Em suma, a representação literária desse grupo propiciava uma visão ampla de vários setores sociais, sem ter que recorrer ao esforço exaustivo documentalista.

Quanto ao plano narrativo, Augusto Machado assim como Isaías Caminha escreve o seu livro na posição de modesto funcionário público. Ambos são revolucionários, com pretensões literárias, mulatos que tiveram uma educação privilegiada. Resumidamente, são *alter egos* de seu criador e esse aspecto é pouco ocultado ao longo da narrativa dos dois livros.⁵⁰ Entretanto, a narrativa de Isaías Caminha carrega mais na carga confessional, desferindo duros golpes contra os mandarins da literatura nacional e deixando à mostra o ressentimento de seu criador; enquanto a narrativa de Augusto Machado caminha na direção de relatar as conversas que tivera com Gonzaga de Sá e assume um tom mais brando, sem com isso perder a carga crítica.

Na “Explicação Necessária” que abre o romance, Augusto Machado explica o propósito de sua narrativa:

A ideia de escrever esta monografia nasceu-me da leitura diurna e noturna das biografias do doutor Pelino Guedes. São biografias de ministros, todas elas, eu entendi fazer a dos escribas ministeriais. Por ora, dou unicamente subsídios para uma; mais tarde, talvez escreva as duas dúzias que planejo. Não há neste tentâmen nenhuma censura ao ilustre biógrafo, nem tampouco propósito socialista ou revolucionário de qualquer natureza. Absolutamente não! Obedeci, aliás, muito inconscientemente em começo, à lei da divisão do trabalho; e, com isso, sem falsa modéstia o digo, fiz uma importante descoberta que o mundo vai me agradecer.

Os sábios, pelas notícias que deles tenho, não tinham dado ainda pela falta de verificação desta lei, nos domínios da biografia.

Entretanto era fácil ver que, exigindo a ordem obscura do mundo humano um doutor que cure, outro que advogue, forçoso era também que

⁵⁰ Isaías Caminha chega a confessar que escrevia um livro intitulado *Clara dos Anjos*.

houvesse um biógrafo para os ministros e outro para os amanuenses. (VM, p. 29)

Este propósito irônico de narrar a vida dos escribas, guiando-se pela divisão do trabalho, havendo um escritor para os altos escalões e outro para os setores baixos do funcionalismo, acaba por se configurar numa espécie de *chave-narrativa* da produção ficcional de Lima Barreto. Foi esta a perspectiva adotada em vários de seus romances, em suas crônicas e nos seus escritos da intimidade: um olhar da periferia para o centro, das posições humildes do funcionalismo público para os cargos de mando. Dessa forma, o mote de narrar a vida dos amanuenses, presente neste seu último romance, insere os dois romances que lhe antecederam neste projeto ficcional mais amplo. A “Explicação Necessária”, que traz a data de 1906, serve para situar o tempo da narrativa e para dimensionar a construção deste projeto crítico envolvendo a vida dos pequenos funcionários públicos.

O ponto de vista interno do funcionalismo público e a representação do universo suburbano ganham força com o Major Policarpo Quaresma. Trabalhando no Arsenal de Guerra há mais de 20 anos, ele é um subsecretário exemplar, dedicado, estudioso e ufanista. Hábitos que acabam irritando seus colegas de repartição que ironizam sua mania de ilustração, o que, para eles, seria incompatível com o cargo humilde ocupado e com sua falta de formação acadêmica. Neste romance, narrado em 3ª pessoa, Lima Barreto explora tanto o universo do funcionalismo público como o dos militares, vendo neles um ponto de contato: o desejo pelos títulos e patentes sem que houvesse um desejo de ilustração. Trata-se da configuração de espaços marcados pela competição acirrada, pelo arrivismo sem limites e que impedem a construção de qualquer perspectiva crítica. Aqueles que procuram formar tal perspectiva, caso do Major Quaresma, corriam o sério risco de virar alvo de chacota de seus companheiros de trabalho:

Na repartição, os pequenos empregados, amanuenses e escreventes, tendo notícia desse seu estudo do idioma tupiniquim, deram não se sabe porque em chamá-lo – Ubirajara. Certa vez, o escrevente Azevedo, ao assinar o ponto, distraído, sem reparar que lhe estava às costas, disse em tom chocalheiro: “Você viu hoje o Ubirajara está tardando?” (TF, p. 34)

Lima Barreto aproveita para marcar, com estas personagens e com estes ambientes, a construção de uma “burguesia suburbana” formada, principalmente, pelos escalões médios e baixos do funcionalismo. Indivíduos que ostentam em seus bairros um orgulho por sua posição social ou que são admirados pelos demais moradores: “Um velho contínuo tem-se na conta de grande e imensa cousa, só pelo fato de ser funcionário do Estado, para carregar papéis de um lado para o outro” (TC2, p. 439-446). Mesmo Quaresma com suas extravagâncias ufanistas, como imitar cumprimentos tupinambás ou admirar o plebeu violão, é respeitado pelos seus vizinhos: “Major Quaresma podia levar um trem de vida superior aos seus recursos burocráticos, gozando, por parte da vizinhança, da consideração e respeito de homem abastado” (TF, p. 27-28).

A escolha destes setores médios da sociedade urbana é essencial no projeto ficcional e crítico de Lima Barreto. Ao representar personagens de setores médios da sociedade o romancista consegue com maior facilidade sintetizar vários aspectos da dinâmica social (LUKÁCS, 1968), pois essas personagens transitam e travam relações com os setores altos e baixos, oferecendo ao leitor um panorama mais completo e, ao mesmo, tempo sintético. Estendendo essas considerações para o caso específico da prosa de Lima Barreto, pode-se pensar também que são personagens que ascenderam de setores baixos ou que decaíram de posições sociais mais prestigiadas, vivendo a tensão de almejavam posições melhores e de temerem a perda da posição alcançada. Uma personagem como Policarpo Quaresma, por exemplo, transitava no universo suburbano, travando relações com personagens como o violeiro Ricardo Coração dos Outros, com o comerciante Coleoni, com o médico arrivista esposo de Olga, com os militares que sufocaram a revolta da Armada e chegando ao ponto de ter dois contatos efêmeros, porém muito significativos, com o Marechal Floriano Peixoto que lhe permitem perceber que a República que ele, Quaresma, sonhara só existira “no silêncio de seu gabinete” (TF, p. 285). Assim, apenas a trajetória de Quaresma permitia um olhar sobre vários setores sociais. Fato facilitado pelo narrador de 3ª pessoa que acompanha a ação e as perspectivas ideológicas das personagens.

Policarpo Quaresma e Gonzaga de Sá também guardam certas semelhanças entre si. Ambos são contemporâneos da transição da Monarquia para a República e, a despeito dos cargos modestos que ocupam, alimentam um ideal de ilustração que é alvo de ironias de seus colegas de repartição. Já as diferenças são inúmeras e ligam-se ao plano ideológico e da ação das personagens. Policarpo Quaresma ao início de

sua história apresenta uma euforia ufanista e reformista e acredita que grandes transformações possam se operar no governo de Floriano Peixoto. Dedicar anos de sua vida aos seus ideais e vê todos eles não frutificarem e acaba se arrependendo de ter agido, de ter tentado promover tais reformas.⁵¹ Gonzaga de Sá, pelo contrário, opta desde o começo de sua trajetória pelo apagamento, por uma vida obscura, muito aquém de seu potencial, manifestando ceticismo em relação à ação e aos sistemas políticos. Ao final, Gonzaga de Sá sente-se arrependido de nada ter realizado. Em síntese, as duas personagens põem em jogo os conflitos entre participar ou assistir às contendas do seu tempo. Policarpo Quaresma participa e arrepende-se de não ter somente assistido. Gonzaga de Sá somente assiste e se lamenta de não ter participado. As duas opções – a da inércia e a da participação – mostram-se inoperantes e frustrantes para os protagonistas.

Deve-se lembrar ainda que as duas personagens ilustram os diferentes setores que convergiram para o funcionalismo público. Gonzaga de Sá é filho de uma família ilustre, descendente dos fundadores do Rio de Janeiro, seu pai fora médico durante a campanha do Paraguai, ou seja, a personagem reunia todos os elementos possíveis para ascender socialmente, mas optara conscientemente pelo apagamento e pela abstenção das lutas por posições no novo regime. Já de Policarpo Quaresma pouco se sabe de sua origem, mas se pode inferir que tenha vindo de estratos baixos da sociedade e que a posição assumida no funcionalismo público constituía-se quase no limite possível de ascensão social. Para ascender além deste limite, a personagem necessitaria apelar para mecanismos arrivistas – situação incompatível com sua personalidade. Policarpo Quaresma, por idealismo, coloca-se a parte dessas disputas e manifesta inclusive certa ingenuidade em relação a esses mecanismos. Gonzaga de Sá conhece os mecanismos, mas manifesta indiferença a eles. Por último e não menos importante, é o universo leitor que separa essas personagens: Quaresma e suas leituras de cunho exclusivamente nacionalista (a brasileira), e Gonzaga de Sá com sua formação cosmopolita, mas sem deixar de manifestar seu interesse por formas de pensamento alternativo que se desenvolvessem fora do círculo da grande imprensa.

É justamente este pensamento eclético de Gonzaga de Sá que lhe permite ler e interpretar aquela *sociedade de fachada* que se desenvolvia naquele início de século na capital da República e seus símbolos mais

⁵¹ O nome do personagem Policarpo (poli = vários + carpo = fruto) aponta para os projetos do protagonista que não frutificaram (SANTIAGO, 1982, p. 174).

exteriores: as roupas, os passeios pelos pontos sofisticados, as revistas elegantes e as colunas sociais e o interesse pelos espetáculos teatrais.

5 HÁBITOS CIVILIZADOS, MODA, TEATRO: A IMPOSTURA COSMOPOLITA

A ânsia de fazer parte do *mundo civilizado* criou entre nós brasileiros, no início do século XX, um surto de mundanismo e um desejo de ocultação de tudo que estivesse ligado ao nosso passado colonial. A adesão a uma cultura mais refinada exigia novos figurinos, de hábitos capazes de polirem nossa sociedade (o jogo, a dança, o teatro, os salões) e a veiculação de discursos sobre esses valores. As revistas e os jornais, que contavam então com alguns dos principais nomes das letras nacionais, foram os principais arautos da inserção do Brasil no mundo *smart, chic* e elegante.

Na contramão desses discursos, Lima Barreto desvelou a impostura cosmopolita, combateu a sociedade de fachadas e emprestou a lente do seu binóculo a Gonzaga de Sá e a Augusto Machado.

5.1 UMA VIDA ELEGANTE?

Atelier

Capirinha vestida por Poiret

A preguiça paulista reside nos teus olhos

Que não viram Paris nem Picadilly

Nem as exclamações dos homens

Em Sevilha

(Oswald de Andrade, ano)

Nada incomodava mais os republicanos brasileiros, do início do século XX, do que as marcas de nosso passado colonial visíveis nos prédios antigos, na população negra que transitava pelo centro do Rio de Janeiro, nos ofícios humildes exercidos nas ruas da cidade pelos cidadãos que não se encaixavam na nova ordem social. Estima-se que mais de 200 mil pessoas, em 1906, estavam em ocupações mal remuneradas ou sem uma renda fixa na capital Federal, isso numa população de pouco mais de 800 mil habitantes (CARVALHO, 1987, p. 17). A princípio, as mudanças urbanísticas, conduzidas pelo prefeito Pereira Passos, visavam, sobretudo, inserir o país na nova ordem civilizada e varrer, para baixo do tapete, os rastros da cidade Imperial-Colonial. Mudado o cenário da cidade, convivia-se com o problema de

se estabelecer novas regras de conduta para a urbe. Mesmo andar de bonde podia causar problemas para pessoas pouco afeitas ao novo meio de transporte e ao contato com desconhecidos num espaço tão restrito. Em 1896, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis, que tomara o novo meio de transporte como cenário e tema de algumas de suas crônicas, citava os problemas gerados num simples passeio de bonde e, ironicamente, sugeria algumas regras de conduta no bonde: a posição das pernas, o como se ler o jornal ou o procedimento a ser adotado pelos passageiros acatarrados (ASSIS, 2001, p. 9-13).

A criação de regras “de conduta civilizada” pela municipalidade ou por uma empresa gerava alguns conflitos de interesse por nem todos concordarem com a mudança de hábitos arraigados no modo de se relacionar com a cidade, enquanto outros invocavam os direitos conquistados no regime republicano. Em crônica de 1907, publicada no *Correio Paulistano*, Olavo Bilac comentava a lei que pretendia normatizar o uso de sapatos nas ruas centrais do Rio de Janeiro. Segundo Bilac, havia setores da imprensa que se opunham à criação de tais normas por acharem que elas atentavam “contra o direito sagrado dos cidadãos”⁵². Todavia, o que se viu na prática, naquele início do século, foi um Estado fortemente normatizador da circulação pela urbe:

Também quando o prefeito Pereira Passos proibiu, pelas ruas centrais, o trânsito das vacas leiteiras, acompanhadas de vaqueiros sórdidos, e a venda ambulante de carnes e miúdos, em caixas descobertas, sob a nuvem de moscas, houve uma grita infrene: parecia que o prefeito acabava de violar as cláusulas mais sagradas do pacto constitucional! Também, quando a Companhia do Jardim Botânico declarou que não aceitaria nos seus carros de primeira classe indivíduos sem gravata, quase houve uma revolução na cidade! E, ainda, quando se estabeleceu a proibição de cuspir ou escarrar no assoalho dos bondes, sob pena de multa, havia todos os dias lutas ferozes entre passageiros e recebedores! E, hoje, já ninguém acha violentas essas medidas, – e se aparecesse, ou se surgisse um lambuzão vendedor de fígados e

⁵² Partilhando desta ideia, Luis Edmundo, logo após descrever uma série de profissões humildes que davam um aspecto pouco civilizado à cidade (2003, p. 36-37), atribui à imprensa estrangeira e aos políticos dependentes da imprensa o fato de certas atividades não serem normatizadas pelo poder público.

bofes, ou se um indivíduo sem gravata quisesse à força tomar passagem de um bonde de primeira classe, ou se um báculo humano começasse acintosamente a emporcalhar o chão de um ‘tranway’, os mesmos indignados cidadãos, que outrora protestavam contra esses ‘atentados à liberdade individual’, seriam os primeiros a exigir o rigoroso cumprimento das posturas e a implacável cobrança das multas impostas aos seus violadores. (BILAC, 2006, p. 91-92)

Como se vê, as normas de conduta civilizada estavam longe de exigirem comportamentos sofisticados para os setores mais baixos da população; visavam antes estabelecer regras mínimas de higiene, isso numa cidade que fora assolada por varíola, malária, tuberculose (CARVALHO, 1987, p. 19). Ainda comentando a lei, Bilac argumentava que não se tratava da obrigatoriedade de *botinas, borzequins, ou escarpins de verniz ou pelica*, artigos caros e inacessíveis ao grosso da população, mas da aquisição, pelo menos, de uma *alpercatas de dez tostões*. Bilac via nos pés-no-chão “usanças remanescentes da bárbara Sebastianópolis que pela falta de asseio das suas ruas e dos seus habitantes, parecia, ao mesmo tempo, um presídio e uma estrebaria” (BILAC, 2006, p. 92). Tal lei cumpriria um objetivo estético, ocultando aspectos atrasados de nossa sociedade, e um objetivo econômico, inserindo numa parcela significativa da população a necessidade de consumir produtos industrializados. Apesar desses benefícios, para Bilac, uma parte da imprensa, talvez orientada por um pensamento monarquista, opunha-se a esses códigos reguladores. Não se pode ignorar que jornais e revistas, na maioria das vezes, exerceram um papel *civilizador, normatizador*, impondo novas condutas e condenando tudo aquilo que não fosse condizente com os padrões cosmopolitas europeus. Contribuiu para isso o aumento do número de alfabetizados e o desenvolvimento da imprensa enquanto empresa dependente de seus anunciantes (SODRÉ, 1999). *A vida elegante – o jornal das senhoras*, publicação que começou a circular em 1909, pode dimensionar como as revistas e jornais divulgavam valores e produtos entendidos como modernos:

– Senhoras e senhores! o progresso exige o triunfo da elegância com seus mil aspectos. E não é artista quem despreza as superficialidades múltiplas, galantes, engenhosas, os nonadas de

gosto, as variadas e infundáveis formas da estética, cujo belo conjunto oferece aos espíritos inteligentes o mais vivo e perfeito regalo.

Ora, pois que este jornal vem acariciar finamente as propensões da época, o amor do modernismo, do ‘chic’ e da moda, é comprá-lo, aproveitá-lo, assiná-lo, gozá-lo, devorá-lo porque outro não tereis igual, na medida da predileção do público destes dias ‘smarts’. (*A vida elegante* – o jornal das senhoras, 1909)

O texto de apresentação da revista, intitulado “Croniqueta”, assinado pela poetisa Carmem Dolores,⁵³ dimensiona o papel reivindicado por revistas e jornais daquela época: afinar o gosto brasileiro ao europeu, veiculando a ideia de que a moda representava a inserção no mundo do progresso, no “modernismo”. Carmem Dolores convidava as leitoras não só a consumir a revista, mas a gozá-la, dando a dimensão de “fetiche da mercadoria, suprimindo as barreiras entre orgânico e inorgânico” (BENJAMIN, 2009, p. 107), e a devorá-la, podendo, com este último ato, numa dimensão quase “antropofágica”, apreender os valores de uma cultura entendida como superior. Fetiche da mercadoria associado à ascensão da imprensa nos moldes capitalista que “transforma a escrita numa mercadoria, tratando-a como um produto a ser consumido por uma audiência passiva” (BUCK-MORSS, 2002, p. 175). Nesse ato de consumir e deglutir os valores *smarts*, a revista trazia um cardápio variado com produtos de todas as ordens (roupas, frutas importadas, gelo, cosméticos); partituras de valsas – que ocupavam três páginas; duas páginas ricamente ilustradas com sugestões de trajes da moda; uma página com notas mundanas (casamentos, festas, a vida *chic* de Petrópolis e fotos de madames e *mademoiselles* da alta sociedade fluminense); as atividades esportivas e um caderno de teatro, dedicado a entrevistas com as atrizes consagradas. Em termos de produção literária, predominava uma literatura folhetinesca, de capa e espada, voltada para os salões aristocráticos. De um lado encontram-se

⁵³ Em anotação de 6 de novembro de 1908, alguns meses antes do lançamento desta revista, Lima Barreto manifesta profunda admiração por Carmem Dolores e descreve-a como pouco afeita a coisas da moda: “Despreza os vestidos, os tecidos caros, as rendas, as modas, os chapéus. Pouco frequenta as salas e salões; não acha neles atrativo algum, de qualquer ordem ou natureza; julga-os fúteis, desprovidos de atmosfera intelectual propícia à vida de seu espírito e da sua alma” (DI, p. 138-139). A anotação é bastante significativa, pois Lima Barreto aponta na autora valores que ele, àquela altura, não costumava encontrar nos seus contemporâneos, criticados no *Diário*, e destaca ainda os conhecimentos reais da autora na língua inglesa.

os símbolos visíveis e consumíveis da modernidade (as roupas, o gelo, os cosméticos, os esportes, as ilustrações da revista) e de outro a vida mundana associada a um sentimento aristocrático, evocando imagens da antiguidade, dos salões sofisticados. Como concluía Carmem Dolores: “A existência é composta de sombra e luz. A elegância em todos os sentidos é a luz; a pobreza antiestética é a sombra.” (DOLORES citado em *A vida elegante*, 1909, p. 1)

Como se pode constatar, mais do que opositores, as revistas e jornais constituíram-se em importantes meios de divulgação, como vitrines, onde eram expostos – por meio da escrita, das imagens e das fotos – os produtos, os valores e as normas de conduta na Capital da República e que, por extensão, eram dignos de serem seguidos nos subúrbios e nas províncias do país.⁵⁴ Opinião que o próprio Olavo Bilac endossava em crônica de 1907, publicada no *Correio Paulistano*, intitulada “Aldeia Chic”, em que reclamava dos jornais da capital por “exagerarem” a realidade chique da capital, pois: “Quem, não conhecendo o Rio, ler em nossos jornais as seções em que os mais atilados repórteres comentam a supercivilização da existência carioca, acreditará que estamos realmente vivendo em uma grande cidade [...]” (BILAC, 2006, p. 122-123) Para o cronista, o Rio de Janeiro não passava de uma aldeia “em que um homem limpo não pode estrear uma roupa nova sem atrair e prender a atenção de toda a gente” (BILAC, 2006, p. 122-123). E foram várias as produções ficcionais daquele período que representaram, em tom de crônica, o desapontamento de provincianos, que nunca tinham vindo à Capital Federal, ao conhecerem a cidade, devido à distância entre o que tinham lido em jornais e revistas sobre ela e o que viam na prática. Inserem-se nesse contexto obras como *A Capital Federal – impressões de um sertanejo*, de Coelho Neto (1893) e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto. Da obra de Coelho Neto, uma das primeiras decepções do personagem-narrador Anselmo é com a Rua do Ouvidor, que não tinha, como ele costumava ver em gravuras, *as grandes casas* “apalaçadas, ruas cuidadosamente calçadas de mármore... arquitetura e gosto, arte e

⁵⁴ Essa relação entre a escrita literária/jornalística e a divulgação dos padrões cosmopolitas foi trabalhada por Antonio Dimas ao analisar uma publicação da época: *Kosmos*. Para Dimas, *Kosmos* era uma revista feita para os olhos, refletindo o mesmo aspecto da sociedade fluminense da época, em que as pessoas queriam ser vistas na rua do Ouvidor e nas mesas da Pascoal e da Colombo. A revista teria se encarregado da consolidação de uma nova mitologia urbana: a mitologia da Avenida – símbolo maior das reformas urbanísticas e da modernização da cidade. Como outras revistas elegantes da época, *Kosmos* não fora pensada para questionar nenhum tipo de sistema: literário ou não. “[...] *Kosmos* era ato de afirmação; veículo móvel, comprobatório do remodelamento urbano, sua extensão” (DIMAS, 1983, p. 10).

elegância, e largueza sobretudo” (NETO, 1915, p. 78). Nessas produções escritas, os valores modernos podiam tanto ser veiculados pelo questionamento dos aspectos atrasados da cidade, quase sempre associados ao passado colonial e monárquico, como na euforia com as transformações que começaram a ocorrer na administração Pereira Passos.

Naquele início de século XX, os literatos brasileiros foram os maiores divulgadores dos valores modernos, urbanos e sofisticados, assimilando modas, trejeitos e poses civilizadas – que aderiam aos seus corpos e à sua escrita jornalística e literária. Assistiu-se à consolidação de uma cultura moderna, de massas escolarizadas a toque de caixa, visando atender às necessidades administrativas e comerciais da cidade letrada, que encontrou na crônica e seu sistema de múltiplos assuntos uma linguagem capaz de comportar tanto valores ideológicos como mercadorias. O entrelaçamento de literatura e mundanismo evidencia as relações de apropriação dos produtos culturais europeus naquela República recém-formada e que procurava se inserir de qualquer jeito na nova ordem mundial, burguesa, capitalista e científica. Se os burgueses europeus procuravam com suas roupas “distinguir-se, aristocratizar-se, viver nobremente”, no Rio de Janeiro operava-se um movimento de “copiar os valores europeus” (NEEDELL, 1987). A palavra cópia, entendida como algo passível de distorções/adaptações, é a que melhor define o que ocorria no Rio de Janeiro. As roupas, por exemplo, buscavam seguir os padrões europeus, apesar do clima tropical totalmente diferente. A descrição dos trajes femininos feita por Luís Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, pode dar uma ideia do martírio a que se sujeitavam as cariocas para serem *chics* e *smarts*:

As senhoras vestem saias, amplas, cheias de subsaias, sungadas a mão; mostram cinturinhas de marimbondo, os traseiros em tufo, ressaltados por coletes de barbatana de ferro, que descem quase um palmo abaixo do umbigo. Todas de cabelos longos, enrodilhados no alto da cabeça e sobre as quais equilibra-se um chapéu que, para não fugir com o vento, fica preso a um grampo de metal em forma de gládio curto, com um cabozinho enfeitado de madrepérola ou pedras de fantasia. Usam, como fazendas, o *surah*, o *faille*, o tafetá e o merino; calçam botinas de cano alto, de abotoar ou presas a cordão, o infalível leque de seda ou a gaze na mão, sempre muito bem enluvada.

Não há pinturas de olhos, de lábios, nem de rosto. As mulheres cariocas são figuras de marfim ou cera, visões maceradas evadidas de um cemitério. Quando passam em bandos lembram uma procissão de cadáveres. Diz-se pelas igrejas que é pecado pintar o rosto, que nossa Senhora não se pintava... (EDMUNDO, 2003, p. 46)

Junto com o elemento cosmopolita (as roupas que seguiam os padrões europeus, por mais desconfortáveis que fossem) percebia-se um elemento particular, ligado à condição da mulher brasileira na época, que lhe vedava o uso da maquiagem. Essa era, então, destinada às “mulheres da vida” e atrizes que acabaram por exercer certo *papel civilizador* por não estarem presas às convenções de uma sociedade patriarcal e poderem usar livremente a maquiagem, joias e outros itens da moda. Como a caipirinha do poema de Oswald de Andrade, citada na epígrafe deste capítulo, que se trajava com roupas do estilista francês Poiret, mas que não conhecia os grandes centros do mundo, os indivíduos chiques de nossa sociedade do início do século não conseguiam esconder elementos reveladores de sua condição periférica no capitalismo. Os artigos incorporados pela indústria e reproduzidos em larga escala já tinham sido adquiridos pelos setores médios da sociedade europeia e não se constituíam em novidade. Afora a distância continental, os meios de difusão impressos chegavam com atraso, colocando aqueles que queriam seguir as tendências da moda sempre numa posição de descompasso:

A moda é a barreira – erigida sem cessar e de novo demolida – através da qual o mundo elegante procura isolar-se das regiões medianas da sociedade. [...] Daí vem a mudança continua da moda. Tão logo as classes médias adotem a moda recém-lançada, esta perde o seu valor para as classes superiores... Por isso, a novidade e a condição imprescindível da moda... A sua duração é inversamente proporcional à rapidez de sua difusão; seu caráter efêmero acentuou-se em nossos tempos na mesma medida em que se multiplicaram os meios para sua difusão, graças ao aperfeiçoamento dos nossos meios de comunicação. E, finalmente, a referida motivação social explica também o terceiro traço característico de nossa moda atual: sua... tirania.

A moda contém o critério exterior segundo o qual uma pessoa... “faz parte da sociedade”. (JHERING apud BENJAMIN, 2009, p. 112-113)

O estatuto de ex-colônia nos impunha essa condição de consumidores de produtos que já tinham caído no gosto comum europeu, tendo se transformado em mercadoria acessível e produzida em larga escala, e que, pela lógica da moda *de barreira erigida sem cessar e de novo demolida*, colocava até os elementos mais *chics* e *smarts* de nossa sociedade em desvantagem. Se antes eram as ideias que estavam fora do lugar (SCHWARZ, 1997), agora eram também os corpos e os figurinos que se encontravam nessa situação, reafirmando nossa condição de país importador de ideias, de mercadorias e de um estilo de vida pretensamente requintado. Isso explica a preocupação constante dos jornais brasileiros com o que se escrevia sobre o Brasil no exterior. Bilac, por exemplo, comenta essa preocupação que levou alguns jornais a criarem seções especializadas no assunto (BILAC, 2006, p. 78-79).

Dada essa preocupação sobre o que se falava do Brasil no exterior, pode-se inferir que os hábitos “europeus” aqui implantados faziam parte de uma construção ficcional, pautadas na leitura de romances e jornais europeus.⁵⁵ Foi ainda essa sociedade sedenta de Europa um campo fértil para os livros de viagem ao velho mundo com narrações pitorescas dos eventos, do modo de vida nas grandes cidades e das *boutades* dos brasileiros que lá chegavam. Num desses livros, *365 dias de boulevard* (FILHO, 1920), Theo Filho narra suas viagens a Paris e comenta a tendência dos brasileiros a só conhecerem as pompas da Cidade Luz. Segundo ele, havia duas Paris – a dos campos Elíseos e a das mansardas do Villette, e entre elas *o abismo é estupendo*. Conforme o escritor, era a primeira Paris a da preferência dos brasileiros, pois: “O Brasileiro que visita a Europa, retira-se de Paris sem o conhecer completamente, porque fica desde o começo na primeira camada social. Como tem dinheiro nos bolsos, alista-se prazentemente no regimento dos egoístas” (FILHO, 1920, p. 9). Disso se conclui que os hábitos europeus aqui “copiados” correspondiam a essa adesão aos padrões daquela burguesia europeia que queria aristocratizar-se (NEEDELLELL,

⁵⁵ Todas as informações sobre o velho mundo eram bem vindas, mesmo constando em jornais que aqui aportavam com semanas de atraso. Pedidos como os feito por Lima Barreto ao amigo Antônio Noronha do Santos, que se encontrava na Europa em 1909, para que lhe remetesse os jornais comprados e que não os jogasse fora, deviam ser comuns (CO1, p. 71). A vontade de conhecer a Europa, alimentada por tantos brasileiros e latino-americanos, aparecia como um dos desejos por realizar de Lima Barreto, junto com um belo livro e um amor (DI, p. 96).

1987). Era a Europa sonhada dos salões refinados, das roupas de estilistas famosos, dos teatros, dos cafés, da vida cultural agitada e dos cartões postais que deveria ser seguida ou copiada.

Nessas condições, não é de se espantar que os passeios a Petrópolis, a antiga cidade Imperial, fossem cada vez mais estimados e que a cidade com ares europeus e encravada na serra servisse de contraponto ao caos urbano da Capital Federal. Evidencia-se um paradoxo: autores republicanos e antimonarquistas, como é o caso de Olavo Bilac e Coelho Neto, mas que desejavam para si uma imagem de nobres, querendo se diferenciar da massa de cidadãos que circulavam pelas ruas da cidade, estimam Petrópolis. Bilac e Coelho Neto produziram uma série de materiais didáticos para educação das crianças brasileiras, segundo uma ótica republicana. Num desses materiais, intitulado *A Terra Fluminense* (1898), um pai explica para o filho a diferença entre a Monarquia e o novo sistema, nas palavras do pai: “A república vem acabar com os privilégios do trono: agora vamos ser governados por um de nós, livremente escolhido por nós! a República, meu filho, é o governo do povo pelo... a República é a nossa carta de alforria”. Naquele mesmo período, em crônica publicada na *Gazeta de Notícias* (2006, p. 216-220), Bilac lastimava o fato de Petrópolis ter se transformado na capital do Estado do Rio de Janeiro, pois isso faria com que a cidade fosse invadida *com cousas chatas e vulgares* como as secretarias e as urnas, estas comparadas a mulheres fáceis por se deixarem violar. Não deixa de ser significativo o pensamento bilaqueano a respeito da política definida como uma prática mais apropriada para *as ruas baixas e feias do Rio*, e não para as altitudes de Petrópolis, *perto dos astros e perto de Deus*. A natureza em volta de Petrópolis servia como uma moldura ao mundo civilizado, pois o “único lugar que pode interessar a um homem civilizado é onde pode conservar a roupa limpa, os sapatos lustrosos e as mãos sem calos, mas só podem servir de habitação [a natureza] quem, possuindo uma alma simples, gosta de dispensar os cuidados do barbeiro, do alfaiate, da engomadeira e do engraxate” (BILAC, 2006, p. 218-220). Mais uma vez, Bilac afirmava que determinados jornais implicavam com os hábitos requintados:

Ainda há poucos dias, um jornal, falando do Cassino Hotel de Petrópolis, – essa casa que Echeveria e Lassale ali mantêm como uma verdadeira Escola do Bom Tom e *Chic*, – dizia que aquilo era um antro de jogo e de jogadores...

Pudera! pois se aquela casa é excelente! se nela se dão festas a que concorre o que de Petrópolis tem de mais notável!, se ali, os garçons não andam, como nas nossas confeitarias elegantes do Rio, sem ‘paletot’ e com a camisa suja!, se ali se pode passar a noite com decência e conforto, conversando com gente que tomou chá em pequena!, se ali não se fala de política, nem de obscenidades, nem da vida alheia!, se ali crescem, se ali viçam, em plena força, essa delicada flor da civilização, e essa frágil flor das Boas Maneiras, a cuja cultura, em geral, o brasileiro é tão estranho! – como não se há de procurar desmoralizar a casa, que assim comete o alto crime de dar bons jantares, e concertos de música que não é a do Rio Nu, e bailes que não são carnavalescos, e festas de uma harmonia incomparável. (BILAC, 2006, p. 218-220)

Num jogo de distinções, o cronista identifica dois tipos de jogo: um mau e outro que faz parte da educação, associado a atividades sociais como a dança, a conversa e a comida, verdadeiras marcas do homem civilizado. É óbvio que o jogo condenado pelo cronista é o praticado pelos elementos populares sendo classificado como joguinho barato *que faz odiar o trabalho e amar a ociosidade*. Novamente, Bilac trabalha com a ideia de que determinados espaços possam irradiar os elementos considerados modernos para o restante do país e assume a função de *árbitro dos hábitos civilizados*, não deixando, por outro lado, de mostrar os pontos sujos e atrasados do país.⁵⁶

Essa função de árbitro dos hábitos sofisticados não coube apenas ao grande poeta Parnasiano. Outros autores encarnaram, naquele período, esse ideal de modernidade, como Elísio de Carvalho, João do Rio, Emílio de Menezes, que desfilavam os trajes mais sofisticados, rendendo-se a todas as novidades vindas da Europa: o cinematógrafo, o carro, os jogos, os salões com prostitutas de luxo etc. Não bastasse o desfile corporificado pelos escritores nos pontos sofisticados da cidade

⁵⁶ As ruas da cidade só poderiam aparecer como o espaço demonizado, de tipos sujos, de profissões pouco valorizadas, em que o *flâneur* mergulhava em busca do exótico, atitude encarnada por João do Rio. A cidade ideal e paradisíaca, que talvez existisse muito mais como espaço textual, era um círculo restrito de uma aristocracia que respirava ares de salões europeus, que se refugiava em Petrópolis, e como se já “não bastasse a artificialização dos figurantes e da própria paisagem pela técnica, improvisavam-se agora valores literários artificiais na interpretação da própria cultura” (PRADO, 2004, p. 56).

ditando a moda, havia o espaço textual de crônicas, poemas, romances e até mesmo um anedotário em que esses autores se expunham e eram expostos. Lembrando que muitos deles não passaram de candidatos a autores, pois nem se sequer publicaram livros, ou foram responsáveis por obras conhecidas em círculos restritos que desapareceram ou viraram raridades. Foram esses autores os responsáveis pelo recuo dos costumes para as zonas suburbanas ao superestimarem a “modernização da cidade, atribuindo ao Rio, em contos, romances e crônicas, ambientes e tipos que na realidade aqui não existiam” (BROCA, 2005). Em termos de produção literária, muitos livros tematizaram aquela boêmia dourada dos primeiros anos de nossa vida republicana, com seus aspectos civilizados e os considerados atrasados da capital Federal: *Capital Federal – impressões de um sertanejo* (1893) e *A conquista* (1899), de Coelho Neto; *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque; *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto; *A esfinge* (1911), de Afrânio Peixoto⁵⁷.

Integrou essa geração Elísio de Carvalho, autor que idolatrava João do Rio e Oscar Wilde, e que tinha traduzido obras do autor inglês para o português. Em *Five o'clock* (CARVALHO, 2006), seu único romance, são narradas cenas daquela sociedade carioca de hábitos refinados, de trajes europeus, ouvindo música em salões sofisticados, com mulheres que parecem ter saltado de pinturas do século XVII. Valendo-se de uma linguagem impressionista e carregada de estrangeirismos, Elísio de Carvalho põe em desfile escritores, embaixadores, músicos entre outros que consumiam os produtos culturais mais refinados da Europa como meio de se distinguirem da massa que andava nas ruas:

No Rio há dois, três, talvez quatro desses salões, entre os quais o mais procurado é, sem dúvida, o da condessa Sylvia Diniz, que ontem iniciou a série de encantadoras recepções. No mundo elegante, no meio dos artistas e dos literatos que frequentam o lindo palacete da rua Marquês de Paraná, é um verdadeiro acontecimento tal sucesso. A condessa Sylvia Diniz é uma criatura elegante e todos a apreciam como uma mulher dotada de apurado gosto e de uma cultura muito

⁵⁷ As edições citadas nas referências de *A conquista*, *Mocidade Morta* e *A Esfinge* são respectivamente de 1985, 1995 e 1978.

delicada, uma inteligência cintilante e uma imaginação viva, cuja conversação tem o encanto de bons vinhos antigos e é alado com a espuma do ‘champagne’. Todos aqueles que possuem um nome ilustre, todos os que pertencem à nobreza das letras, os grandes titulares da diplomacia e as eminências da política conhecem essas ‘selected soirées’ onde encontro sempre as nossas mais formosas damas e as nossas melhores glórias. (CARVALHO, 2006, p. 36)

O livro de Elísio de Carvalho foi publicado pela 1ª vez em 1909 e presta tributo a figuras do meio intelectual, das altas rodas, da diplomacia e da política dos primeiros anos do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Ser citado nessas páginas era como ter participado de uma festa refinadíssima. Elísio de Carvalho sugere inclusive a existência de uma nobreza brasileira das letras, em que Paulo Barreto (João do Rio) exercia um império ao encarnar as atitudes do *arbiter das elegâncias mundanas* assim como fizera Oscar Wilde na Inglaterra. A descrição de Wilde e a dedicatória do livro a Paulo Barreto, comparado com Jean Lorrain e com o próprio Wilde, evidenciam a centralidade deste valor de exposição mundana que deveria ser um atributo dos escritores (CARVALHO, 2006, p.17).

Outro sintoma mais imediato desta febre de mundanismo é que um gênero como o romance cai em desuso ou incorpora os símbolos visíveis de modernização e sofisticação, aproximando-se da crônica com sua carga subjetiva, prendendo-se aos dados cotidianos e às novidades da técnica. O romance é invadido pelo confessional, pelo fragmentário e por uma pressa de elaboração, como se absorvesse o ritmo fabril da escrita jornalística e polígrafa, típica daqueles autores, que atendiam “a demandas dos grupos dominantes” (MICELI, 2001, p. 46). Em outras palavras, desenvolveu-se toda uma produção escrita que tematizava uma suposta *high society* brasileira composta por escritores, *dandies*, aristocratas, atrizes e cortesãs, diplomatas e ministros, trajados com a “última moda” do velho mundo, tendo por cenário os espaços modernizados da cidade, que representavam a faceta desenvolvida e cosmopolita do Brasil.

A escrita de Lima Barreto dialoga com essa produção literária que lhe foi contemporânea: questionando-a, valendo-se dos seus temas, apropriando-se de novas percepções resultantes do mundo moderno. Nesse sentido, é importante acompanhar a construção de uma perspectiva crítica em relação àqueles primeiros anos do século XX –

principalmente no que se refere aos chamados *hábitos civilizados* – que se constrói nas páginas do *Diário* e em algumas crônicas do autor. Temas, problemas e percepções sobre a modernidade e o cosmopolitismo que mais tarde se desdobrariam e se articulariam com a escrita de *Vida e Morte*.

5.2 COM O BINÓCULO DE LIMA BARRETO

Mas o homem – que, por sua natureza, é hipócrita e fingido, não diz “quero conquistar para destruir” mas sim quero conquistar para civilizar.
(GRAMSCI, 2002, p. 44)

Lima Barreto surge nas letras brasileiras como espectador privilegiado, crítico atento e partícipe da literatura produzida no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Conhecia a maioria dos escritores, trocou cartas com muitos deles, leu e comentou livros de seus contemporâneos, como atestam as *Impressões de Leitura*, fundou com outros escritores uma revista literária e filosófica, colaborou em jornais e revistas, frequentava os cafés onde discutia suas concepções e projetos literários como tantos outros escritores do período o faziam.⁵⁸ Em síntese, é uma visão limitada a que imputa a Lima Barreto uma posição de degredo ou afastamento em relação aos seus contemporâneos. Ao seu jeito, Lima Barreto fez parte dessa boemia, desempenhando, no início de sua carreira, um papel que o marcou: o do autor maldito, de pena ferina, usada como se fosse um cutelo para ferir seus rivais.

Lembrado pelo pouco caso que fazia em relação aos seus próprios trajes (BARBOSA, 2002, p. 224-225), parte de sua pose de escritor maldito, a questão da moda, do *Bom Tom*, do *Chic*, das colunas binoculares e suas regras de civilidade atravessam a produção escrita de Lima Barreto, não apenas como um tema, mas como um sintoma importante na relação dialética entre o cosmopolita e o particular. Os termos dessa relação dialética apontam para o dado local transfigurado pelo *cosmopolitismo de fachada* que se irradiava para outros setores de nossa vida social, inclusive na produção ficcional, que era, em grande

⁵⁸ Em anotação de 30 de janeiro de 1905, Lima Barreto (DI, p. 95) cita a leitura de um projeto de romance para Alcides Maia; ao que tudo indica eram os capítulos iniciais de *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Em 1907 (5 de janeiro de 1908), acompanhado do escritor Manuel Ribeiro, vai à casa do crítico José Veríssimo, onde ouve preciosos conselhos (DI, p. 125).

parte, porta-voz dos hábitos cosmopolitas, que representavam a “irrisão do local, a cidade das cidades, que sendo todas ao mesmo tempo não é nenhuma” (ANTELO, 1989, p. 27).

É da percepção aguda do descompasso entre a impostura cosmopolita e a dura inserção de nossa sociedade no mundo da técnica e do capital que a escrita de Lima Barreto desdobra-se pelas anotações do *Diário*, feitas em pequenos cadernos de nota, ocupa o espaço efêmero das crônicas em publicações de renome ou não e, por vezes, desemboca em suas páginas romanescas. Em outras ocasiões, esses registros da intimidade ficam como criações ficcionais em potência, tendo faltado apenas o *gesto assinalador do autor* de marcar o fragmento não como confissão, mas como ficção.⁵⁹ Perpassando essa escrita de “bagatelas”, há uma meta e um método do autor: exercitar-se nos “gêneros menores” a fim de atingir o “gênero mais prestigiado”, o romance. Lima Barreto, em crônica de 1911, publicada na *Estação Teatral*, traça um paralelo entre sua experiência passageira no teatro mambembe como bilheteiro e sua atividade como escritor e conclui que: “No mambembe levou-me o método que tenho seguido nessas cousas de letras: ver eu fazer a cousa em pequenas proporções, Tateando, para depois lançar-me de vez e com segurança nos tentames mais avultados” (TC1, p. 69). Destarte, antecederia a escrita ficcional uma escrita mambembe, ou seja, uma escrita ambulante, ordinária e aparentemente sem valor. Exemplo dessa predisposição ficcional latente nesses fragmentos da intimidade é uma anotação de 1905, onde Lima Barreto relata uma cena do cotidiano que dimensiona a questão de como até mesmo as classes menos favorecidas procuravam adotar os preceitos da moda:

Hoje, no trem, vim com uma menina que me despertou a atenção. Ela não era bonita, antes feia e sardenta, porém, de corpo, apetitosa, era dessas que os franceses chamam ‘fausses maigres’. Cheia de carnes, redondinha, ela despertava facilmente o furor báquico. Vinha no trem com pai e irmãos.

⁵⁹ Faço uso aqui de algumas considerações de Michel Foucault na sua conferência, de 1969, “O que é um autor?” (FOUCAULT, 2001, p. 264-298), pois acredito que as anotações da “intimidade” de Lima Barreto são muito oportunas para se problematizar as questões referentes aos limites da obra de um autor. Dentre estes inúmeros fragmentos, organizados por Francisco de Assis Barbosa sob o título de *Diário Íntimo*, encontram-se matérias heterogêneas – as despesas do lar, as confissões das agruras na repartição e nítidos esboços ficcionais (alguns deles dignos de figurar entre o melhor da produção ficcional de Lima Barreto). Poderia-se inclusive atribuir a autoria do *Diário Íntimo*, enquanto um todo orgânico, ao seu organizador que pôs e dispôs as notas da intimidade, a seu critério, lado a lado com textos ficcionais.

Sentara em um banco afastado e, cobrindo-se de expressão dolorosa, repousava a cabeça sobre a mão, que, em começo, bonita, polpuda e abacial, acabava nas pontas de dedos feios, chatos. Mas o que me chamou a atenção foi um detalhe da ‘toilette’. Evidentemente menina pobre — mesmo as mãos denunciavam, naquelas pontas de dedos feios, os estragos do trabalho manual —, pobre, pois, não tendo talvez um vestido decotado e querendo sair com um assim, dobrara a gola do casaco afogado para dentro na altura das espáduas. A coisa foi boa, porquanto as suas espáduas eram das melhores. (DI, p. 78)

A menina suburbana – vista sob o olhar desejoso do diarista e logo adjetivada em francês como uma *fausses maigres* (falsa magra) – é esboçada em traços rápidos em que se ressalta sua condição social, denunciada pelas pontas dos dedos maltratados por trabalhos manuais e pelo seu desejo aparente de adequação a um modismo, mesmo que dissimuladamente. Se de um lado o vestido decotado denuncia a condição social da menina suburbana, por outro lhe propicia o sentimento de *fazer parte* do mundo sofisticado e de se destacar no espaço suburbano em que circula. Nesta relação entre dominantes e dominados, centro e periferia, não há uma reprodução direta de padrões: “Ao primeiro grupo cabe o papel de impor determinados padrões a serem seguidos pelo segundo, mas a sua assimilação pode receber da parte destes uma elaboração transformadora, ou até mesmo opositora” (RAMA, 2008, p. 127). A menina suburbana sem condições de comprar um vestido decotado opera essa elaboração transformadora e consegue, por vias insuspeitas, ser representada pelo discurso confessional, convergindo para si adjetivos destinados, normalmente, à descrição de damas desejadas da sociedade. É esse traço transformador que revela para o diarista uma cultura da cópia sujeita a adaptações advindas da impossibilidade de consumo efetivo dos produtos da moda.

Em outro trecho do *Diário*, numa das anotações mais conhecidas, Lima Barreto observa numa prostituta chamada Cecília essa tendência de tentar reproduzir os padrões mais sofisticados. Amigada de um conhecido seu, portuguesa de nascença, *jogada pelo vendaval da miséria para esta África*, a prostituta de 24 anos “não tem quatro ideias sobre o mundo, aceita o seu estado, acha-o natural, tem vontade de empregar as elegâncias que aprendeu com as francesas dos grandes bordéis em que andou (Valéry, Richard etc., etc.)” (DI, p. 127). Para o

diarista, apesar de todo esse desejo de adequar-se àquela prostituição elegante, simbolizada pelas prostitutas francesas, ela *não passava de uma cachopa dos arredores do Porto*. Todo o diálogo estabelecido com a prostituta é repleto de sutilezas e associações a imagens que tentam elevá-la daquela condição degradante, como as referências a Dostoiévski e a citações bíblicas, sinalizando a necessidade de uma escrita capaz de humanizar *humilhados e ofendidos* que sequer tinham consciência de sua situação. Como se verá mais à frente, as prostitutas oferecem a Gonzaga de Sá uma possibilidade de leitura das transformações por que passava a nossa sociedade: elas faziam, nas palavras da personagem, a economia do Brasil se movimentar e tinham a “missão de polir os nossos hábitos” (VM, p. 105). Por sua vez, Augusto Machado, personagem-narrador do romance, protagoniza uma cena de forte tensão sexual, durante um funeral, com uma menina suburbana desejosa dos luxos de Botafogo e insatisfeita com os projetos socialistas e igualitários do personagem-narrador (VM, p. 117-119).⁶⁰

No trânsito do *Diário* para a crônica, a forma como as relações entre centro e periferia são reproduzidas e adaptadas em escalas menores é um dado que não escapou ao olhar do cronista Lima Barreto. Centro e periferia eram sempre posições relativas: o Brasil ocupava uma condição periférica em relação à Europa; o Rio de Janeiro ocupava uma posição central em relação ao restante do país; a própria cidade do Rio de Janeiro tinha os seus pontos centrais: a rua do Ouvidor, a Avenida Central, Botafogo, que ditavam as tendências para os subúrbios e para as províncias; e, por fim, Petrópolis que se configurava no espaço para aqueles que queriam tomar ares mais aristocráticos. Em “A Estação”, crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1921, Lima Barreto analisava como, ao redor das estações de trem suburbanas, organizou-se toda uma vida social que procurava reproduzir em escala menor os símbolos de sofisticação do centro da cidade:

⁶⁰ Osman Lins observou uma importante tendência nas personagens dos três primeiros romances de Lima Barreto: “o fato delas jamais atuarem umas sobre as outras, mantendo-se isoladas num grau que o romance ordinariamente não comporta” (LINS, 1976, p. 56). “Essa debilitação dos laços entre um ser e outro gera um interesse das personagens pelas coisas (espaço natural, citadino e social), tornando seus romances uma fonte privilegiada para o estudo desses elementos” (LINS, 1976, p. 61). Para ele, isso indicava “a intuição ainda enevoada, obscura e, apesar de tudo, ponderável, do homem do nosso tempo, dividido e só, infiltra-se nos seus romances, de modo mais sensível nesse trio formado pelos romances mais densos dentre eles e do qual Gonzaga de Sá seria o caso limite” (LINS, 1976, p. 42).

As casas de moda, pois as há também, e de algum aparato, possuem nomes ‘chics’, ao gosto da Rua do Ouvidor. Há até uma “Notre Dame”, penso eu. Em anos passados, corria de boca em boca uma pilhéria de “revista de ano”, em que se ridicularizavam os elegantes baratos. Fulano, dizia a facécia, é um ‘gentleman’; veste-se no “Raunier” do Catete e vai ao “Lírico” da Gávea. O “Raunier” do Catete, se não me falha a memória, ainda eu conheci; era uma modesta alfaiataria, que ficava num sobrado, quase ao chegar ao Largo do Machado. Do “Lírico” da Gávea, porém, nunca tive notícias. O tipo atingido pelo remoque, bufava, esbravejava, procurava recibos que provassem que ele se vestia no centro da cidade; mas isto era naquele tempo. (TC2, p. 440)

Conforme observava o cronista, o que antes era motivo de chacota, como vestir-se numa loja que não fosse do centro da cidade, havia se tornado algo normal. No entanto, o que mais lhe chamava a atenção era o movimento do subúrbio querer reproduzir aspectos do centro da cidade – os nomes das lojas eram reveladores, pois na maioria das vezes eram cópias de cópias: “As lojas de primeira ordem copiam os [nomes] das grandes casas das primeiras cidades do mundo; e as dos arrabaldes e subúrbios, por sua vez, copiam os dísticos daquelas e acrescentam o nome da divisão da cidade em que se acham” (TC2, p. 440). Lima Barreto, que a esta altura da vida mostrava profunda antipatia pelo modelo capitalista ascendente, alinhando sua perspectiva ideológica ao socialismo e ao anarquismo,⁶¹ realizava uma interpretação do sistema social e econômico em que o Brasil procurava se inserir a partir de uma leitura das ruas e de seus signos visíveis, não se restringindo apenas à palavra impressa no papel, mas procurando outras matérias legíveis como o nome das lojas ou o vestuário de uma moça do

⁶¹ Várias crônicas do autor atestam sua simpatia pelo socialismo e pelo anarquismo, combatendo a extradição dos estrangeiros ligados a essas causas e as visões distorcidas da imprensa brasileira sobre os dois movimentos. Há também um traço de combate ao nacionalismo exacerbado, caracterizando uma descrença profunda nos discursos hegemônicos de nação. Sobre os posicionamentos ideológicos do autor: *Lima Barreto – o crítico e a crise* (PRADO, 1976); *Literatura como missão – tensões sociais e criação cultural na 1ª República* (SEVCENKO, 1999); *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República* (MACHADO, 2002); *Revolta e Melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto* (RODRIGUES, 2009).

subúrbio. No *Diário* e nas crônicas, essa leitura das ruas perpassa apontamentos em que os monumentos, a arquitetura dos subúrbios, os pedaços de paisagem, uma conversa ouvida no bonde e alguns tipos sociais são rapidamente esboçados, e se cruzam com recordações do passado de igual natureza, oferecendo-lhe uma leitura histórica e social mais abrangente.

Tal atitude, de procurar matérias capazes de revelar uma verdade oculta, lembra àquela adotada pelo *flâneur*, assumindo ares de um investigador da vida urbana, que não despreza as mínimas pistas para realizar sua fantasmagoria de “a partir dos rostos, fazer a leitura, da origem e do caráter” de desconhecidos que encontra nos lugares públicos (BENJAMIN, 2009, p. 473). Para o *flâneur*, sobreviver na cidade assemelha-se a sobreviver na floresta ou num labirinto de signos, onde predomina a visão sobre a audição. Seguindo com as reflexões de Benjamin, há uma importante associação entre a *flânerie* e o jornalismo e a literatura, pois o jornalista e o literato acrescentam ao valor de sua mercadoria as suas horas de ociosidade (um passeio na cidade em busca de temas, por exemplo) como se fizessem parte do seu trabalho, ou seja: “A *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho” (BENJAMIN, 2009, p. 497).⁶² O tempo despendido por jornalistas e literatos em cafés, teatros, passeios públicos, bondes ou numa caminhada desprentensiva pelas ruas da cidade agrega-se ao seu tempo de serviço, à sua escrita, são uma extensão da biblioteca do autor. Essa pulsão pela procura de matérias literárias nas ruas da cidade perpassa os apontamentos do *Diário*, invade as crônicas, torna-se atitude de seus personagens e, por fim, define o estilo narrativo de um romance, caso extremo de *Vida e Morte*.

Lima Barreto sente-se como o narrador do conto “O homem das multidões”, de Edgar Allan Poe (1991), e sai à procura de momentos que sejam dignos de nota: uma paisagem, uma conversa escutada no bonde, os processos de socialização dos habitantes da urbe. Apesar das teorias de Benjamin sobre o *flâneur* serem posteriores ao período vivido por Lima Barreto, deve-se salientar que o *flâneur* já era um tipo conhecido pelos literatos brasileiros, bastando lembrar que João do Rio encarnou o tipo em *A alma encantadora das ruas*, livro publicado em

⁶² Ao analisar a obra de Charles Baudelaire, Walter Benjamin faz importantes considerações sobre o *flâneur*, rastreando suas relações com a literatura fisiologista de meados do século XIX. Segundo Benjamin, a atitude despreocupada do *flâneur* é uma forma de protesto contra a industriiosidade dos demais (BENJAMIN, 2000, p. 50).

1908.⁶³ Além das passagens do *Diário* e as crônicas em que Lima Barreto encarna o flâneur, o autor apropriou-se ficcionalmente da flânerie como na cena em que Augusto Machado persegue Gonzaga pelas ruas do Rio de Janeiro e constata que o amigo andava pelo simples prazer de colecionar as imagens que lhe eram mais caras da vida da cidade (VM, p. 63-64). Outra cena do romance que discute a questão das multidões enquanto objeto de observação crítica é aquela em que Augusto Machado encontra, em meio à multidão de espectadores, no dia de um desfile militar, a figura de Xisto Beldroegas – companheiro de trabalho e desafeto de Gonzaga de Sá (VM, p. 144-146). Aquela personagem parecia andar pelas ruas da cidade como o *homem das multidões* perseguido pelo narrador do conto de Poe, ou seja, sem um destino certo, apagando-se nas massas, mergulhando na sua insignificância. Como assinala Beatriz Sarlo, ao comentar a situação de Buenos Aires nas duas primeiras décadas do século XX:

A nova cidade torna possível, literariamente verossímil e culturalmente aceitável o flâneur que lança o olhar a anônimo daquele que não será reconhecido por aqueles que são observados, o olhar que não supõe a comunicação com o outro: um flâneur é um espectador imerso na cena urbana e, ao mesmo tempo, faz parte dela: numa sequência infinita, o flâneur é observado por outro flâneur que por sua vez é visto por um terceiro [...] O circuito do passante anônimo só é possível na cidade grande, que é uma categoria ideológica e um universo de valores, mais do que um conceito demográfico e urbanístico. (SARLO, 2010, p. 34)

Nesse novo contexto, necessita-se de uma escrita mais imediata, de anotações que acompanhem a velocidade dos acontecimentos, sem os empecilhos de uma escrita que procurasse uma forma de beleza superior e transcendental. A escrita literária desce às ruas, sem máscaras e aberta à beleza das cenas do cotidiano. A comparação entre um trecho do

⁶³ Charles Baudelaire foi com certeza uma das principais referências para os escritores brasileiros da virada do século XIX para o XX. Porém, como assinalou Antonio Candido (2006, p. 27-46), tratava-se de um Baudelaire visto pela ótica do *anticonvencional, satanizado, erotizado* – muito ao gosto daqueles jovens escritores. Nessa direção, o próprio tema da flânerie serviu para reforçar estas concepções, fazendo com que o flâneur mergulhasse nos *bas-fond* (caso de João do Rio).

Diário e uma crônica evidenciam como esses gêneros estão ligados a essa perspectiva da procura de instantes líricos nas ruas da cidade. Crônica e *Diário* aproximam-se por trabalharem com “fatias de vida apresentadas, onde entre o fato e o relato do fato há apenas uma separação mínima” (RESENDE, 1993, p. 172). Na anotação da intimidade, Lima Barreto usa a técnica de uma prosa telegráfica, semelhante à que seria utilizada por Oswald de Andrade em seus manifestos e romances, valendo-se de frases curtas e nominais, formando quadros cinematográficos. Já na crônica, promove um diálogo com a coluna *O Binóculo*, do seu desafeto Figueiredo Pimentel:

(1) Hoje, 8, domingo. Pleno Leme. Cediço. Nada novo. Não há moças bonitas. Só velhas e anafadas burguesas. Turcos mascates e suas mulheres também. O João, um imbecil do meu gasto pessoal, o João T... B..., foi comigo. Fomos ao fortim. Canhão do século atrasado. Ruínas portuguesas. Esforço dos lusos. Povoamento do Brasil. Pedro Álvares Cabral. Bandeirantes. Jacobinos idiotas, burros, ingratos. Ipanema, tal qual o Méier. (2) Duas vezes, pelo caminho, encontrei o Serrado a cavalo. Chapéu de cortiça inglês. De branco. Pela rua, fazia o que ele tem feito sempre na vida, galopar e saltar todos e quaisquer obstáculos, fossem quais fossem. Homem águia. Pavorosa vontade de urinar. (3) Passeio com o João pela avenida a construir. Cais do beira —mar. Travessa do Maia. “Ei-la”. Número 22. Que doçura de fisionomia. Pálida. Calma. Cílios poucos. Não há nela nem revolta, nem resignação. Interessa-me. Queria-a para minha mulher. Mas eu... Ah! meu Deus! Há de ser sempre isso. Há uns tempos a esta parte, vai se dando uma curiosa coisa. Na rua, nos bondes, nos trens, eu me interessei por certas moças e às vezes por cinco minutos chego a amá-las. Procuo-lhes a moradia. Passo duas, três vezes pela porta timidamente, gauchement — onde me levará isso? Toma tento, Afonso! Não te precipites. Olha bem. “Nosce te”... (DI, p. 80, divisão / numeração minha)

Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos

lugares em que um “homem das multidões” pode andar aos domingos.

Julgava que essa história de piqueniques não fosse mais binocular; o meu engano, porém, ficou demonstrado.

No Largo da Carioca havia dois ou três bondes especiais e damas e cavalheiros, das mais ‘chics’ rodas, esvoaçavam pela Galeria Cruzeiro, à espera da hora.

Elas, as damas, vinham todas vestidas com as mais custosas confecções ali do Ferreira, do Palais, ou do nobre Ramalho Ortigão, do Parc, e ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes nos bons tempos da realeza francesa. (TC2, p. 146)

Os dois textos iniciam-se com o tédio causado pelo domingo calorento de janeiro que empurrava o diarista/cronista para os lugares públicos da cidade. Período em que a cidade mudava de feições, já que as famílias abastadas procuravam o clima mais ameno das cidades da serra (Petrópolis, Teresópolis, Caxambu). Daí talvez a ausência das moças bonitas.⁶⁴ Dividindo a anotação da intimidade em três núcleos de significação, pode-se perceber melhor as camadas de sentido que daí resultam: (1) O trecho explora uma sucessão de imagens em que se entrecruzam: a paisagem (presença constante em todos os escritos de Lima Barreto), as velhas anafadas burguesas e os mascates turcos, resquícios de nossa colonização (o fortim, o canhão) e alguns vultos históricos (bandeirantes, Cabral). Estes elementos mostram uma concepção histórica em construção que nortearia a visão crítica de Lima Barreto na sua produção ficcional a partir de *Triste Fim* e que se acentuaria em *Vida e Morte*, ou seja, a história vista não como um *continuum*, mas sujeita a pontos de contato entre *presente* e *passado*, podendo ser revelada em pequenos dados do cotidiano. Lado a lado, com os marcos referenciais de nossa colonização e povoamento, desfilavam os tipos burgueses, os turcos mascates, representantes de uma nova ordem que se instituía (simbolizada mais adiante pela Avenida Central) e que, apesar de todos os esforços, não conseguia

⁶⁴ A vida social no Rio de Janeiro ficava bastante comprometida durante o verão. Além da serra, opção mais sofisticada, as praias eram frequentadas na época, mas tinham por incômodo os trajes de baeta negros, pesados, desconfortáveis, cobrindo quase todo corpo, impostos pela moral e o decoro limitados da época, segundo comenta Gonzaga Duque, em crônica publicada na *Revista Kosmos* (DUQUE, 1997, p. 91-105).

apagar as marcas do passado (a alusão aos jacobinos republicanos e positivistas tratados como burros, idiotas e ingratos); (2) O segundo núcleo de significação remete a um tipo impiedosamente combatido pelo autor: os arrivistas (SCHEFFEL, 2007, p. 54-56). Esse arrivista, identificado como Serrado,⁶⁵ assemelha-se no relato com um centauro pela fusão do seu movimento social de saltar obstáculos e pelo fato de estar galopando⁶⁶. O diarista não deixa de observar as roupas, importante item na ascensão social, como chapéu de cortiça inglês, que deve simbolizar a dependência econômica do país num item simples do vestuário que era importado por sua qualidade.⁶⁷ Serrado transfigura-se ao final desse trecho em homem águia, animal associado à rapina, característica que se cola à figura da personagem; (3) Por fim, o relato toma um tom mais confessional e revela-se um dos motivos do passeio: a observação de uma moça, que lhe passa impressões distintas e controversas – calma, revolta, resignação, doçura. Como em outras cenas deste tipo, de apelo sexual, Lima Barreto confessa um sentimento de impotência por causa de seus complexos raciais. A rua, o bonde e o trem tornam-se locais da busca bem sucedida de temas literários e de uma busca amorosa frustrada.

Na crônica, em tom de confissão, Lima Barreto fala da sua mania deambulatória. Como assinalou o principal biógrafo do autor, Lima Barreto tinha a “necessidade de andar, bebericando aqui, ali, acolá, mais adiante, vencendo enormes distâncias a pé, até mais não poder, tonto de álcool e morto de cansaço” (BARBOSA, 2002, p. 234). Andar e sair de casa para ver a cidade que se tornara um livro: os nomes das ruas, os marcos históricos, as paisagens vistas em velocidade da janela do trem, os flagrantes do cotidiano. Impossibilitado de ler em casa, devido a conflitos familiares (DI, p. 42), acanhado com o luxo da Biblioteca Pública recém-inaugurada (TC1, p. 149-150), restava-lhe a leitura das ruas. Leitura sempre renovada, lugar do *Outro*, enquanto a casa e a repartição eram os espaços da repetição, do *Mesmo*, do tédio que empurrava para as ruas, num novo ciclo de buscas.

⁶⁵ Devia tratar-se de Pedro Ferreira do Serrado, amigo do tempo da escola primária de Lima Barreto (CO1, p. 45-47).

⁶⁶ A atribuição de características de animais a pessoas assemelha-se em Lima Barreto ao uso dado pelos autores naturalistas e é reservada às personagens pelas quais o narrador nutre alguma antipatia.

⁶⁷ Este fragmento trava um interessante diálogo com o conto “Miss Edith e seu tio” em que as personagens da pensão Boa Vista ficam estupefatas com a nobreza de “tio” e “sobrinha” ingleses que se instalam na pensão, um dos poucos personagens (republicano e florianista-nacionalista) que antipatizava com os ingleses acaba por se render “às botas do inglês, que pareciam durar a eternidade” (MC, p. 80).

No seu tempo de ócio, o cronista assume a função de um colunista social às avessas, apontando os aspectos risíveis da mania de sofisticação, dialogando com a coluna *O Binóculo*, de Figueiredo Pimentel, que determinava os padrões sofisticados que deveriam ser seguidos. Estranha o cronista aquelas damas das colunas sociais brasileiras (binoculares), com ares de *realiza francesa*, vestindo trajes das melhores casas, e que, entretanto, andam como todos os cidadãos de bonde, fazem piquenique e se requebram ao som de uma *charanga que repinica uma polca chorosa*. Por maior que fosse o disfarce, a condição periférica era uma condição inerente ao Brasil, na sociedade burguesa, capitalista e técnica do início do século XX. Dado visível na menina do subúrbio que improvisava um vestido decotado ou nas madames *chics* e seus piqueniques embalados pela charanga. Impressão próxima àquela do eu lírico do poema “Não sei dançar”, de Manuel Bandeira (1995, p. 23-24), em que num baile de terça-feira gorda misturavam-se elementos significativos formadores de nossa cultura – que são, nesse ínterim, abolidos ao ritmo do *ganzá do jazz-band*.

Não era apenas nas ruas da cidade que Lima Barreto notava essa preocupação binocular. Na sua escrivania, na função de amanuense da *Secretaria de Guerra*, cargo que ocupou de 1903 a 1918, Lima Barreto viu um repetitivo desfile de militares preocupados mais com o uniforme do que com o cargo ocupado. São várias as anotações a esse respeito, configurando uma rotina que irritava o então amanuense. Tipos que, com certeza, foram fundamentais na construção dos militares de *Triste Fim*, que, apesar da situação dramática da Revolta da Esquadra, encontravam tempo para confeccionar um uniforme diferenciado para os oficiais (TF, p. 215), ou na escrita da cena do desfile militar de Isaías Caminha, em que os oficiais e os soldados parecem pertencer ao exército de dois países diferentes: de um lado o luxo dos oficiais e do outro o desleixo da farda dos soldados rasos (RIC, p. 83-84).⁶⁸

Em anotação da intimidade de 1905, abancado na sua escrivania, Lima Barreto presencia um curioso tipo militar que o procurara para resolver uma questão administrativa:

A minha casa continua a aborrecer-me
sobremodo. Ontem. De manhã, encontrei um
sujeito, que me andou aqui na secretaria, a

⁶⁸ Essa preocupação com a farda e com as roupas, enquanto uma forma de se afirmar socialmente, remete ao conto “O Espelho”, de Machado de Assis, publicado em 1882. Nele, Jacobina, personagem-narrador, discorre para seus amigos sobre a existência de duas almas: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro (ASSIS, 2007, p. 155).

aborrecer-me, para mandar a cópia do decreto que lhe concedia as honras de alferes do Exército. Mande. O simplório do homem, mal pagou a patente no Tesouro, meteu-se numa farda de linho branco e, agalado, transita de sua residência para o lugar que trabalha. Vai mais garboso, mais inflamado. E às vezes olha em redor disfarçadamente. Há nessa inspeção desconfiança e orgulho. Desconfiança que os outros militares não o debochem, e orgulho, porque se distingue dos restantes civis. O pobre homem sentia o que todos nós sentimos, a necessidade do lustre.

Na nossa vida complicada, o lustre é tudo, e uma atmosfera de lustre é como um ambiente de carícias, e carícias que tanto mais precisamos, quanto a nossa vida é falta de outras satisfações. (DI, p. 77-78)

A palavra “lustre” utilizada no fragmento tem acepções que remetem à fama, à glória, à exibição de riqueza, à ostentação, à vaidade, ao desenvolvimento intelectual ou moral, ao conhecimento, à instrução. A elegância e a ostentação de bons trajes estavam ligadas àquele elemento luminoso da existência, apontado por Carmem Dolores, enquanto a pobreza era a área de sombras. Esse sentimento, comum em todos os tempos, acirrar-se naqueles primeiros anos da República, pois todos percebiam as possibilidades de ascensão social e de reposicionamento dentro da nova ordem. E mesmo que isso não ocorresse havia a possibilidade de se destacar nas esferas suburbanas ou então no funcionalismo público. Pequeno funcionário ou militar de patente baixa no centro da cidade, mas admirado nos subúrbios. Esse elemento que pode ser observado em toda uma pequena burguesia suburbana, *orgulhosa de comer em todas as refeições*, que circula por toda ficção de Lima Barreto.⁶⁹ Pequena burguesia, predominante na ficção de Lima Barreto, constitui-se num elemento de mediação entre o Brasil elegante/cosmopolita e o Brasil popular, folclórico, com suas heranças do período colonial e com suas tradições.

Vê-se ainda, nessa nota da intimidade, Lima Barreto num momento de liberdade, típico do gênero memorialístico sem a

⁶⁹ Opinião semelhante é a de Osman Lins, para quem a ficção de Lima Barreto não representa lutas de classes – até porque suas personagens não têm essa consciência de pertencimento a uma classe –, mas é formada de personagens intermediárias, de tipos advindos dos subúrbios e de Botafogo (LINS, 1976, p. 23-24).

expectativa de um público leitor e estabelecendo um diálogo sincero com suas próprias concepções ideológicas, sociais e históricas, deixando-se levar por essa escrita que “em meio ao ordinário vez ou outra surpreende o extraordinário” (BLANCHOT, 2005, p. 271). É importante observar que essas notas são anteriores à escrita de seus principais romances e que um número considerável delas podem ter servido como ponto de articulação para elaboração ficcional, conforme a proposta do autor de se exercitar nos “gêneros menores”. Fora esse caráter de uma suposta origem – objetivo do qual este trabalho se distancia – que teria no romance o seu ponto de chegada, há nessas anotações uma percepção crítica, aguçada e sintética, capaz de fixar instantâneos do cotidiano, numa espécie de microleitura social, uma “literatura menor”, onde: “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história agita-se no seu interior” (DELEUZE; GUATARI, 2002, p. 39). Dentro dessa perspectiva histórica, Lima Barreto percebe que a sociedade tornara-se mais complexa, não se tratava de uma sociedade de senhores, de escravos e de indivíduos que sobreviviam aos trancos e barrancos entre essas duas ordens – como as personagens de *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (CANDIDO, 1993, p. 19-54) ou um Candido Neves do conto “Pai contra mãe”, de Machado de Assis. A República criara, nas palavras do próprio Lima Barreto, uma sede de honrarias, de competição, que convergiram todas para a Capital Federal, atraindo brasileiros de todas as províncias e de todos os estratos sociais, além de estrangeiros. Somado a isso, grupos conservadores, formados por antigos senhores de escravo, ascenderam ao poder com a República.

Para muitos, a complexidade da inserção do Brasil na ordem capitalista e cosmopolita tinha o empecilho de nossa formação étnica.⁷⁰ A partir da proclamação da República, os negros e mulatos viram um retrocesso na sua inserção social, pois as teorias raciais, amplamente divulgadas pelos Positivistas brasileiros, davam-nos como uma raça inferior. Como afirmava Lima Barreto, mudou-se do preconceito para o conceito endossado por teorias científicas (DI, p. 110-113). O processo de ocultação das raízes africanas obsedava nossos jornais que se preocupavam com o que se falava no exterior sobre o Brasil e com as caricaturas feitas no país vizinho, em que os brasileiros eram

⁷⁰ As discussões raciais sobre a superioridade ou a inferioridade do povo brasileiro, tendo em vista nossa formação étnica, têm seu melhor exemplo em dois livros do início do século XX: *Canaã*, de Graça Aranha e *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

caracterizados como macacos. Só para ilustrar: em crônica de 1915, Lima Barreto (TC2, p. 171) ironiza a preocupação dos nacionalistas brasileiros com as charges publicadas nos jornais argentinos, onde os brasileiros sempre apareciam como negros ou macacos. Lima Barreto não se abalava com a comparação e lembrava que o macaco é, no folclore popular brasileiro, o animal associado à esperteza. Cinco anos depois, em “Sestros Brasileiros” (TC2, p. 263-266), comenta crônica de 1906 de Rafael Pinheiro, em que alguns brasileiros se envergonharam porque o maestro Italiano Puccini ficara admirado com a quantidade de negros no Brasil.⁷¹

Toda essa preocupação com a questão racial, evidentemente, influenciou na vida pessoal e social de Lima Barreto – não se tratava apenas de uma hipersensibilidade do autor, mas de um movimento social discriminatório e, agora, respaldado por teorias científicas de grande circulação entre os Positivistas/Republicanos brasileiros, como o autor percebera numa das primeiras anotações do *Diário* (DI, p. 110-113). Na escrita da intimidade são narradas, em tom de mágoa, situações em que Lima Barreto sentira o peso desse preconceito, como o episódio de um cartão recebido em casa: “Hoje, à noite, recebi um cartão-postal. Há nele um macaco com uma alusão a mim e, embaixo, com falta de sintaxe, há o seguinte: ‘Néscios e burlescos serão aqueles que procuram acercar-se de prerrogativas que não tem. M’” (DI, p. 88). O remetente do cartão, ao que tudo indica um colega de repartição, ambiente hostil *àquele amanuense com pretensões intelectuais*, afirmava com todas as palavras que Lima Barreto queria um lugar na sociedade que não lhe pertencia devido à sua condição racial. Outro incidente ocorreu em 1908, quando a esquadra da marinha americana encontrava-se no porto do Rio de Janeiro. Lima Barreto recebera, como outros funcionários do seu setor, um convite para visitar os navios. Na hora do embarque não pediam o convite para ninguém, porém quando chegou sua vez o convite foi solicitado. Lima Barreto conclui no *Diário* com amargura: “É triste não ser branco” (DI, p. 129-130). Contudo, um dos incidentes mais marcantes narrados no *Diário* diz respeito a uma ida de Lima Barreto à Secretária do Exterior, em que ele é ignorado pelos funcionários. A cena é marcante e reproduzo-a na íntegra, pois, junto com a dura tomada de consciência da sua posição no novo quadro social, o diarista usa um

⁷¹ Em 1907, Bilac também comentava essa preocupação nacional de que se citasse no exterior a quantidade de negros que havia no Brasil haveria espanto, e dava como exemplo um episódio envolvendo a atriz Jane Hading que dissera ter ficado surpresa por receber no palco do *Teatro Lírico Fluminense* flores de um negro (José do Patrocínio). A declaração da atriz causou furor na imprensa brasileira, conforme o cronista (BILAC, 2006, p. 79).

recurso que aparecerá em suas crônicas e que orientará a escrita de *Vida e Morte*. Este recurso é o da superposição temporal, ou seja, duas imagens pertencentes a tempos diferentes que se tocam num mesmo quadro no relato narrativo fornecendo-lhe uma visão histórica iluminadora.⁷²

Há dias, por motivos de minha profissão, fui obrigado a entrar na Secretaria de Estado das Relações Exteriores. Vestia-me mal, é fato; mas entrava certo de que era cidadão brasileiro, homem de algum cultivo, cumpridor dos meus deveres, e, sobretudo, protegido da crença que, tendo frequentado uma dessas nossas escolas superiores, mereceria dos contínuos de lá o tratamento que se dá ao comum dos mortais. Enganei-me. Dirigi-me ao contínuo, no primeiro pavimento, que, com a habitual morgue dos altos e baixos funcionários, aconselhou-me que subisse. Até aí pisava no Brasil, agora, parecia-me, passava a fronteira. Dois contínuos, enfardelados em amplas sobrecasacas pretas com botões dourados, ocupavam-se pachorrentamente em cortar jornais, pregando os retalhos num livro em branco. Original ocupação dos contínuos da Secretaria do Exterior!

Medroso do meu ato, ousei interromper-lhes a tarefa:

— Precisava isso assim, assim; os senhores podem etc.

Os dois respeitáveis funcionários olharam-me de alto abaixo e, entre complacente e desdenhoso, um deles disse-me:

— Entra.

Fiquei atônito, nunca fora assim tratado em departamento da administração brasileira e demais naquele sotaque estrangeiro! Prudentemente entrei, sentei-me, conforme me aconselhava o magnífico auxiliar das nossas relações exteriores. Tinha sob mim uma delgada cadeira dourada meio

⁷² Lima Barreto parece intuir a necessidade de rompimento com o historicismo universal e seu método aditivo, propondo algo semelhante àquilo que Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história*, define como meta da historiografia marxista: *extrair uma época determinada do curso homogêneo da história e apontar a irrupção do passado no presente* (BENJAMIN, 1994, p. 22-232).

suja. Em torno, um salão lustrado, amplo e meio escuro; e o teto de estuque tinha pelos cantos o armorial de algum visconde apressado. O estuque encantou-me e, embora sob o peso daquela afronta, interessou-me o relevo dele, as armas do escudo, os florões, os grifos etc. etc. etc... De quem fora aquilo? Não sabia. O dinheiro que o fizera, entretanto, era fácil de se dizer donde vinha. E, não sei como, eu vi uma grande fazenda: a senhorial casa açaçapada, numa meia laranja de morro branco de cal, enrubescer sob o banho da luz da aurora; as vacas mugiam no curral próximo; o terreiro fronteiro era como vasto lençol estendido. Da senzala, sem que sequer ouvissem o gorjeio dos pássaros, em filas cerradas, saíam, sob o peso do cativoiro, algumas centenas de negros. Aquela viva linha negra a estender, silenciosa, humilde, tinha a energia oculta de um filete que se infiltra pela terra adentro. Depois de furar cem metros, rebenta aqui como uma fonte cristalina; se mais desce, mais pressão e mais temperatura ganha, e complexidade na composição; voltando à flor da terra, é agora termal; se mais baixo vai, mais forte fica, e lá, nos profundos recessos do planeta, complica, revoluciona, baralha, e provoca vulcões. Lá ia a fila negra unida, cerrada, por entre os cafezais...

Olhei o escudo, as fantasias heráldicas, as armas de galés e, de mim pra mim, pensei:

— Doce fila negra que mourejaste no cafezal, estás ali também naquele níveo escudo; tu entraste nele sem querer; foste aí pela fatalidade das coisas e essa...

— Não é isso que você quer?, disse-me o contínuo.

E eu acabei de raciocinar:

— ... e essa, não há barões, viscondes, duques e reis que a desviem. (DI, p. 109-110)

O episódio remete à típica tomada de consciência de algumas personagens de Lima Barreto quanto ao ruir do sonho igualitário democrático da República. Aqui, o diarista, ciente do desalinho dos seus trajes, acredita que a ilustração, o lustre conferido pelos seus estudos, possa lhe colocar na situação de um cidadão digno de respeito. Ilusão

semelhante àquela nutrida por Isaías Caminha quando se dirige à Capital Federal em busca de seu sonho de ilustração e ascensão social (RIC, p. 53). A sensação que é transmitida ao diarista na *Secretaria do Exterior* é a de ter penetrado num país estrangeiro, até porque os funcionários simulavam um sotaque afetado. Porém, o diarista não percebe, de imediato, que o problema não estava tanto nas suas roupas, mas em sua condição racial. É a imagem de um armorial, um brasão de armas de um visconde apressado (com escudos, florões, grifos e galés), gravada no estuque da parede do órgão republicano que lhe faz lembrar a escravidão e as repercussões dela no tempo presente enquanto preconceito. No estuque branco da parede, espécie de tela de cinema, sua imaginação viaja para o tempo da escravidão, projetando a imagem de uma fila de negros trabalhando no eito. Sua condição está ligada àqueles negros que mourejaram no cafezal e que foram os responsáveis, como afirmaria o historiador contemporâneo, pelo “fazimento do Brasil” que “gastou cerca de 12 milhões de negros, desgastados como a principal força de trabalho de tudo o que se produziu aqui e de tudo que aqui se edificou” (RIBEIRO, 1995, p. 220). Interrompido pelo contínuo da *Secretaria do Exterior*, caracterizado antes pelos seus trajes agaloados e seu sotaque afetado, o diarista termina seu pensamento confiante na continuidade da luta dos negros nessa terra sempre estrangeira.

Dez anos mais tarde, em crônica publicada no *Correio da Noite* (TC1, p. 116-167), Lima Barreto aponta a questão racial e as reformas urbanísticas que obsedaram os primeiros anos de nossa República como parte de um mesmo projeto “civilizatório” que não dera certo. A crônica comentava as ações do governo incentivando a volta de famílias pobres para colônias agrícolas no interior de Minas Gerais e Rio de Janeiro e lembrava que, no início da República, o próprio governo criou em torno da capital uma espécie de mito do Eldorado, fazendo com que grandes contingentes populacionais para lá migrassem. Lima Barreto direciona suas críticas ao Ministro do Exterior, o Barão do Rio Branco, como um dos responsáveis por querer transformar o Brasil numa grande potência, dotando a cidade “de boulevards, elegâncias bem idiotamente binoculares” e de sua mania de querer copiar Buenos Aires:

“a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país

que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos” (TC1, p. 166).

Pelo que tenho demonstrado até aqui, as anotações do *Diário* e as crônicas, gêneros ligados às matérias brutas e imediatas do cotidiano, intercambiam características entre si, apresentam limites tênues e configuram-se para alguns autores, caso de Lima Barreto, como uma escrita preparatória, voltada a exercitar técnicas ficcionais em pequena escala e a registrar matérias brutas a serem desenvolvidas *a posteriori*. Destaco, mais uma vez, que não se trata de uma relação direta de causa e efeito, ou seja, um “texto menor” e “menos trabalhado ficcionalmente” que origina um texto mais prestigiado (caso do romance), mas sim os indícios das tentativas ficcionais do autor e dos intercâmbios possíveis entre estes gêneros. Tanto é que, vez ou outra, o “exercício” se torna tão revelador e significativo quanto a produção ficcional, quiçá pela liberdade conferida a esses “gêneros menores”. Assim, essa escrita microscópica direcionada, a princípio, ao relato e à verdade, quando posta em comunicação com a produção ficcional do autor, permite uma recomposição dos conflitos que nortearam os projetos ficcionais do autor, sendo peça importante na apreensão da *Validade dessa escrita* (BARTHES, 1970, p. 161). Como se pode observar, as questões referentes aos hábitos civilizados e ao cosmopolitismo de fachada encontram nas páginas do *Diário* e nas crônicas uma tentativa paralela à produção ficcional de apreensão e de representação daquele período. Vagando por todo corpo da cidade ou na posição de amanuense, o cronista-diarista flagra pequenos instantâneos de como a moda e a perspectiva de inserção no mundo cosmopolita invadiram vários setores da vida social.

Vida e Morte incorpora, na sua montagem, vários elementos das discussões envolvendo a tentativa de inserção do Brasil na ordem cosmopolita e moderna e seus pontos de conflito que atravessaram a escrita da intimidade e as crônicas de Lima Barreto. Há a nítida colagem de crônicas, publicadas por Lima Barreto, na estrutura do romance e a utilização das percepções fragmentárias do dia-a-dia incorporadas às falas do protagonista-biografado, Gonzaga de Sá, e do personagem-narrador, Augusto Machado.⁷³ Lima Barreto opera o encontro de duas classes sociais distintas entre si. Gonzaga de Sá, um aristocrata saudosos dos tempos do imperador, empurrado para um posto humilde da

⁷³ Há também o movimento contrário, ou seja, trechos do romance que depois são publicados na forma de crônicas.

administração pública republicana; e Augusto Machado, um mulato, suburbano e ilustrado que não presenciou nenhum benefício da recém-formada República. Este último é o responsável pela montagem da narrativa, pois o livro é composto, em essência, de diálogos das personagens sobre as mais diversas matérias: os almanaques, o funcionalismo, os emblemas públicos, os selos, os jornais do interior, a *Reuve de Deux Mondes*, os romances de capa e espada (*Masque de Fer*), os jornais da Europa, os passeios de bonde ou a pé promovidos pelas personagens. Quer dizer, o elemento fragmentário é incorporado à narrativa neste romance, que é composto por capítulos curtos, no total doze quadros, somados à “Advertência”, assinada por Lima Barreto, e à “Explicação necessária” do personagem-narrador. O imediatismo, a invasão do material confessional e o hibridismo entre gêneros textuais (confissão e crônica articulados no romance), apontados por Olívio Montenegro como um dos principais problemas da produção ficcional de Lima Barreto, a meu ver, são opções estéticas de um autor que sabia da especificidade e dos entrecruzamentos possíveis entre esses gêneros, como dá a entender ao comentar um romance com essas características: “Nós não temos mais tempo nem o péssimo critério de fixar rígidos gêneros literários, à moda dos retóricos clássicos com a produção do seu tempo e anteriores. Os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair” (II, p. 116). Conclui-se que *Vida e Morte* não pode ser lido pela ótica da crítica nos modelos propostos por Lukács, a partir da leitura dos grandes romancistas realistas do século XIX (LUKÁCS, 1968, p. 62). Na produção ficcional de Lima Barreto só podem ser analisados por essa ótica *Triste Fim* e alguns de seus contos mais famosos, que foram escritos num período próximo ao do romance. Fato que pode indicar uma ruptura de Lima Barreto com o romance de feição realista, pois, nos demais romances, o hibridismo de formas – adesão à crônica e à confissão – é evidente e em nenhum momento escondido pelo autor, tanto é que o último projeto ficcional de Lima Barreto, o não concluído *Cemitério dos Vivos*, enveredava pela ficcionalização das suas experiências de internação psiquiátrica, tomando como modelo *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoiévski.⁷⁴

⁷⁴ Friso que não estou criticando o pensamento de George Lukács, que se desdobrou de maneira muito produtiva entre os críticos brasileiros, mas apontando a impossibilidade de seu uso em parte significativa da produção ficcional de Lima Barreto que é atravessada pelo confessional e pelo fragmentário.

Enfim, em *Vida e Morte*, a narrativa comporta dois olhares distintos, tratando com brevidade de temas difusos da modernidade, propiciando uma leitura dialética da realidade e tentando resolver a problemática do engajamento nítido do autor na trajetória de suas personagens, como ocorrera com o seu primeiro romance. Lima Barreto pode estar, aparentemente, mais próximo no plano social e racial do personagem-narrador Augusto Machado, partilhar de algumas ideias revolucionárias desta segunda encarnação de Isaías Caminha e terceira de Lima Barreto.⁷⁵ Por outro viés, o plano ideológico do autor Lima Barreto, que se constrói e se articula com sua produção ficcional nas páginas da intimidade e nas crônicas, encontra em Gonzaga de Sá uma incrível proximidade de métodos de análise, de uma concepção mais abrangente de leitura e de história. Gonzaga de Sá serve como uma espécie de filtro para as ideias revolucionárias de Lima Barreto e de seu personagem-narrador, não permitindo que o forte engajamento do autor e do personagem-narrador e o subjetivismo do primeiro se sobressaíam. Tais elementos persistem na narrativa, porém mediados pela fala de Gonzaga que emerge na memória de Augusto Machado, quando ele organiza suas considerações. Quanto às questões raciais mais dolorosas para Lima Barreto, elas foram desviadas, sem perder sua carga dramática de relato da exclusão, para personagens periféricas como Romualdo e Aleixo Manuel, compadre e afilhado de Gonzaga de Sá, respectivamente.⁷⁶

Apesar da visão singular de Gonzaga, em relação aos mínimos fatos do cotidiano, ele precisa de Augusto para a escrita de suas memórias por ser incapaz da criação: não casou, não teve filhos e não se destacou na sociedade, assemelhando-se a algumas personagens de Machado de Assis (Brás Cubas, Conselheiro Aires). E o mais importante: Gonzaga é incapaz da criação literária, posta em evidência na narrativa “O inventor e aeronave”, que fora achada entre os seus pertences e reproduzida pelo narrador no primeiro capítulo do livro. Nela, é contada a história de um inventor que se dedicou ao projeto de uma aeronave que ao final não decola: “Deu a última demão, acionou

⁷⁵ Faço uma alusão ao prefácio “venenoso” de Olívio Montenegro, em que o crítico afirma que em certas personagens, como Isaías Caminha, Lima Barreto manifesta “o gosto quase masoquista de uma segunda encarnação” (IL, p. 10).

⁷⁶ Lima Barreto procurou evitar o relato extremamente pessoal, principal crítica recebida no seu primeiro romance. No esboço de *Vida e Morte*, do início do século, havia uma cena em que Aleixo Manuel chegava chorando em casa e dizendo que os colegas o chamaram de macaco. A cena dialoga com uma passagem confessional, como vimos, em que o diarista relata ter recebido em casa um postal com a foto de um macaco e uma frase fazendo alusão a ele não saber seu lugar na sociedade. Na versão final do romance, esta cena foi cortada.

manivelas, fez funcionar o motor, tomou o lugar próprio... Esperou... A máquina não subiu” (VM, p. 45). Narrativa emblemática que sintetiza a trajetória de Gonzaga: ilustrou-se, nada produziu e sua memória, ao final, constitui-se em pedaços de fala anotados por outro amanuense. Assim, não é a escrita de Gonzaga que aparece, mas a fala dele reescrita e reinscrita em outro contexto por Augusto Machado. Por outro lado, são os pensamentos singulares de Gonzaga que permitem a Augusto Machado ler os sinais do progresso além dos discursos e penetrando na realidade plural das ruas, percebendo que inclusive um vestido poderia revelar a relação periférica do Brasil na sociedade capitalista e suas particularidades.

Essas questões ligadas a uma espécie de microssociologia das ruas e dos símbolos da modernidade, típica dos relatos menores de Lima Barreto, encontram em Gonzaga de Sá um dos seus melhores analistas. O mundanismo, as roupas, os ditos hábitos civilizados, a importância dos teatros, os cafés, as prostitutas e o seu papel civilizador são questões discutidas por Gonzaga de Sá e Augusto Machado, enquanto passeiam pela capital Federal.

5.3 NOTAS MUNDANAS: INSTANTÂNEOS DE GONZAGA DE SÁ E AUGUSTO MACHADO

Gonzaga de Sá se constitui numa peça importante na análise das manias de aristocracia da nova burguesia brasileira. Descendente dos fundadores do Rio de Janeiro, filho de um general da época da Campanha do Paraguai, dotado de ilustração variada, Gonzaga tivera todos os elementos para ascender socialmente, porém preferira a obscuridade de um serviço modesto na administração republicana: “Era preciso ser doutor, formar-se, exames, pistolões, hipocrisias, solenidades... Um aborrecimento, enfim... Não quis” (VM, p. 45). Desde o projeto do romance, Lima Barreto procurava estabelecer o vínculo da personagem com a Monarquia, tanto é que a primeira ideia de nome para personagem relacionava-o aos fundadores do Rio e à casa de Bragança (VM, p. 115-117). Gonzaga é um resíduo da monarquia a tramitar na baixa esfera da administração republicana, sem chances de ascensão na vida pública, pois não quis se sujeitar aos novos arranjos e não cuidou dos velhos meios de galgar posições, como um bom casamento. A princípio, Gonzaga manifesta saudades do fastígio do Império Brasileiro, período do teatro provisório, das óperas

interpretadas pela italiana Rosina Stoltz, dos concertos do pianista norte-americano Louis Moreau Gottschalk e compara aquele período aristocrático de antanho com o do tempo presente da narrativa, da ascendente “aristocracia republicana” de Petrópolis. No capítulo IV, intitulado “Petrópolis”, Gonzaga vocifera contra a mania aristocrática dos brasileiros:

– A mais estúpida mania dos brasileiros, a mais estulta e lorpa, é a de aristocracia. Abre aí um jornaleco, desses de bonecos, e logo dás com uns clichês muito negros... Olha que ninguém que ser negro no Brasil!... Dá com uns clichês muito negros encimados pelos títulos: “Enlace Sousa e Fernandes”, ou “Enlace Costa e Alves”. Julgas que se trata de grandes famílias nobres? Nada disso. São doutores arrivistas, que se casam muito naturalmente com filhas de portugueses enriquecidos. Eles descendem de fazendeiros arrebetados, sem nenhuma nobreza e os avós da noiva ainda estão à rabiça do airado na gleba do Minho e doidos pelo caldo de unto à tarde. Sabes bem que não tenho superstição de raça, de cor, de sangue, de casta, de coisa alguma. Para mim, só há indivíduos e eu, mais do que ninguém, podia tê-las. (VM, p. 57)

A exposição dessa *mania aristocrática* vem de um dado do cotidiano: os jornais e suas seções dedicadas à vida social. É onde a personagem percebe a linguagem arcaizante denotada na palavra “enlace”, em vez do termo mais corrente “casamento”, como uma marca de distinção social. Nessa tentativa de aristocratizar-se, Gonzaga aponta um problema causado pela técnica da fotografia, não tão desenvolvida em nossos jornais, que deixava os casais fotografados negros. E isso numa sociedade em que ninguém queria ser negro, como afirmava Gonzaga de Sá. A fotografia, na sua imperfeição gerada pelo não domínio da técnica num país periférico, acaba por estampar algo real, além da aparência aristocrática exterior desejada por aqueles indivíduos e desvela os vínculos daquela burguesia com o antigo sistema escravocrata e sua tendência à miscigenação.⁷⁷ Para Gonzaga, a tentativa

⁷⁷ Essa tendência a miscigenar-se do povo português, classificada por Sérgio Buarque de Holanda “como carência de orgulho racial”, foi determinante para que a empreitada colonial portuguesa vingasse nos trópicos (HOLANDA, 1976, p. 22-24).

de distinguir-se na sociedade servia para evidenciar mais as origens dessas famílias: comerciantes portugueses, grandes fazendeiros e doutores arrivistas. Dois segmentos sociais preexistentes no tempo do Império e da escravidão, somados a um grupo em ascensão, os doutores, que configuravam o novo cenário político e social do país. O sentimento aristocrático encontrava nas revistas e nas colunas sociais dos jornais seus intérpretes. Daí a antipatia manifestada por Gonzaga contra as revistas brasileiras muito *chics*, os grandes jornais brasileiros e a literatura feita por alguns escritores brasileiros (BARRETO, 1961, p. 133-134).

Gonzaga de Sá encarna os ideais literários e as implicâncias de seu autor com a escrita que só se preocupava em retratar Botafogo e Petrópolis, de trama previsível, e que se aproximava do colonismo social ao narrar apenas os enlaces desta burguesia-aristocrática-arrivista em formação, que desfilava pelos espaços *chics* e habitava as páginas de revistas, jornais e romances mundanos. Gonzaga faz uma importante reflexão sobre outras influências possíveis para a literatura brasileira, apontando os nomes de Dostoiévski, George Eliot e Tólstoi como autores que tiveram *simpatia pelos humildes, pelos humilhados*. Contrário à mania aristocrática, sem pretensões de sair reclamando para si foros privilegiados de nobre pela Rua do Ouvidor, Gonzaga de Sá admite que corre em suas veias sangue de índios, portugueses, negros e mulatos que fundaram e povoaram o Rio de Janeiro:

– Fugi desta gente de Petrópolis, porque, para mim, eles são estrangeiros, invasores, as mais das vezes sem nenhuma cultura e sempre rapinantes, sejam nacionais ou estrangeiros. Eu sou Sá, sou o Rio de Janeiro, com seus tamoios, seus negros, seus mulatos, seus cafuzos e seus “galegos” também... (VM, p. 59)

Sentimento compartilhado por Augusto Machado, que, ao ver um grupo de turistas ingleses levando folhagens como *souvenirs*, condena-os por acharem que conseguiriam, com aqueles ramos, sintetizar o clima hostil dos trópicos. Nisso, o personagem-narrador lembra sua formação racial que lhe confere vínculos com aquela terra, mas, a exemplo de Gonzaga, valoriza o contato que teve com pensadores, historiadores e filósofos do velho mundo que o ensinaram a pensar sobre sua posição no mundo. Ou seja: Gonzaga e Augusto não sofrem do nacionalismo jacobino de Policarpo Quaresma e reconhecem a necessidade das influências estrangeiras que devem ser mediadas e não reproduzidas de

modo mecânico. Ademais, as duas personagens identificam-se com a paisagem fluminense que, neste romance, problematizador de temas do mundanismo em voga, não serve apenas como *moldura do urbano* (BILAC, 2006, p. 216-220), mas que se liga à própria história das personagens centrais. Exemplo desse sentimento é a identificação de Augusto Machado com uma palmeira solitária, vista da janela da sala de Gonzaga como se estivesse emoldurada, que há décadas era fustigada pelos ventos, pelos raios e que se erguia acima de todas essas adversidades. A resistência da árvore associa-se a sua trajetória e lhe confere forças para continuar tentando sua ascensão intelectual (VM, p. 95). No romance vê-se uma importante inversão, pois o urbano e a técnica é que servem como moldura para as paisagens e as marcas do passado.

A suja “Sebastianópolis” de ruas estreitas, de prédios que remetiam ao período colonial, de árvores majestosas, de geografia irregular é a morada de Gonzaga de Sá e de Augusto Machado. Em contrapartida, Petrópolis, em cujo nome ressoa ecos de uma sociedade aristocrática, é o espaço de indivíduos que querem se desligar de todas as marcas coloniais existentes na capital da República, mas que, por mais paradoxal que possa parecer, anseiam por criar um espaço livre dos aborrecimentos mesquinhos da vida democrática (urnas, votações) e aristocratizar-se, estrangeirar-se. São estes “estrangeiros”, os brasileiros estranhos aos problemas do país, indiferentes aos cenários naturais, vistos apenas como moldura do urbano, refugiados em Petrópolis, que, *aparentemente*, ditam as regras de civilidade a serem seguidas pelos moradores da suja Sebastianópolis. *Aparentemente*, pois como o próprio Gonzaga conclui, em outro trecho que será problematizado mais à frente, a chamada civilização se constrói muitas vezes por caminhos sinuosos e incertos. Ainda neste capítulo do romance, Gonzaga e Augusto começam uma interessante discussão a respeito do conteúdo das notícias vindas de Petrópolis:

Continuamos a andar e logo depois retomou a palavra com a doçura habitual.

– Já reparaste que não há nada mais cedoço que as notícias de Petrópolis?

– Quase não as leio, respondi.

– Fazes mal; é preciso que nos preocupemos com as culminâncias de nós mesmos... Não te patenteias? Interessa-te por Petrópolis, homem!... Insignificantes, embora, merecem atenção as notícias de lá... É só quem “sobe” quem “desce”,

não há dúvida!... Não censuro um cronista mundano que se preocupa com quem “sobe”, mas com quem “desce”! Não é muito lá o seu ofício: deixo isso para Irmã Paula... E não é só isso! O pior é que são notícias iguais às de qualquer lugar, vulgares, chatas... Que pobreza!...

– Que espécies de notícias queria o senhor?

– Eu?

– Escândalos mundanos?

– Qual! É vulgar! Queria reformas, revoluções, inversões dos valores ‘chics’.

– Como?

– Imagina tu que um ousado filósofo do Manual da Civilidade – espécie zoológica que deve florescer na bela cidade da serra – lembra-se de inverter o consagrado no Don’t; e, que, aceitando as suas audazes ideias a sociedade petropolitana se obriga a vir dizer, com grave escândalo para a cidade Nova e Catumbi, a seguinte delícia: agora, em Petrópolis come-se com a faca e os casamentos são feitos em “pijama”. Oh! gozo! Demais, tudo tem sido invertido, baralhado, passado do branco para o preto, só o ‘savoir vivre’ mantém-se no mesmo!... Não é possível! Exige-se uma inversão em tão transcendentais regras, não achas?

– É certo, mas a culpa então é do noticiarista; é de Petrópolis.

– Por quê?

– Não tem história e pouca fantasia.

– Gente feliz! (VM, p. 61)

Observador arguto, Gonzaga ironiza o fato de as notícias sobre Petrópolis resumirem-se a quem “sobe” a serra e a quem a “desce”, achando estranha esta última preocupação e jogando com outro sentido de *subir* e *descer*, associando-os à ascensão social. Para Gonzaga, um colunista social só deveria se preocupar com indivíduos que sobem socialmente e não com aqueles que descem – estes últimos seriam preocupação da igreja. Na seção “Nossos Instantâneos”, da revista *A vida elegante*, a colunista social refere-se positivamente a esse movimento de descida de Petrópolis, Teresópolis, Friburgo e Caxambu das *famílias distintas da primeira sociedade*, pois ele faria com que os pontos chiques do Rio – a Avenida Beira-mar, Botafogo, os Teatros –

voltassem a ser frequentados, fato que também ajudaria na redação das notícias da alta sociedade (A VIDA ELEGANTE, 1909, p. 8). Essa falta de assunto dos periódicos servia como índice de que o Rio de Janeiro continuava sendo uma aldeia *chic*, como afirmara Bilac, e que o simples afastamento daqueles poucos indivíduos capazes de frequentar os lugares elegantes para Petrópolis determinava um decréscimo significativo da vida social da cidade. Nesse contexto, a vida dos colonistas sociais resumia-se a narrar quem partia e quem voltava de Petrópolis.

Dando sequência a sua leitura das notívia da vida mundana, Gonzaga brinca com os valores sofisticados e denuncia sua faceta convencional. As chamadas regras de etiqueta eram meras convenções que poderiam ser mudadas a qualquer momento, mas que sobreviviam a despeito de todas as transformações pelas quais passava a sociedade. Eram regras e normas vindas da Europa que serviam para assinalar os membros das classes dominantes e colocavam na ordem do dia aprendizados essenciais para o homem civilizado, como dançar, jogar entre amigos, vestir-se bem, conversar nos salões sofisticados. O contraste entre essas escolas do *Bom Tom*, simbolizadas por Petrópolis e os salões elegantes, e a suja *Sebastianópolis* com um grosso contingente de desocupados ou de subempregados, de cidadãos descalços, poderia passar a impressão de dois países distintos. A questão da moda, em especial da vestimenta feminina, desempenha um papel central na dialética entre cosmopolita e particular desenvolvida por Gonzaga de Sá. No capítulo “O barão, a costureira e outras cousas”, Gonzaga confessa, num primeiro momento, para Augusto Machado o seu desconhecimento da moda, gerando surpresa no personagem-narrador:

– Não era bem disso que eu queria falar, emendou Gonzaga de Sá, com sua voz pausada, cheia de mansuetude e bondade. Eu lastimava não ter tido uma longa e perfeita intimidade com alguma costureira, pela razão de ter ficado até hoje ignorante dos atavios, das rendas, dos gêneros, espécies, raças e variedades dos chapéus e vestidos. Darwin sentiu durante toda a vida não ter aprendido álgebra; eu lastimo não conhecer a técnica da “Notre Dame”.

Ao me dizer Gonzaga de Sá que ignorava completamente tão transcendente departamento da vida; que não tinha as menores noções de conhecimento tão útil à filosofia das paixões, à

ciência dos costumes e à análise das cristalizações sociais, diminuiu-se-me a admiração que eu lhe tinha e tão tumultuária se mostrava desde o início das nossas relações.

Gonzaga de Sá estava rebaixado aos meus olhos. Platão não conhecer o vestuário das damas de Atenas – era possível? Como se saberão ao certo os fortes motivos da custosa nomeação de tal delegado ao Congresso de Repressão da Vadiagem dos Cães, na Itália, se não se souber com exatidão de que fazenda era a saia de Mlle Zedolin que dançou num baile chique e partiu para a Europa pouco antes daquela nomeação? Um vestido possui sempre um imenso poder vibratório na nossa sociedade; é um estado d'alma; é uma manifestação do insondável mistério da nossa natureza, a provocar outras em outros. E como Gonzaga de Sá, um sábio, um pensador, um sutil anotador da vida, não lhe tinha estudado a história natural? (VM, p. 73-74)

Ao associar a importância do conhecimento da moda ao da álgebra, Gonzaga de Sá questionava o pensamento Positivista que via na matemática um instrumento eficaz de interpretação dos dados sociais, simplificando-os. Em suas falas, Gonzaga aponta para outras possibilidades de leitura voltadas a uma interpretação investigativa e criativa, por isso a surpresa de Augusto no suposto desconhecimento de Gonzaga *sobre tão transcendente departamento da vida*:

– Enfim, disse-me ele, pode parecer que naquela procura de fazendas, de rendas, naquele ajustamento torturado de panos às carnes, há o anseio de um ideal de plástica superior, etérea, imponderável, acima da grosseria dos nossos corpos terrestres; que há em tudo aquilo alguma coisa de desinteressado, de espontâneo, dela para ela; mas, qual! Sabes para que aquilo tudo?

– Para quê?

– Para arranjar um casamento, quatro filhos e criar um cavador a mais, mal criado, feroz e exigente. Ignóbil! Algumas ainda por cima aprendem violino...

Foi então que me arrependi de ter julgado mal o meu excelente e arguto amigo. Ele não parava nos

detalhes; talvez mesmo não soubesse o que era ‘voile’, ‘nanzouk’, “escocês”, ‘soutache’, e outras sabenças de costureira; mas atingira a lei básica, à filosofia primeira do vestuário feminino e – quem sabe? – masculino. Uma objeção poderia surgir a ela. Por que se vestirão bem as damas fáceis? Tudo se resume, para manter seu rigor generalizante, em modificar um pouco, na noção de casamento, o dado de sua duração. Feito isso, a lei de Gonzaga de Sá é perfeitamente rigorosa e verdadeira. (VM, p. 74)

Na verdade, não se tratava de um total desconhecimento da moda. Gonzaga desconhecia os termos técnicos da nomenclatura dos tecidos, lacunas que não impediam sua imaginação criadora de formular uma interpretação a respeito da função da moda em nossa sociedade. Para a personagem, a moda não manifestava exclusivamente o desejo de individualizar-se ou um sentimento elevado e de beleza plástica. Ela estava relacionada às estruturas mais atrasadas de nossa sociedade que, através dos disfarces da moda, da aparência de riqueza e da sofisticação, procuravam apenas um bom casamento, um bom *enlace social* com grupos emergentes. Novas tendências, velhas estruturas: paradoxos de uma sociedade que tentava ingressar a todo custo numa ordem *moderna, republicana, científica e civilizada*, sem perder a pose aristocrática, esbarrando nos resíduos, nas ruínas, nos fragmentos e nos monumentos de um passado colonial, escravocrata e dependente.⁷⁸ Imagens do presente e do passado se entrelaçavam com ironia no olhar saudosos e amargo de Gonzaga.

Na ótica de Gonzaga, a chamada civilização desenvolvia-se por caminhos tortuosos e insuspeitos. A ocupação geográfica de uma cidade como o Rio de Janeiro, por exemplo, era reveladora dos ciclos da economia do país: a defesa do território dos corsários, o conflito com os indígenas, a exploração do ouro que gerara a necessidade de contato com o interior – tudo isso desenhara a cidade. Todos esses ciclos deixaram suas marcas aqui e ali e a evolução dos meios de transporte

⁷⁸ A impostura intelectual e científica também é alvo de duras críticas de Lima Barreto nas anotações da intimidade, nas crônicas, nos romances e contos e nos livros satíricos. No conto *Agrarius Auditae*, por exemplo, o personagem Alexandre Ventura Soares apresenta uma tese para a *Academia dos Esquecidos* sobre os cogumelos ouvintes (uma espécie inventada por ele) e conclui que a vantagem de se fazer ciência no Brasil é que a observação dos fatos pode ser pulada e se consultar diretamente os livros dos autores do velho mundo, o que gera presteza em nossos estudos (BARRETO, 1961, vol. VI, p. 112).

propiciavam uma leitura dinâmica da cidade. Num passeio desprezioso, o passeador poderia confundir-se com o sociólogo, com o arqueólogo, com o investigador social, com o detetive, e tirar de pequenas pistas conclusões de um movimento social passado e suas marcas no presente, mas para isso era necessária uma imaginação criadora, que visse além das aparências. Não bastava analisar na moda suas designações e conceitos, era preciso acompanhar seu movimento como produto cultural importado, não se restringindo apenas às rotas tradicionais de entrada: as revistas, os jornais, as notícias da Europa ou as normas de Petrópolis. Para Gonzaga de Sá, as grandes damas, as prostitutas, vindas de todas as partes da Europa, cumpriram em grande escala um papel civilizador. Destaca-se nesta construção histórico-criadora, feita por Augusto Machado a partir das conversas com Gonzaga, o entrecruzamento da imagem da prostituta com a imagem dos antigos conquistadores que vieram para América:

Uma tarde no Café Papagaio, vendo passar pela rua Gonçalves Dias afora, grandes mulheres estrangeiras, cheias de joias, com espantosos chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento, impelindo grandes cascos; vendo-as passar a pé, de carro, abarrotadas de pedrarias, e ouro, e sedas rogaçantes, centralizando os olhares do juiz, do deputado, do grave pai de família, das senhoras honestas e das meninas irrepreensíveis, eu me lembrei de uma frase de Gonzaga de Sá: a dama fácil é o eixo da vida. Recordei que aquelas mulheres todas tinham vindo vazias, com alguns vestidos de segunda mão e muitas malas ocas, mas chegavam com a sua alvura polar, com as faces rubras, com seus estranhos olhos azuis e o prestígio das velhas raças de que se originavam. Safam de Bordeaux ou do Havre, “comme un vol de gerfauts”; chegavam com estranha fisionomia dos mármore que os séculos consagraram; e seus cabelos dourados faziam estremecer os ares, as casas, as almas da cidade. As próprias pedras do cais sentiam-nas, tornavam-se macias a seus pés e a mica do granito procurava ter faiscações de diamantes. O vestuto palácio vice-real apurava-se, queria ser airoso, e, todo gamenho se punha a remexer escaninhos em esquecidos aposentos

ocultos, para descobrir riquezas. O bronze da estátua, o sol, tinha uns longes de ouro; e as mulheres paravam para ver o fascinante brilho. Na Rua Primeiro de Março, as montras dos cambistas, ao perfume estrangeiro das recém-vindas, quase se desventram e se abrem prodigamente a lhes dar moedas e notas, muitas e muitas. Elas seguem... É a rua do ouvidor. Então é a vertigem; todas as almas e corpos são arrebatados e sacudidos pelo vórtice. Há uma energia poderosíssima nelas todas e nas coisas de que se vestem; há atração, fascinação para o esquecimento de nós mesmos e apagamento da nossa personalidade na luminosidade dos seus olhos. É mágico e sobrenatural. Esvaziam-se pecúlios pacientemente acumulados; vão-se heranças que tantas dores resumem, e os cofres das repartições e dos bancos sangram... As inteligências trabalham, as imaginações associam elementos para estelionatos, peculatos e concussões... E tudo acaba nelas; é para elas que se encaminham as riquezas ancestrais, em terras longínquas, em gado nédio e plantações virentes. São para elas que se drenam ordenados, os subsídios; é a elas também que vão ter o fruto dos roubos e os ganhos das tavolagens. É uma população, um país inteiro que converge para aqueles seres de corpos lassos. E elas continuam a passar muito grandes, bojudas, como cascos antigos rebocados pelos grandes chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento. Passavam às duas, às quatro, como frotas, aquelas frotas de outros tempos, esquadras de naus, de caravelas, de galeões que vinham às Américas buscar a prata de Potosi e ouro do coração do Brasil. E a civilização se faz por meios tão vários e obscuros que pareceu que, como os veneráveis galeões que evocavam, traziam às praias do Brasil as grandes conquistas da atividade europeia, o resultado do difícil e lento evoluer dos milênios. Lembrei-me então duma frase de Gonzaga de Sá. Disse-me ele uma vez no Colombo:

– Está 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 à chatinagem e à veniaga dos escravos soturnos que nos formaram; era trazer aos intelectuais as emoções dos traços corretos apesar de tudo, das fisionomias regulares e clássicas daquela Grécia de receita com que eles sonham. Quantas delas não inspiraram belos versos e quantas não viviam nos períodos arredondas deles! Não era só. Os maridos que as frequentassem, levariam aos lares, ao conselho daquelas estrangeiras, o sainete mais moderno, o ‘bibelot’ última moda, e o móvel, e o tecido, e o chapéu, e a renda. Assim, ateariam o comércio e estimulariam o contato entre a nossa terra e os grandes centros do mundo, requintando o gosto e o luxo. Voltariam com o ouro, as que escapassem aos flibusteiros; mas espalhariam o Brasil sob o aspecto malévolos, é de crer, – mas espalhariam... E a civilização se faz por tantos modos diferentes, vários e obscuros, que me parecem ver naquelas francesas, húngaras, espanholas, italianas, polacas bojudas, muito grandes, com espantosos chapéus, ao jeito de velas enfunadas ao vento continuadoras de algum modo da missão dos conquistadores. (VM, p. 103-106)

De um ponto estratégico da vida social do Rio de Janeiro, o *Café Papagaio*, situado próximo à rua do Ouvidor, Gonzaga de Sá e Augusto Machado observam as grandes damas e, numa leitura surpreendente, veem toda uma economia que se movimenta a partir da presença delas. Os grandes vestidos, as roupas elegantes, as joias, as maquiagens – elementos que elas podiam usar com liberdade por não estarem sujeitas às regras de conduta moral do patriarcado brasileiro – inseriam desejos de consumo para vários setores sociais, poliam os hábitos de antigos traficantes de escravos, alimentavam o imaginário de escritores e acionavam a engrenagem econômica do país que, sedenta destes bens simbólicos de sofisticação e modernidade, dilapidava fortunas, metia-se em estelionatos, peculatos e concussões. Se antes o negro era os braços e pernas da sociedade colonial, na visão de Augusto e Gonzaga, a dama

fácil se tornava o eixo da vida moderna. E os esforços dessas duas sociedades, separadas no plano temporal, tocavam-se, pois essas altas damas voltariam para seus países natais cheias de pedras e joias ou então inculiriam o desejo de consumo de bens produzidos no velho mundo, fazendo com que os lucros da nossa economia agrícola-exportadora fossem destinados à compra de produtos industrializados: “ateariam o comércio e estimulariam o contato entre a nossa terra e os grandes centros do mundo, requintando o gosto e o luxo” (VM, p. 105). Luís Edmundo, ao falar das grandes *cocottes*, comenta a ligação delas com a novidade, o bom gosto e o luxo, levando as famílias que iam ao Lírco a lhes copiarem “o feitio das blusas, a forma dos chapéus e o talhe dos manteaux” (EDMUNDO, 2003, p. 277).

O diálogo intertextual do trecho não é menos significativo. O verso “*comme un vol de gerfauts,*” citado na reflexão de Augusto Machado, é do poema *Lés conquerants*, de autoria do poeta francês José Maria Heredia (1842-1905), nascido em Cuba e descendente dos conquistadores espanhóis. No poema de Heredia, traduzido na época pelo poeta simbolista Raimundo Correia como *Os argonautas*, são enfatizados os valores comerciais das grandes navegações: “Vão conquistar além, das minas do metal, / Que Cipango entesoura, os veios fabulosos; / Sonham, boiando em luz, países misteriosos, / Praias, climas, regiões do mundo ocidental”. Augusto Machado promove a associação entre as prostitutas e as velas das caravelas parafraseando, num verso alexandrino *ao jeito de velas enfunadas ao vento*, a associação das velas das caravelas com o voo das aves de rapina que ocorre no poema. Esse novo elemento explorador, simbolizado na prostituta, desempenha o papel rapinante de exploração das novas riquezas da América e, por consequência, do Brasil.

O enfoque dado por Augusto e Gonzaga aos caminhos e descaminhos da civilização, que encontravam na prostituta *uma continuadora de algum modo da obra dos conquistadores*, foi um dos aspectos que levou Lima Barreto a elogiar *Madame Pommery*, de Hilário Tácito, publicado pela *Revista do Brasil* em 1920. Neste livro, misto de romance e crônica, narra-se a história de Madame Pommery, na verdade Ida Pomeriekowsky, nascida em Córdova ou Cracóvia, que com seu bordel, o *Paradis Retrouvé*, influenciou na vida e nos ademanes da elite paulistana. Além do nome de sua casa, que faz uma alusão ao paraíso perdido (mito corrente na época das navegações sobre o Novo Mundo), a prostituta chega por engano ao porto de Santos – seu destino era os Estados Unidos – no navio *Bonne Chance*, cargueiro que trazia

mercadorias da Europa – *quinze pipas de vinho de Bordeaux, sardinhas, bacalhau, dois volumes de Zola, sebo, quarenta caixas de champagne – e Mme. Pommery* – e levava produtos agrícolas: banana e café (TÁCITO, 1998, p. 40-41). A prostituta, posta na condição de mercadoria, terá o papel civilizador de incentivar o consumo de bens materiais e imateriais do velho mundo, consumo que inclui a literatura, aqui simbolizada por Zola., provavelmente, com seu romance *Naná*, em que o autor francês associava o teatro à prostituição (ZOLA, 2003, p. 35). Em seu comentário ao livro de Hilário Tácito, Lima Barreto concluía que “Mme Pommery influiu sobre as várias e todas as partes da sociedade, exceto sobre os literatos, naturalmente sobre os paulistas, porque, sobre os daqui [do RJ], estou informado de gente limpa que ela influenciou dadivosamente” (IL, p. 115).

O método de leitura de Gonzaga de Sá, seguido por Augusto Machado, procurava nas matérias mais difusas possíveis os traços reveladores de dicotomias, paradoxos, contradições de uma sociedade que se preocupava em exibir *máscaras de modernidade* e que, ao mesmo tempo, queria garantir o prestígio de um tempo passado, impedindo o avanço de segmentos populares, empurrando-os para as periferias, sem perceber que eles, os intelectuais brasileiros, compunham outra periferia: a do capitalismo. A chamada civilização se fazia pela importação e pelo contrabando de produtos de diversas naturezas: livros, regras de etiqueta, vestidos, revistas, prostitutas e espetáculos teatrais. Nessa direção, o *Teatro Lírico Fluminense* é um ponto de passagem de importantes reflexões sobre duas épocas distintas vividas por Gonzaga de Sá – a monárquica e a republicana – que se aproximavam por uma mesma predileção: frequentar os teatros.

5.4 ÓPERA OU CIRCO?

*ZÉ (Ao Pedro II.) - E o senhor? Quem vem a ser?
PEDRO II - Eu sou o teatro Pedro II, o teatro dos extremos, ou o circo dos saltimbancos, ou a sala da grande ópera. Este ano apareceu por lá uma novidade: as ocarinas sopraram muito, mas não assopraram o público. Depois vieram Fuci, Roles e Mendoros, artistas de primo cartello. Grandes espetáculos a quarenta mil réis por camarote! Lindas óperas, Fausto, Trovador, Aída... Vocês não viram a Aída?*

ESPECTADOR - Eu de óperas só conheço A volta de Cogumelo.

PEDRO II - Oh! a Aída! A Aída! Que delírio! Que entusiasmo! O Rio de Janeiro era todo Aída! Que furor! A índole deste povo é essencialmente lírica!

(O Rio de Janeiro em 1877, Ato Terceiro, Quadro XIII, Cena V – Arthur de Azevedo e Lino d’ Assunção)

A construção de teatros, no Brasil, esteve associada a ciclos econômicos daquele período, levando cidades como Belém, Manaus (movidas à borracha) e Rio de Janeiro (movido a café) a priorizarem estas construções, em detrimento de necessidades mais elementares, fazendo convergir melhorias em torno das casas de espetáculo (iluminação, bonde, calçamento), e inserindo-se num circuito de espetáculos internacionais. O Teatro se constituía num símbolo visível e aparente do progresso cultural para as elites emergentes e periféricas, propiciando por algumas horas o apagamento das distâncias com o Velho Mundo, como assinalara Joaquim Nabuco ao associar o teatro às viagens intercontinentais:

todas as horas que tenho vivido na plateia ou nos camarotes, sem contar os minutos nos bastidores, minha carreira de espectador há de preencher talvez o espaço de um ano, o mesmo tempo que tenho passado no mar, e, tanto um como o outro, tenho-os como dos mais bem empregados da vida. (NABUCO, 1901, p. 26)

A construção de um teatro e a possibilidade de se assistir a companhias internacionais deveria oferecer a sensação de *fazer parte* da nova sociedade (burguesa, liberal, capitalista e técnica) durante o pouco tempo dos espetáculos, que somados, ao longo dos anos, constituíam-se numa escola de civilidade. Essa ideologia, como se pode observar, perpassa vários discursos que Lima Barreto procura problematizar em *Vida e Morte*.

5.4.1 A função “civilizatória” do teatro: de meados do século XIX ao início do século XX

Boa parte do que sabe ou se imagina sobre os teatros na segunda metade do século XIX e início do século XX vem de crônicas publicadas em jornais e revistas da época, peças de teatro com alusões metalinguísticas, romances, contos e livros de memória. Compõem uma série de textos com autorias e propósitos diversos que se referiam aos espetáculos, a atores e atrizes, às casas teatrais. Os autores desses textos acreditavam num papel *civilizatório* do teatro, termo que aparece recorrentemente. O historiador, o sociólogo ou crítico literário interessado na questão teatral acaba tendo que recorrer a essa produção espalhada por periódicos e que teve diversos interlocutores, em que se mesclavam informação, opinião, ideologia e imaginação. Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis e Arthur Azevedo deixaram importantes contribuições a respeito do teatro no Brasil. Antes das constatações de Lima Barreto e de suas personagens acerca do teatro, proponho um breve apanhado das considerações daqueles outros autores sobre as casas de teatro e sua inserção na vida cultural brasileira naquele período.

Na sua vasta produção como cronista, entre 1859 e 1900, Machado de Assis, entremeadado aos comentários políticos e aos assuntos da semana, sempre achava espaço para comentar a cena teatral brasileira. Machado afirmava que o teatro se constituía numa *escola da civilidade* e que num país como o Brasil, carente de escolas, todas elas eram bem vindas. Nas suas *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), antes publicadas em folhetins da *Gazeta de Notícias*, Joaquim Manuel de Macedo reiterava esse pensamento da época do teatro como *escola da civilidade*, mas ressaltava os aspectos daninhos: “O teatro é coisa muito séria. É a mais extensa e concorrida escola pública da boa ou má educação” (MACEDO, 1988, p. 112). As críticas do autor de *A moreninha* eram direcionadas em especial ao *Alcazar*, conhecido como *Lírico Francês*, em que se apresentavam *trocadilhos obscenos, canções, atrizes seminuas*, que moldavam o gosto do público e o afastava de bons espetáculos: “A influência epidêmica, pernicioso, palustre do Alcazar foi tal, que o Rossi e o Salveni, tiveram no Rio algumas noites quase sem público” (MACEDO, 1988, p. 112).

Salvo esse aspecto “nocivo”, creditava-se ao teatro, ao jornal e à produção literária a função de ilustrar a sociedade e de divulgar os valores burgueses e liberais tão desejados. Segundo Machado, havia em sua época uma preferência do público pelas óperas cantadas em italiano, certo desinteresse pelo teatro dramático e poucos espetáculos nacionais, levando o crítico a tratar com *benignidade* essa escassa produção *a fim de não levar aflição ao aflito*. Uma das bandeiras daquele período era a

da construção *urgente* pelo governo de um *Teatro Lírico*, levando o cronista a emitir uma opinião que deveria opor-se à da grande maioria:

Um teatro lírico tornou-se uma necessidade nesta capital; foi essa necessidade que fez permanecer um teatro Provisório. Mas eu não posso deixar de notar uma singularidade; é o afã com que todos clamam por teatro lírico, e o desdém com que todos se esquecem de um teatro dramático. Entretanto, ninguém porá dúvida que, se o teatro lírico é o agradável, o supérfluo, o teatro dramático é mais que útil, é o necessário. Para reconhecer isto não precisar receber do céu uma grande sagacidade; a inteligência medíocre o reconhece. (*Diário do Rio de Janeiro*, 10 de janeiro de 1865)

O público brasileiro tinha se acostumado com os espetáculos de ópera, que talvez não exigissem tanta atenção como um espetáculo dramático, transformando a ida ao teatro num desfile de roupas e num jogo de ver e ser visto. Essa vida social era importantíssima para que os membros da *nobreza*, da alta sociedade e de setores médios da sociedade (funcionários públicos, advogados, médicos, militares) pudessem, por exemplo, se conhecer e se casar dentro do seu grupo social. Essa centralidade do teatro na vida da corte brasileira fora observada pelo viajante francês Victor Jacquemont, em 1928, quando teve a oportunidade de assistir à encenação da ópera *L'Italiana in Algeri*, de Rossini, no *Teatro São Pedro de Alcântara*. Segundo ele:

O público parecia aborrecer-se muito: no entanto a sala estava cheia e ela é bem grande. [...] As mulheres, ataviadas; os homens em trajes de cerimônia, todos cobertos de condecorações, assumindo a partir dos quinze ou dezesseis anos o ar desdenhoso e enfasiado dos *dandys* do Regent Street. (JACQUEMONT apud PRADO, 2003, p. 35)

Conforme Machado de Assis, o *Teatro Lírico* era frequentado por um público mais seletivo, sendo o ingresso deste teatro mais caro que o do *Teatro de São Pedro*, onde se representavam os dramas e as comédias. Quer dizer: quem frequentava o lírico era associado a um lugar melhor

na sociedade, como ironizava Machado: “Nem todos terão treze mil réis para dar por uma cadeira do Teatro Lírico. Eu tenho cinco, faltam-me oito. Podia ir ao Teatro de São Pedro, onde a cadeira custa menos; mas eu só entendo italiano cantado, e a Duse-Checchi não canta” (*Gazeta de Notícias*, 16 de julho de 1885). Mais adiante, o cronista afirmava, com ironia, que só assistia a óperas, pois as outras peças ou eram demasiado tristes ou demasiado alegres e ele não queria *cair num daqueles dois extremos*. O interesse pelas óperas levava inclusive alguns cantores nacionais a se arrisquem na produção de espetáculos de qualidade duvidosa:

Sobre notas tivemos esta quinzena duas espécies, as falsas e as da ópera italiana, — um velho calembour, rafado, magro e decrépito que há de viver ainda muito tempo. Por quê? Porque acode logo à boca.

Ópera italiana é uma maneira de falar. Reuniram-se alguns artistas, que vivem há muito entre nós, e cantavam o Trovador; prometem cantar algumas óperas mais.

São bons? Não sei, porque não os fui ainda ouvir; mas das notícias benignas dos jornais, concluo que, — um não cantou mal, — outro interpretou bem algumas passagens, o coro de mulheres esteve fraquinho e o de homens foi bem sofrível e não se achava mal ensaiado.

Que concluir depois, senão que o público fluminense é uma das melhores criaturas do mundo?

Ele ouviu Stoltz, Lagrange, Tamberlick, Charton, Bouché e quase todas as celebridades de há anos. Benévolo e protetor do trabalho honesto, não quer saber se os atuais cantores lhe darão os gozos de outro tempo; acode a ampará-los e faz bem.

Balzac fala de um jogador inveterado e sem vintém que, presente nas casas de tavolagem, acompanhava mentalmente o destino de uma carta, parava nela um franco ideal, ganhava ou perdia, tomava nota das perdas e ganhos, e enchia a noite desse modo.

O público fluminense é esse jogador, sem vintém; ficou-lhe o vício musical sem os meios de o satisfazer. Vai à tavolagem, acompanha o destino de uma nota, reconhece às vezes que é falsa, mas

troca-a mentalmente por outra que ouviu em 1853.
(*Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876)

A crônica de 1876 relembra renomados artistas internacionais da época que se apresentaram nos palcos do *Teatro Provisório* – Rosina Stoltz, Ana Lagrange, Enrico Tamberlick, Charton, Bouché –, atribuindo o sentimento benigno do público fluminense para com a ópera improvisada pelos atores brasileiros à memória viva das apresentações do passado *no Provisório*. Para o cronista, o público assistia a um espetáculo de qualidade duvidosa, mas lembrava de outro de duas décadas atrás. Como o jogador sem dinheiro de Balzac que apostava o que não tinha, o público brasileiro satisfazia-se com o fato de comparecer ao teatro independente da qualidade da ópera e, se o espetáculo não era tão agradável, comprazia-se com as recordações de outros tempos. Conclui-se que o teatro constituía-se num espaço de sociabilidade, exibição e de apuração da *civilidade* num país acostumado à *chatinagem e à veniaga com escravos*, como afirmava Gonzaga de Sá, e que queria se meter em outros negócios que pudessem polir nossa civilização. Dentro da perspectiva do teatro como escola da civilidade, Machado de Assis associava o interesse do brasileiro pelo teatro à moda, pois ambos tinham suas regras ditadas por Paris: “Em matéria teatral, orçamos pela alfaiataria: é de Paris que nos chegam as modas. Paris teatral é como os seus grandes depósitos ou armazéns de roupas: tem de tudo, para todos os paladares, desde o mimoso até o sangrento passando pela tramóia” (*Ilustração Brasileira*, 15 de novembro de 1877).

Passadas algumas décadas, os espetáculos teatrais no início do século XX mantinham no Rio de Janeiro o prestígio, sendo comuns turnês de companhias estrangeiras vindas de Portugal, Espanha, Itália e França, que se aproveitavam dos avanços da navegação que tinha reduzido pela metade o tempo das viagens entre a Europa e a América. As especulações financeiras da época do *Encilhamento*, os lucros obtidos com o café, o crescimento da máquina burocrática na capital Federal criaram de uma hora para outra um público, diminuto, porém interessado nas coisas do teatro. A maioria dos jornais contava com uma coluna dedicada exclusivamente à arte dramática, com programação, resenha, crítica, reclamações e histórias curiosas que ocorriam nas salas de apresentação. Na primeira coluna do ano de 1904 de sua seção semanal sobre o Teatro, que manteve na *Gazeta de Notícias* entre 1895 e 1908, Arthur Azevedo fazia um balanço do número de peças apresentadas no ano anterior: “houve, no Rio de Janeiro, nos teatros

propriamente ditos, 1006 espetáculos, sendo: 202 no Recreio Dramático, 234 no S. José, 223 no Apolo, 106 no Lucinda, 95 no Lírico, 54 no S. Pedro de Alcântara e 2 no Éden-Lavrado” (AZEVEDO, 2009, 07/01/1904). Ou seja, uma incrível média de mais de dois espetáculos por noite, numa cidade com 800 mil habitantes, sendo que 200 mil deles em condições precárias, e um público espectador que não deveria chegar a 3% da população.⁷⁹ Eram muitas as casas teatrais, porém de qualidade questionada pelos artistas que reclamavam da iluminação, da acústica, do comportamento do público ou da ausência dele. Mesmo num teatro considerado sofisticado, como o *Lírico Fluminense*, eram comuns cenas grotescas na audiência:

A molecagem das torrinhos é que está cada vez mais insuportável. E a polícia cruza os braços diante daquele escândalo que tanto depõe contra a nossa civilização.

Ontem um estrangeiro, que pela primeira vez tinha a desgraça de assistir a um espetáculo no Rio de Janeiro, ficou pasmado diante da gritaria da garotada.

– Se isto é no Lírico, disse ele, que será nos demais teatros!

– Não admira, observou ele, que o pobre Grani esteja com tanto medo. Uma sala tão turbulenta amedronta o artista mais corajoso! Este público servirá para estimular um toureiro, não um cantor. (AZEVEDO, 2009, 10/6/1897)

Em suas crônicas, versando sobre o teatro, Arthur Azevedo apontava estas situações que depunham *contra a nossa civilização*: as cadeiras desconfortáveis, a algazarra da molecagem das torrinhos, o barulho vindo do exterior do teatro, a promiscuidade nas galerias, os chapéus das grandes damas que atrapalhavam a visão do espetáculo e a insuficiência de bondes para as casas teatrais, fazendo com que os cocheiros cobrassem preços exorbitantes:

Uma das causas do afastamento do público dos nossos teatros, são as massadas a que obrigam as dificuldades de condução. D’antes, para evitar a

⁷⁹ Em meio às polêmicas da construção do *Teatro Municipal*, Lima Barreto afirmava, em 1911, que não havia no Rio de Janeiro um público de 20 mil pessoas ricas para justificar a construção de um grande teatro (TC1, p. 71).

demora do bonde, as famílias voltavam de carro, os cavalheiros de tilburi, e isso não lhes custava um grande sacrifício. Hoje, só as pessoas abastadas podem ‘rouler voiture’; os cocheiros de praça tornaram-se de uma exigência feroz e sustentam que depois de certas horas da noite não há tabela: o preço é o que eles quiserem – e não há nada mais desagradável que discutir com cocheiros. (AZEVEDO, 2009, 16/01/1902)

A imagem de pessoas vestidas com luxo e pompas tendo que se locomover para o teatro de bonde, quem sabe dividindo espaço com aquele um quarto da população de “pés no chão”, ou em carros de praça precários e tendo que discutir o preço com cocheiros depois de assistir a uma ópera italiana é representativa daquela “modernidade” problemática. A existência de uma vida cultural noturna, numa sociedade que deseja estar *pari passu* com a Europa, denunciava deficiências dos transportes, da iluminação e do policiamento da cidade. Em meio a todas essas dificuldades, os administradores dos teatros procuravam impor algumas normas e solicitavam casaca ou *smoking* para áreas mais “nobres”. Trajes que por vezes viravam motivo de chalaça dos jovens das galerias e torrinhas, constituindo-se num espetáculo à parte, dando assunto aos cronistas teatrais, como nesta suposta carta recebida por Arthur de Azevedo de um comendador barrigudo:

Não vos parece, meu caro Sr. A. A., extravagante essa opinião de que os espectadores das torrinhas (estudantes ou não) tenham o direito de ridicularizar, apupar e envergonhar os comendadores que sejam barrigudos ou os barrigudos que sejam comendadores? Não creio que ter barriga e comenda seja uma ignomínia social que impeça qualquer cidadão honesto de ir ao teatro sem o receio de ser vaiado. Peço-vos que digais alguma cousa a esse respeito no vosso folhetim d’A Notícia. – Um comendador barrigudo. (*Gazeta de Notícias*, 20/06/1898)

Talvez essa balbúrdia toda, narrada pelos cronistas brasileiros da época e por viajantes que se encontravam no Brasil, se explicasse pela natureza de alguns espetáculos que eram apresentados nestas mesmas

casas (números de circo, hipnotismo) que tanto agradavam ao público, ou o aspecto improvisado destas casas que não foram projetadas para esse fim como o *Teatro Lírico* que “por mais que o atamanquem, não consegue disfarçar o seu aspecto de hipódromo” (AZEVEDO, 2009), ou se explicasse pelo ecletismo do público – *deseducado* nos Cafés Concerto. O *Teatro Lírico* que substituíra em importância o *Teatro Provisório* (derrubado em 1875) era alvo de constantes comentários por lembrar um circo, possuindo inclusive trapézios no alto do seu teto, como observou a celebrada artista Gabriela Réjane, da companhia Antoine, que viera em 1902 para o Brasil: – “Mais, c’est un cirque!”⁸⁰ (EDMUNDO, 2003, p. 266).

Fora essas questões, o Teatro continuava exercendo uma forte influência nos hábitos sociais das classes que podiam frequentá-lo, ditando modas, impondo costumes e criando distinções sociais entre os diferentes segmentos que assistiam às peças. Lima Barreto, que viveu boa parte de sua juventude neste período, dizia-se pouco afeito às coisas do Teatro. Nem por isso, Lima Barreto deixou de manifestar *certas implicâncias*: com Arthur Azevedo, que, no seu entendimento, tentara impor-se como dono da opinião acerca dos assuntos do teatro (TC1, p. 475-479); com a municipalidade que armou “um teatro cheio de mármore, de complicações luxuosas, uma teatro que exige casaca, altas toilettes, decotes, penteados, diademas, adereços” (TC1, p. 71). Para Lima Barreto, o Rio de Janeiro não deveria ter investido num grande teatro no centro da cidade, pois esse estava fadado a ficar vazio, desestimulando os atores e inviabilizando os espetáculos que jamais se pagariam. Lima Barreto achava que seria mais interessante investir em pequenas salas em diferentes pontos da cidade, inclusive nos subúrbios, oferecendo espetáculos variados e que, aos poucos, educariam o público. Obviamente, numa capital que passava por medidas urbanizadoras, voltadas a dar um aspecto mais moderno à cidade, a ideia de Lima Barreto não encontrava o menor eco. Por outro lado, enquanto *escritor*, os espetáculos e os desempenhos de atores e atrizes serviam de termo de comparação à escrita literária, como ocorre numa anotação de 30 de janeiro de 1905:

Domingo, fui ao Papa Lebonnard, drama em quatro atos de Jean Aicard. É um drama de moldes velhos, feito por um autor novo e de talento. A Lucinda, a minha querida Lucinda, um

⁸⁰ Lima Barreto atribui a frase ao dono da Companhia Teatral e não à atriz.

gosto que foi meu pai quem mo deu, fez o papel com uma sobriedade, com uma elevação, que admira em língua portuguesa.

A Lucinda não tem ênfase e com poucos recursos de fisionomia ela tira um partido excepcional. É como um escritor de pequeno vocabulário, mas com grande conhecimento da sintaxe e um grande sentimento da língua. O Cristiano não é lá essas coisas, esforça-se, trabalha, sabe, mas, como disse um português, não tem o teatro no peito. O Ferreira é melhor; entretanto, com se sentir nele um ator inteligente, vê-se que lhe falta a observação do tipo que representava, um nobre, um marquês. (DI, p. 95)

A ida ao teatro acontecera logo após uma leitura feita para o amigo e escritor Alcides Maia dos primeiros capítulos de um romance que escrevia,⁸¹ onde ouviu “pequenas observações, emendando, que eu aceitei” (DI, p. 95). A visita ao amigo – *inteligente, ilustrado, estudioso, delicado de sentimentos* (DI, p. 95) – deve tê-lo posto num momento de reflexão sobre a arte do romance e ele logo procura associar a lição ao espetáculo assistido, reconhecendo na aclamada Lucinda Simões a qualidade de tirar com *poucos recursos de fisionomia um partido excepcional*, comparando-a a um escritor de *pouco vocabulário, mas com sentimento de língua*. Não seria essa a imagem que Lima Barreto fazia de si ou a imagem desejada para si em termos de uma produção literária futura que já se insinuava nas páginas da intimidade e nas crônicas? Em contrapartida, a atuação de Ferreira de Sousa pecava pela *falta de entendimento do tipo* que representava: um nobre, um marquês. Em linhas gerais, Lima Barreto refletia sobre a necessidade da síntese e do estudo do tipo como elementos essenciais para a criação artística. O teatro oferecia ao autor a possibilidade de, no espaço sintético de uma sala de apresentação, colocar em contraste parcelas significativas da sociedade brasileira do período, articulando, em dois tempos distintos, o gosto pelo teatro como um traço de união que podia oferecer contrastes, continuidades, e a estagnação da vida política e cultural do Brasil. Ou seja, a desejada função de *escola da civilidade* tinha o reverso da moeda, pois a sede de competição e distinção social ganhava força

⁸¹ Em nota a esta passagem do *Diário*, Francisco de Assis Barbosa lembra que nesse período Lima Barreto tinha prontos três capítulos de *Clara dos Anjos* (primeira versão incompleta), mas que a leitura deve ter sido dos capítulos iniciais de *Recordações* (DI, p. 113, nota 13).

naquele espaço, deixando mais evidentes os aspectos periféricos e dependentes do país.

Em crônica de 1903, intitulada “Ópera ou Circo?”, publicada na *Revista Tagarela*, Lima Barreto comentava a frase do Sr. Antonie, diretor da Companhia Teatral de Gabriele Réjane, sobre o aspecto de circo do *Teatro da Velha Guarda*. Contextualizando historicamente, esse teatro fora inaugurado em 20 de junho de 1871, tendo sido utilizado durante mais de uma década pelo *Circo Olímpico* (1857). Em 1875, por despacho Imperial, passou a se chamar *Teatro Imperial D. Pedro II*. Em 1890, devido à proclamação da República e para ocultar suas origens monárquicas, teve seu nome mudado pela última vez para *Teatro Lírico Fluminense* – o que não impedia que a população fluminense o chamasse de *D. Pedro II*. Essas sucessivas mudanças de nomes de um estabelecimento ou de um espaço público (ruas, praças) foram motivadas por episódios históricos marcantes entre meados do século XIX e início do século XX, como a Guerra do Paraguai. Diversos desses nomes novos existiam apenas para municipalidade, pois a população preferia a denominação consagrada pela tradição.⁸² Ironicamente, Machado de Assis tratou desta questão em *Esau e Jacó*, romance de 1904 (ASSIS, 1999, p. 91-93, p. 112-117). Nele, o Conselheiro Aires é consultado por Custódio, dono de uma confeitaria chamada Império, sobre o que fazer com o nome do estabelecimento agora que havia um novo regime político e a antiga placa tinha sido reformada, por azar, no dia da Proclamação da República. A conversa entre o velho Conselheiro e o comerciante é repleta de ironias, questionando as alterações superficiais, sintetizadas na frase do Conselheiro: “Pintura nova em madeira velha não vale nada” (ASSIS, 1999, p. 91-93, p. 115). O Conselheiro Aires dá ao confeitoiro uma série de sugestões para resolver o dilema, como inscrever a data da fundação abaixo do nome da confeitaria; dar o nome da rua ou o seu próprio nome; chamá-la de confeitaria do Governo ou Império das leis (em letras minúsculas). Todas as sugestões apontam para a fragilidade e desconfiança em relação ao regime recém-instaurado e a possibilidade iminente de novas mudanças.

De modo semelhante, o *Teatro Lírico Fluminense* servia para Lima Barreto como um sintoma da superficialidade dessas alterações

⁸² Pedro Lira, em sua História de D. Pedro II, registra uma série de mudanças de nomes de ruas ocorridas devido à Guerra do Paraguai: de Rua Matacavalos para Riachuelo, de Rua do Cano para Visconde do Rio Branco (LIRA, 1977, p. 35). Com o advento da República, a rua do Ouvidor, por exemplo, foi rebatizada com o nome de Moreira César, que não caiu no gosto popular (EDMUNDO, 2003, p. 40).

ou, na fórmula sintética do Conselheiro Aires, *pintura nova em madeira velha*. Voltando à crônica de 1903, Lima Barreto comentava alguns aspectos pitorescos do *Teatro da Velha Guarda* como as *barras de ferro hercúleas, que atravessavam a sala, lado a lado*, que denunciavam o antigo uso circense do espaço e o detalhe de uma imagem em que *heráldicos dragões sopesavam o espadagão da república que tão bem se justapôs à esfera armilar do Império*. A junção ocasional ou por descuido dos administradores do teatro daqueles dois emblemas denunciava o entrelaçamento entre o presente republicano e o passado monárquico, pois aquela casa de espetáculos continuava a receber os setores dirigentes do país, que em essência não tinham mudado. Tinham apenas sofrido acréscimos de setores emergentes devido às necessidades da *cidade letrada*. O *Teatro da Velha Guarda* revelava um interessante jogo de duplos (ópera/circo, monarquia/república) que se confundiam e se mesclavam, sendo que a única diferença existente entre os pares era a designação nova que se opunha à antiga. Era essa dualidade que sintetizava movimentos típicos de nossa vida social, como explicava o cronista:

Creio que me expliquei mal. Naturalmente acham os períodos acima nebulosos por demais; mas exemplificar-me-ei para melhor compreensão.

Supondo: largo do Machado, num barracão de quintal, canta-se a Marcha de Cadis, se está o 'high-life' de casaca - que é? É o Lírico.

Mas por que é Lírico? Porque... Porque... Porque se está de casaca... Imaginai: no bonde (de ceroula ou não), viajam uma senhora e cavaleiro, ambos trajando vestuários de preço, a soberba capa da senhora faz pendante ao elegante sobretudo do senhor; ao vê-los perguntareis:

— Que diabo! Tão ricamente vestidos em bonde de 200 rs.! Que diabo! Que será?

— É o Lírico, respondo eu. Compreenderam?

É o Lírico sob o aspecto... diga-se... sob o aspecto subjetivo. Sob o aspecto objetivo o símile é perfeito; vejamos: em começo é pleno capinzal, ao depois umas paredes adelgaçam-se formando o barracão de circo, mais depois uma fachada pretensiosa acaba a edificação - eis o Lírico. (TC1, p. 66-67)

Tal dualidade estendia-se aos espectadores que, apesar de frequentarem aquele espaço sofisticado e de pertencerem aparentemente

a uma elite, não podiam ocultar alguns índices de pobreza e subdesenvolvimento típicos de um país periférico: assistindo a um espetáculo internacional, vestidos com uma elegância importada ou copiada da Europa, mas chegando num bonde de 200 réis *de ceroula ou não*.⁸³ A expressão *sem ceroulas*, insinuada em *de ceroula ou não*, já significava naquela época desprovido de dinheiro. A diferença dos *pés-no-chão*, citados por Bilac em crônica de 1907, para os *sem ceroula* de Lima Barreto é evidente, mas deve ser destacada: os primeiros pertencentes aos grupos populares não podiam esconder a sua condição e tinham seu trânsito normatizado nas ruas centrais da cidade, enquanto o segundo grupo desfilava livremente pelos ambientes elegantes, colhendo frutos desta sua exposição (uma negociata, um casamento vantajoso, um tema para uma crônica mundana). Os parênteses usados na crônica parecem destacar essa ocultação da falta da peça íntima sugerida pelo jogo linguístico, detalhe que *põe a nu* o jogo sutil e, por vezes, imperceptível das aparências. Num teatro que não era teatro, uma elite que talvez não fosse elite (por estarem na periferia do capitalismo e tendo em vista os índices exteriores de pobreza, simbolizados no uso do bonde) procurava manter a pose. O mais importante neste jogo era o figurino e a convicção de estar desempenhando o papel com propriedade. O cronista procura destacar que esse sentimento da pose, palpável no interior do teatro, poderia servir como chave de leitura para outros aspectos da vida social do país. O teatro constituía-se num microcosmos, ou seja, a representação do “essencial de maneira a suscitar a ilusão de que a vida toda esteja representada na sua expressão integral” (LUKÁCS, 1968, p. 67), técnica essencial do romance de feição realista. Microcosmos representativo de um sentimento que obsedava o país e que atendia por outros nomes: *mania aristocrática*, *desejo de lustro*, *cosmopolitismo*, *high-life*, *vida elegante*, *hábitos civilizados*. O *Lírico Fluminense* reunia e sintetizava setores importantes da sociedade brasileira que para lá convergiam:

E o circo? Existe sempre. Em estando a sala cheia, existem lá: malabaristas de câmbio, acrobatas dos códigos (francês, inglês, etc.) écuyers gentis, no patrimônio, equilibristas da corda bamba da vida, e por fim, uma coleção de animais exóticos: papagaios parlamentares; macacos velhos que não

⁸³ Estes bondes tinham seus bancos “forrados com capas brancas amarradas nos balaústres por meio de cadarços para as temporadas líricas” (DUNLOP, 1972, p. 42).

metem mão em cumbuca; hidras da oposição; serpentes da intriga; patativas do norte (vulgo meninos prodígios); uniolho biográfico (animal da Polinésia onde o mar toca piston); etc. (TC1, p. 66-67)

Vendo essa fauna exótica, Lima Barreto – que sequer havia esboçado os projetos de seus romances, e que por esse período ainda frequentava a escola Politécnica, tendo ido ao *Lírico Fluminense* entre aqueles jovens que faziam zoadas e ironizavam as falsas aparências das casacas mal-ajambradas – deve ter percebido o poder de síntese que aquele espaço poderia lhe propiciar. Pelos seus corredores escuros e nas suas cadeiras desconfortáveis passaram e continuavam passando comerciantes, políticos, jovens vindos do interior, escritores que compunham a dinâmica da sociedade, incluindo a dinâmica da estratificação social nos diferentes setores do teatro: camarotes, cadeiras, torrinhãs e corredores escuros (semelhantes às ruas da cidade, por onde todos circulavam).

5.4.2 O teatro na visão de Gonzaga: dependência e atraso cultural

Os diálogos entre Gonzaga de Sá e Augusto Machado ocorrem no início do século XX, não havendo, contudo, um ano preciso inscrito na narrativa. Sabe-se que: 1) é o período da construção da avenida Beiramar, que teve suas obras iniciadas no começo da gestão de Pereira Passos (1902-1906), por onde as personagens passam durante um passeio; 2) o Barão de Rio Branco é ministro das Relações Exteriores (1902-1912) – chamado com menosprezo por Gonzaga de Sá de Juca Paranhos; 3) a “Explicação Necessária”, texto assinado por Augusto Machado que precede a narrativa, é de 1906. Outro elemento textual aponta para um período próximo a 1903 ou 1904, como o ano em que as duas personagens iniciam a amizade: uma notícia de jornal da *Gazeta de Uberaba*, lida por Gonzaga de Sá, relatando a chegada do gado zebu ao Brasil.⁸⁴ A idade de Gonzaga de Sá não é fornecida por Augusto Machado, responsável pela “biografia” do amigo. Sabe-se que ele estava no funcionalismo público desde antes da proclamação da República e que fora pego de surpresa no 15 de novembro: “‘Seu’ Gonzaga, hoje não

⁸⁴ Essa matéria de 1903 pode ser consultada no *Arquivo Histórico de Uberaba*.

se trabalha; o Deodoro, de manhã proclamou a República do Campo de Sant'Ana:— Mas qual? — perguntou” (VM, p. 47-48).

Afora esses dados espalhados ao longo da obra, obrigando o leitor a juntar tais fragmentos, o plano do romance, que se encontra junto com as anotações da intimidade, traz uma data possível para o nascimento de Gonzaga: 1850. Data que não se confirma no romance, pois numa breve fala Escolástica revela que seu irmão contava com 11 ou 12 anos na época do benefício de Rosina Stoltz,⁸⁵ em 1852, logo teria nascido por volta de 1840, justificando o aspecto envelhecido da personagem na ótica do narrador: “Era Gonzaga um velho alto, já não de todo grisalho, mas avançado em idade, todo seco [...] A sua tez era amarelada, quase dessa cera amarelada de certos círios”. (VM, p. 36). Destaca-se, nos planos da obra, o fato de que todas as idades das personagens foram calculadas tomando como referência as apresentações no *Teatro Provisório* da cantora italiana de ópera Rosina Stoltz, em agosto de 1852, e do pianista americano Louis Moreau Gottschalk.

Outro dado dessa problematização é a própria estrutura do romance, quase sem enredo e que se articula por meio de diálogos entre as personagens, aproximando-se da técnica comum ao teatro. Talvez por isso a desnecessidade de citar a idade de Gonzaga, já que o seu aspecto envelhecido e os objetos de seu escritório são reveladores de sua idade, da condição social e da tentativa de ilustração. Além desse caráter dialógico e cênico, as duas personagens centrais quase monopolizam a cena, tendo as demais personagens o papel de figurantes inexpressivos (Escolástica, Alcména, Xisto Beldroegas, Aleixo Manuel, a Comadre). A cidade, o escritório, a casa de Gonzaga configuram-se como cenários possíveis e com elementos significativos rapidamente marcados, como se fosse uma rubrica do autor para o encenador ou para a rápida visualização do leitor. Visualidade latente na cena do jantar em que os movimentos e ações das personagens são marcados por objetos como o piano e os bicos de gás, elementos de fácil utilização numa cena teatral e de forte poder simbólico:

Gonzaga pôs a olhar interrogativamente. A sala estava quase em treva completa, na indecisão dos traços de sua cabeça, eu só via o seu grande olhar que me envolvia todo, respirando vaticínios de

⁸⁵ Os benefícios eram festas dedicadas a artistas visando arrecadar fundos para os mesmos. Tratava-se de uma prática comum tanto para os artistas brasileiros como para os estrangeiros.

simpatia. Dona Escolástica, ergueu-se da cadeira, olhou um pouco a janela, depois voltou-se e disse, destacando palavra por palavra.

– Está escuro. Acende as luzes, Manuel.

E os bicos de gás foram acesos vagarosamente. O velho piano Érard, de cauda, monstruoso, muito grande, surgiu todo inteiro na sala iluminada, como um animal fantástico. Mal as luzes brilharam, a paz externa quebrou-se. Houve um pequeno sussurro e a vida das coisas continuou. (VM, p. 99)

O romance pode ser encarado como um espetáculo mínimo, com poucos cenários: a secretaria de Cultos, a cidade em processo de urbanização, a casa de Gonzaga, a sala do funeral de Romualdo e, por fim, o próprio *Teatro Lírico Fluminense*. Local de duas cenas ou diálogos do romance que se aproveitam do teatro como ponto de articulação entre passado (monárquico) e presente (republicano). Do passado, as memórias de Gonzaga e Escolástica sobre os espetáculos marcantes do antigo *Teatro Provisório* (Capítulo VIII – O jantar). Do presente, uma ida dos dois amigos ao *Teatro Lírico Fluminense*, que antecede a morte de Gonzaga (Capítulo XI – Era feriado nacional). Ambas as cenas/diálogos articulam-se com a crônica de 1903 e com as anotações do *Diário*. O primeiro diálogo ocorre na casa de Gonzaga quando este recebe, em companhia da irmã Escolástica, o amigo Augusto Machado para jantar. O velho piano é o ponto de articulação das memórias indeléveis do *Teatro Provisório* de Gonzaga e de Escolástica:

– Dona Escolástica não toca?

Esta pergunta eu lhe fiz por mera polidez, visto que a sua avançada idade já a devia ter separado do velho instrumento.

– Há trinta e tantos anos que não.

– Desgostou-se?

– Desde que ouvi o Gottschalk não tive mais ânimo de me sentar ao piano. Só quem o não ouviu!... Era macio, que cousa! Tinha não sei o que nas mãos...

E a velha senhora queria achar palavras, modismos que transmitissem a impressão que lhe fizera o pianista e suas músicas; e, como esforço, o seu olhar de esmeralda tomou mais brilho,

correndo por ele uns lampejos de mocidade breves e apagados.

– Nunca ouviste peças dele? perguntou-me Gonzaga de Sá.

– Uma ou outra.

– Merecia ouvi-las. São bem diferentes da música dos mestres europeus – seca, sem raízes na nossa sensibilidade americana. O Gottschalk era fantástico, dolente, impetuoso... Aqui, ele provocou um delírio geral.

– Gostavas muito, não era, Manuel? Lembro que foste a todos os concertos com teu pai. Falavas muito na “Morta”, no “Poeta”

– ... na “Savana”, na “Bamboula”, nos “Olhos Crioulos”, concluiu Gonzaga de Sá. Que entusiasmo gerou! E estávamos em guerra com o Paraguai... Não foste, Escolástica, ao concerto-monstro? (VM, p. 99-100)

A alusão ao pianista Luis Moreau Gottschalk – que já constava desde as primeiras anotações da obra – não é fortuita. Ele era descendente de *criollos* haitianos e de um negociante judeu de Londres, viajou por muitos países latino-americanos e morreu no Rio de Janeiro em 1869, alguns dias após passar mal durante uma apresentação no *Teatro Lírico Fluminense*, quando executava uma peça romântica intitulada “*Morte*”. No plano da obra, antes de morrer, Gonzaga pediria para sua irmã Escolástica (que no romance vira sua tia) para que tocasse a *Bamboula*, música do célebre pianista americano inspirada no tambor africano tocado pelos escravos americanos. A cena da morte na versão final é trocada por Gonzaga indo ao jardim, pegando uma flor e morrendo sem dramaticidade. Gonzaga faz referências às músicas de Gottschalk e mantém especial estima pela *Bamboula*, que talvez estivesse ali para apontar um ponto possível de convergência na criação artística entre as culturas latino-americanas (o pianista *criollo*), europeia (o piano e a música clássica) e africana (a recriação artística a partir dos sons do tambor africano), como dá a entender quando aconselha Augusto a ouvir o pianista americano: “Devia ouvi-las. São bem diferentes da música dos mestres europeus – seca, sem raízes na nossa sensibilidade americana” (VM, p. 100). O pianista americano, de ascendências étnicas plurais, com sangue *criollo*, dominando um instrumento da cultura europeia, assim como era o romance, não deixava de ser uma imagem oportuna para Augusto Machado e para o próprio Lima Barreto. Tudo se resumia a apropriar-se desses

instrumentos e colocar neles traços distintivos da cultura *criolla*, da cultura mestiça que havia se desenvolvido na América por obra da colonização, sem negar a cultura europeia. Essa ideia é confirmada pelo próprio Augusto Machado, personagem mulato, que por um lado sentese ligado à sua ascendência africana, mas que não negava os aprendizados dos mestres europeus (pensadores, romancistas, historiadores, filósofos) que o ajudaram a pensar sobre sua própria condição (VM, p. xx). O pianista *criollo*, termo que no Brasil passou a designar pejorativamente apenas os negros,⁸⁶ fora aplaudido e admirado por uma sociedade escravocrata que deixara uma herança de preconceito e distinções sociais baseadas na raça.

Já a Italiana Rosina Stoltz simbolizava a preferência das audiências brasileiras pelas óperas, pelo teatro lírico. Para Gonzaga de Sá, o *Teatro Lírico* constituía-se numa verdadeira mania nacional e fora pensado por D. Pedro II como um espaço voltado para educação, encontro e perpetuação (por meio dos casamentos) da elite e da nobreza brasileira, que na ausência de palácios e salões de luxo podia desfrutar das óperas, vestir-se bem e ostentar os lucros obtidos com o seu produto

⁸⁶ O dicionário *Houaiss* registra como um dos primeiros usos do termo “cria” ou “escravo”, confirmando depois a aplicação do termo para descendentes de europeus nascidos nos países hispano-americanos e para *línguas mistas* nascidas nestes países. O dicionário Aurélio registra primeiro a associação do termo ao indivíduo negro e em segundo lugar o sentido original do termo: indivíduo branco, nascido nas colônias europeias, particularmente na América. Os dois dicionários associam o termo a produtos (cigarro) e criações (galinhas, cavalos) que não vêm de fora. Neste último sentido, associa-se à ideia de sem raça definida. Segundo Antenor Nascentes (in: Houaiss), o termo originou-se provavelmente do verbo do latim *creaturu* participio do futuro ou do verbo latino *creare* ‘criar’ (creaouro > creooro > criouro > crioulo), usado para designar ‘o negro nascido nas colônias’; deve ter-se difundido através do espanhol *criollo* (1595). Quanto à distorção do termo *criollo* no Brasil, ela é comentada por Lima Barreto na crônica “Sestros Brasileiros” (TC2, p. 263-266), de 1920. É interessante notar que a crônica parte de duas matérias de jornal, uma de 1905, guardada com cuidado por Lima Barreto, e outra de 1920, ou seja, estes dois incidentes, separados temporalmente, relacionavam-se a uma mesma perspectiva histórica, compunham uma cadeia de leitura da questão racial no Brasil. Na primeira matéria, Rafael Pinheiro, descrito como o pior arrivista possível, narrava o mal-estar que causou num grupo de brasileiros que acompanhava o maestro Puccini pelas ruas do Rio de Janeiro, quando o maestro italiano observou que havia muitos negros no Brasil, causando um riso doloroso na comitiva brasileira que não queria que um estrangeiro achasse que o país era uma terra de negros. Na segunda matéria de 1920, o *Rio Jornal* se indignava com o historiador Nicolás Estévanes, autor de *Resumen de la Historia de América*, por este afirmar que na Revolução Pernambucana de 1817 houve a participação decisiva de crioulos (que para os articulistas do jornal significava negro). Lima Barreto observava a impropriedade desta tradução já que crioulo, segundo o dicionário, referia-se à “pessoa de raça branca, nascida nas colônias europeias de ultramar, especialmente da América”. As alusões a Gottschalk, constante desde os rascunhos da obra, deviam cumprir essa função crítica.

de exportação, o café. Vendia-se café e importavam-se produtos culturais de fácil assimilação por uma audiência pouco exigente e despreocupada como o espetáculo que acontecia no palco:

– Influência do Império. O Provisório custou rios de dinheiro. Precisava-se de um salão, de um lugar de encontro para a grande gente. Nós não tínhamos palácios, não havia educação mundana... Acrescia a falta de cultura das altas classes. Sem que, em geral, tivessem recebido um forte preparo na mocidade, a gente rica, os plantadores, só podiam compreender a música e a ópera, no teatro – lugar em que pouco se fala. Era preciso uma casa elegante para poli-los com o auxílio da arte. A ópera tem essa vantagem, é fácil, compreensível, popular, por mais que os magnatas queiram-na fazer transcendente. Quem, durante vinte, trinta anos, esteve fora das cousas da inteligência, pode compreendê-la do pé para mão, sem esforço. A ideia do imperador, ao iniciar uma aristocracia, foi aproveitar esta música, para reuni-la, obrigá-la a se encontrar, se falar, a se casarem entre si. A nobreza não se fez e o Lírico degenerou em moda idiota, sempre com o mesmo espírito curto, mas sempre em roda de tolos. Procura por exemplo, hoje, na sala do Lírico os grandes nomes de 52. Onde estão? Onde param os filhos, os netos? Não se sabe... (VM, p. 99-101)

Essa última afirmação de Gonzaga sobre a geração de 52 seria contradita mais à frente, pois a personagem diria que em nada havia mudado a audiência do *Teatro Lírico* (em novo prédio): “São os mesmos fazendeiros sugadores de sangue humano; são os mesmos políticos sem ideias; são os mesmos sábios decoradores de compêndios estrangeiros e sem ideia própria; são os mesmos literatos à Otaviano [...]” (VM, p. 159). Essa aparente contradição justifica-se pela decadência daquela nobreza que se viu no início do século XX obrigada a dividir espaço com setores emergentes necessários à cidade letrada, setores que não deixavam de ser formados pelos filhos e netos daquela antiga elite cafeeira, que requisitavam para si a pompa da nobreza perdida. Não se podia mais, como no tempo do Império, comprar os títulos de nobreza, forjar brasões de família, mas o *Teatro Lírico* ainda era o espaço da diferenciação, da criação de barreiras: linguística – os

espetáculos eram na maior parte de companhias estrangeiras; e social – marcada pelas áreas do teatro, pelos trajes e joias que eram ostentados. Essa nova elite era público e ao mesmo tempo espetáculo para os frequentadores das torrinhas ou para aqueles que sequer entravam no teatro, mas podiam vê-los desfilando pelos bondes e imediações do teatro. O Teatro era também sintoma de mudanças e da estagnação de uma *escola da civilidade* que falhara.

Como se tratava de um dos últimos encontros entre Gonzaga e Augusto é a hora do “discípulo” exercitar os métodos de análise propostos pelo mestre ao longo das inúmeras conversas que tiveram. Uma pesquisa de campo que tem como *locus* o *Teatro Lírico Fluminense*, mas que não ignorava os arredores e as estruturas da cidade que dialogavam com aquele espaço:

Acabado o jantar, Gonzaga de Sá vestiu-se pacientemente, carinhosamente. Íamos em cadeira de segunda classe, eu, por causa do traje, não podia acompanhar em primeira como ele queria; entretanto, abotoou-se, vez com que as calças caíssem com justeza sobre as botinas, amarrou bem a gravata, perfumou-se e fomos com antecedência comprar os bilhetes. Quando saltamos na porta do teatro, já começavam os carros a chegar. Em geral, os coupés traziam três pessoas e as vitórias seis, sem contar o nhonhô na boleia, ao lado do cocheiro. Havia um único palafreireiro para todos os carros. Logo que apontava no canto da Rua Senador Dantas, o pobre homem corria e seguia emparelhado ao veículo até o ponto justo de abrir a portinhola. Se, por acaso, um chegava trazendo o número normal de lotação e com ajudante de cocheiro próprio, causava pasmo. Era como se fosse uma carruagem de príncipe. Dos “ceroulas” é que saltava o grosso dos frequentadores. E, ainda uma vez, eu me admirei que gente, que pagava vestidos e trajes tão caros, não pudessem vir em carruagens condignas e menos abarrotadas.

– Mete dó, não ofende, este luxo... (VM, p. 152)

Como se vê, a percepção crítica de Augusto começa antes de penetrar no *Lírico Fluminense*. A chave de leitura ópera e/ou circo da crônica de 1903 mostra-se útil no *desvelamento* das continuidades entre

aqueles dois períodos de tempo: a necessidade do traje especial para entrar na primeira classe, o desfile de roupas luxuosas no bonde e as precárias e lotadas carruagens que chegavam ao teatro. Para o leitor da crônica fica a dúvida do motivo que não levou o romancista a aproveitar a percepção dos brasões da Monarquia e da República que compunham um sistema misto, reunindo as piores características de cada sistema – o espadagão e o dragão. Mas esse mesmo leitor pode articular uma leitura entre estes dois relatos, (re)inserindo a crônica na série ficcional de Lima Barreto. Assim, como Isaiás Caminha, personagem de seu primeiro romance, precisou vir para Capital Federal e adentrar na redação de um jornal para perceber a falência do projeto democrático, Augusto Machado, conduzido por Gonzaga, penetra em áreas desconhecidas do teatro e por consequência da sociedade:

A sineta anunciou o espetáculo. Entramos. Poucas vezes fora eu ao antigo Pedro II e as poucas em que fui, assisti ao espetáculo das torrinhãs; de modo que aquela sociedade brilhante que via formigar nas cadeiras e camarotes, de longe parecia revestida de uma grandeza que me intimidava. Debruçado na grade da galeria, as casacas corretas e os ricos vestuários das senhoras eram um deslumbramento aos meus pobres olhos; e, por não ser do meu gosto analisar os espetáculos que me agradam, aceitei aquela sociedade como deslumbrante grandiosa e brilhante. Contudo, vulgarmente, e muito, na entrada, parecia-me que aquelas damas, envoltas em capotes e outros agasalhos, tinham o ar de quem ia para o banho; enquanto, na sala, de colos nus, sob o rebrilho das luzes, surgiam-me como mármore de museus.

No Cassino, ao ver pelos camarotes aquelas conhecidas grandes damas estrangeiras, os galeões do México, rutilantes de joias e de sedas, também recebi igual impressão de grandeza, beleza e majestade. Consentí, depois de anos de ausência, em pisar no Lírico. Ia agora ver tudo aquilo mais de perto, graças a Gonzaga de Sá, graças à animação, ao reforço que ele trazia à minha humildade nativa. (VM, p. 152-153)

Os trajes daquela afamada elite e das grandes damas são vistos de perto. O que antes parecia luxo pelo jogo de luzes do teatro, que transformava as senhoras e damas *em mármore de museu*, agora se assemelha a trajes de banho. Augusto Machado cita também sua ida a outro espaço sofisticado, o Cassino, em que recebe igual impressão *de grandeza, beleza e majestade*. O Teatro e o Cassino eram o espaço do jogo social das elites dirigentes e aquela *mesa de jogo*, vista de mais perto, revelava seu aspecto mal-ajambrado:

A representação ainda não começara. Damas conversavam com cavalheiros, à entrada dos camarotes. Eu ficava bem junto à fila direita. Vi algumas de perto e as cadeiras dos camarotes, que me pareceram bem inferiores às da sala de jantar da minha modesta casa. Notei-lhes o forro de releu papel pintado, o assoalho de tábuas de pinhos barato; alonguei o olhar pelo corredor e além de acanhados, julguei-os sujos, vulgares, a guiar os passos para lugares escusos. O teto sempre me intrigou. Com os seus varões de ferro atravessados, supus que se destinassem a trapézios e outras acrobacias. Ópera ou circo? Entretanto, eu estava no ponto mais elegante do Brasil; no ponto para que converge tudo que há de mais fino na minha terra.

Era para brilhar ali que nós todos brigávamos, matávamos, e roubávamos, por sobre oito milhões de quilômetros quadrados do Brasil. Não se acredita! Os músicos tinham acabado de afinar os instrumentos; dentro em pouco, o maestro chegou. O presidente apareceu no camarote e a orquestra atacou o hino nacional. Pusemo-nos de pé e, a começar propriamente a ópera, sentamo-nos a ouvi-la.

– Bela casa! disse eu ao ouvido de Gonzaga de Sá.

– Chic, rica! A metade não pagou entrada... (VM, p. 153-154)

A imagem dos trapézios que tanto intrigava os atores que se apresentavam no *Lírico* desvela o aspecto duplo daquele prédio: ópera e/ou circo. Como propusera Lima Barreto em sua crônica de 1903, essa duplicidade poderia ser utilizada como chave de leitura de alguns aspectos sociais do país naquele início de século. Nem ópera, nem circo.

Nem sério, nem risível. Nem rico, nem pobre. Nem centro, nem periferia. Nem moderno, nem ultrapassado. As tentativas de *civilizar* e *modernizar* a cidade criavam estas duplicidades paradoxais: a mesma cidade que recebia espetáculos teatrais consagrados na Europa tinha um quarto de sua população vivendo em situação precária; a mesma sociedade que produziu revistas elegantes e que valorizava os preceitos da moda tinha que criar regras para que os menos favorecidos não andassem descalços no centro da cidade; escritores e intelectuais ligados à causa republicana, sempre dispostos a condenar o passado colonial, que elegiam Petrópolis (a cidade de D. Pedro) como símbolo da sofisticação e da distinção social; a elite do país que desfilava no *Lírico* suas roupas e joias, mas que ia ao teatro em meios de transporte precários e superlotados.

A visita ao teatro rendia a Augusto Machado essa constatação – o teatro um microcosmos da cidade. A cidade, por sua vez, dinamizando a inserção do país no mundo da técnica e do capital. A aparência de modernidade e sofisticação do teatro encontrava seu correlato nas reformas superficiais e de fachada que aconteciam na cidade. Uma inserção problemática que insistia em apontar as marcas do passado, do atraso e da dependência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passados mais de 100 anos da publicação do primeiro romance de Lima Barreto, quando nos aproximamos do centenário da morte do autor, no simbólico ano de 2022, quando também se completará 100 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, evidencia-se que a análise da produção literária de Lima Barreto ainda está longe de esgotar-se e que sua significação renova-se a cada geração de leitores e de críticos. Será que o próprio Lima Barreto poderia esperar que seus escritos da intimidade e seus projetos ficcionais, anotados em folhas avulsas ou em cadernetas, sobreviveriam à ação do tempo? Ou que suas crônicas publicadas em revistas e jornais pudessem despertar tanto interesse nos leitores do final do século XX e início do XXI?

O que se pode responder a esse respeito é que Lima Barreto valorizava essa *escrita menor* e creditava-lhe a função de um ponto de passagem para sua escrita romanesca. Situação que explicaria o fato de, ao longo de mais de duas décadas de dedicação às letras, Lima Barreto ter sempre praticado essas duas formas de *escrita diária*: as anotações da intimidade e as crônicas. Gêneros que se confundiam, mesclavam-se e intercambiavam características entre si. Muitas crônicas traziam o tom da confissão e marcas memorialísticas, por outro lado, muitas anotações da intimidade lidavam com os mesmos temas e problemas do cronista. Foi nesses dois gêneros que Lima Barreto deu seus primeiros passos enquanto escritor. Foi neles também que o autor firmou suas convicções estéticas e ideológicas que se desdobrariam em sua produção ficcional. O trânsito por esses dois gêneros deixou marcas decisivas na produção ficcional de Lima Barreto que se valeu, por exemplo, da linguagem mais solta da crônica, seus múltiplos temas ligados à vida moderna, seu lirismo do cotidiano. Características estas que seriam tão caras para ficção moderna brasileira e que teriam em Lima Barreto um de seus precursores.

Para a crítica literária e para a historiografia, esse conjunto de textos “menores” oferece algo pouco comum: os impasses e problemas que nortearam a escrita de um autor pela sua própria ótica. Se durante o Modernismo temos uma vasta produção de manifestos, opiniões, cartas dos autores que de certa maneira delimitam suas percepções críticas, antes disso esse material era escasso na literatura brasileira. Pode-se considerar que esses textos legados por Lima Barreto emolduram sua produção romanesca e ficcional, deixando evidentes as intenções críticas de seu projeto ficcional como um todo.

Tudo isso ganha importância por se tratar de um dos maiores ficcionistas da literatura brasileira, que produziu sua obra num período extremamente significativo para cultura nacional. Período que marcou, entre outras transformações, o crescimento de nossas cidades, a consolidação da carreira de escritor e o nascimento e a morte da nossa *belle époque*. Se os escritores modernistas brasileiros combateram o *beletrismo* decadente, Lima Barreto o combateu no seu período áureo e suas estocadas talvez tenham sido decisivas para que ele cambaleasse. *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* é o golpe final desferido por Lima Barreto e indica simbolicamente o fim daquela sociedade e a impostura de toda uma série de discursos sobre o ingresso do país no mundo *civilizado, moderno, smart, elegante*.

É profundamente significativo que, após a realização de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911/1915), romance que lhe garantiu o reconhecimento da crítica, do público e de outros autores, Lima Barreto tenha se aventurado em projetos romanescos em que o hibridismo de formas predominava – caso de *Vida e Morte* e do inconcluso *Cemitério dos Vivos*. Como demonstrei ao longo deste trabalho, Lima Barreto intuía que o romance era um gênero aberto, flexível e passível de transformações, ou seja, os supostos problemas entre *observar* e *narrar* na ficção de Lima Barreto, apontados por vários críticos de diferentes períodos, são na verdade fruto da experimentação a que se propunha o autor. Uma nova sociedade e novas estruturas sociais impunham novas formas de narrar, ou seja, “o estilo sereno e ‘equilibrado’, maduramente clássico, através do qual Machado demolira as formas vitais insensatas da época do Segundo Reinado, não mais correspondia aos tempos agitados que se iniciavam com a Primeira República” (COUTINHO, 1974, p. 15). O romance realista nos moldes praticados por Machado de Assis tornara-se inviável para sintetizar os conflitos daquele início de século. O próprio Machado, em 1908, em seu último romance, *Memorial de Aires*, sinalizara a adoção de uma perspectiva fragmentária e a realidade sendo encarada pela visão desconfiada de uma personagem que supeitava do aspecto exterior e de fachada que envolvia a transição repentina da Monarquia para República. Aliás, essa proximidade temática entre os dois livros pode ter sido um dos motivos que levou Lima Barreto a não ter publicado *Vida e Morte* em 1909. A comparação entre os dois romances seria inevitável e essa possível aproximação/comparação parece ter sido evitada ao máximo por Lima Barreto.

No entanto, tudo leva a crer que a versão publicada dez anos mais tarde por Lima Barreto sofreu acréscimos e revisões. Isso fica evidente,

por exemplo, na supressão das críticas a Graça Aranha, que constavam dos primeiros esboços do romance, e no uso reduzido da caricatura, elemento que sempre marcou a escrita de Lima Barreto. Nesse sentido, as *Impressões de Leitura* desempenham um papel essencial na compreensão do que movia o criador Lima Barreto nos últimos anos de sua vida. As concepções literárias de Lima Barreto, nesse período, de sua aposentadoria ao ano de sua morte, sinalizavam uma perspectiva próxima àquela dos autores modernos brasileiros de 22 e sintetizadas, anos mais tarde, por Mário de Andrade, na conferência “O Movimento Modernista”, que seriam: “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1978, p. 231-255).

Quanto à pesquisa estética, o que se pode concluir é que Lima Barreto não foi apenas um escritor engajado, como muitos querem, mas que foi um autor preocupado em exercitar novas formas de expressão. Assim, sua relação com seus referenciais ecléticos de leitura não fez com que sua escrita fosse uma mera cópia ou a transposição de problemas de outra cultura, sem a devida mediação, para interpretar nossa realidade. O mesmo pode-se dizer da sua relação com a técnica: não foi um apologista do progresso (dos trens, dos bondes, dos jornais), mas não deixou de inserir na sua literatura as novas possibilidades de apreensão da realidade que as relações com a técnica propiciavam, exemplo disso: a percepção em movimento adotada em *Vida e Morte* que remete diretamente aos passeios de trem e de bonde. Quanto à *atualização da inteligência artística brasileira*, Lima Barreto intuiu que se tratava de um processo acumulativo e renovado, que poderia ser sintetizado na sua admiração por *Memórias de um sargento de milícias* e sua abertura para um romance como *Madame Pommarry* – ambos marcados pelo fragmentário e pela linguagem muito próxima da crônica. De certa maneira, *Vida e Morte* inseria-se e renovava essa tradição coloquial e irônica do romance brasileiro que, anos depois, seria desdobrada por Oswald de Andrade. Quanto à *estabilização de uma consciência criadora nacional*, Lima Barreto foi um grande incentivador dos jovens escritores, valorizando a produção que se fazia longe da capital Federal, sem se incomodar com que outros também partilhassem do *vício literário*.

Não quero, de maneira alguma, inserir Lima Barreto no Modernismo, até porque essas divisões em períodos literários são apenas marcos referenciais, que colocam lado a lado escritores que inauguram novas percepções estéticas e ideológicas, outros que seguem as novas tendências e outros que estão ali apenas pela questão

cronológica. Mas é justo pensar que a situação de insulamento, de cerco *beletrista*, a que esteve sujeito Lima Barreto, somados à sua profunda consciência crítica da posição periférica do Brasil no mundo da técnica e do capital, aceleraram algumas percepções que seriam muito caras aos Modernistas de 22.

Os escritos da intimidade, as crônicas do autor e seu último romance publicado em vida dimensionam os caminhos que a escrita de Lima Barreto pretendia trilhar, não fosse sua morte prematura, aos 41 anos de idade, e em pleno vigor *artístico, intelectual e humano*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS DE LIMA BARRETO CONSULTADOS

Todas as citações aos romances referem-se às obras completas, 2ª edição, de 1961, da Editora Brasiliense. As citações do *Diário Íntimo*, *Correspondência Ativa e Passiva* e das *Impressões de Leituras* também são desta edição. Os 17 prefácios, presentes nesta edição, são importantes na construção da fortuna crítica sobre o autor. São eles:

- I – *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Romance. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa.
- II – *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Romance. Prefácio de Manuel de Oliveira Lima.
- III – *Numa e a ninfa*. Romance. Prefácio de João Ribeiro.
- IV – *Vida e morte de M.J Gonzaga de Sá*. Romance. Prefácio de Alceu Amoroso Lima (Tristão Ataíde).
- V – *Clara dos Anjos*. Romance. Prefácio de Sérgio Buarque de Holanda.
- VI – *Histórias e sonhos*. Contos. Prefácio de Lúcia Miguel Pereira.
- VII – *Os Bruzundangas*. Sátira. Prefácio de Osmar Pimentel.
- VIII – *Coisas do Reino do Jambon*. Sátira. Prefácio de Olívio Montenegro.
- IX – *Bagatelas*. Artigos. Prefácio de Astrojildo Pereira.
- X – *Feiras e mafuás*. Artigos e crônicas. Prefácio de Jakson Figueiredo.
- XI – *Vida urbana*. Artigos e crônicas. Prefácio de Antonio Houaiss.
- XII – *Marginália*. Artigos e crônicas. Prefácio de Agripino Grieco.
- XIII – *Impressões de Leitura*. Crítica. Prefácio de M. Cavalcanti Proença.
- XIV – *Diário Íntimo*. Memórias. Prefácio de Gilberto Freire.
- XV – *O cemitério dos vivos*. Memórias. Prefácio de Eugênio Gomes.
- XVI – *Correspondência, Ativa e Passiva*. 1º tomo. Prefácio de Antônio Noronha dos Santos.
- XVII – *Correspondência, Ativa e Passiva*. 2º tomo. Prefácio de B. Quadros.

As crônicas foram consultadas em *Toda a crônica*: Lima Barreto (2004), organização de Beatriz Resende e Rachel Valença. A escolha por esta publicação justifica-se por tratar-se de uma edição mais acessível ao público leitor e por apresentar as crônicas em ordem cronológica e com índices de assunto e onomástico. Os contos, quando

citados, são do volume *Os melhores contos de Lima Barreto*, da Global, edição disponível no mercado.

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Edição crítica coordenada por Antonio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros. 1. ed. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, San José de Costa Rica, Santiago de Chile: ALLCA, 1997.

_____. **Os melhores contos de Lima Barreto**. Seleção de Francisco de Assis Barbosa. 6. ed. São Paulo: Global, 2001a.

_____. **Prosa seleta**: Lima Barreto. Organização Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001b.

_____. **Toda crônica**: Lima Barreto. Organização Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. **Diário do hospício; Cemitério dos Vivos**. Prefácio Alfredo Bosi; organização e notas Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SOBRE LIMA BARRETO

ALMEIDA, Luis Alberto Scotto de. A atualidade da obra de ficção de Lima Barreto: muito além do autobiográfico. **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 5, p. 101-116, jul./dez. 2009.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Notas de revisão de Beatriz Resende. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

BEIGUELMAN, Paula. **Por que Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BOSI, Alfredo. O romance social: Lima Barreto. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

_____. Figuras do eu nas Recordações do Escrivão Isafás Caminha. In: _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Ficção: Lima Barreto e Graça Aranha. In: _____. **Pré-modernismo**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, [s/d]. p. 357-367.

BRAYNER, Sonia. Lima Barreto: mostrar ou significar. In: _____. **Labirinto no espaço romanesco** – tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CANDIDO, Antonio. Os olhos, a barca, o espelho. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006. p.47-60.

COUTINHO, Carlos Nelson. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: _____ et al. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

FANTINATI, Carlos Erivany. **O profeta e o escrivão**: estudo sobre Lima Barreto. São Paulo: Ilhpha-Hucitec, 1978.

FIGUEIREDO, Carmem L. N. de. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. **Trincheiras de sonho**: ficção e cultura e Lima Barreto. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

HIDALGO, Lucina. **Literatura da urgência**: Lima Barreto no domínio da loucura. São Paulo: Annablume, 2008.

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

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. **Lima Barreto**: um pensador social na primeira república. São Paulo: Edusp, 2002.

MARTHA, Alice Áurea Penteadó. O Bovarismo em Lima Barreto. **Revista Unimar**, v. 19, n. 1, p. 61-70, 1997.

_____. Lima Barreto e a crítica (1900-1922): a conspiração de silêncio. **Acta Scientiarum**, v. 22, n. 1, p. 59-68, 2000.

MELO, José Osmar de. “O inventor e a aeronave”: a alegoria da criação literária em Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 172-190, 2. sem. 2004.

OLIVEIRA, Fátima Maria de. **Correspondência de Lima Barreto**: à roda do quarto, no palco das letras. Rio de Janeiro: Caetés, 2007.

PEREIRA, Astrogildo. Posições políticas de Lima Barreto. In: _____. Crítica impura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 34-54.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Lima Barreto. In: _____. **Escritos da maturidade**: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994.

PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto**: o crítico e a crise. Rio de Janeiro: Cátedra/MEC, 1976.

_____. **Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RESENDE, Beatriz. In: SCWARZ, Roberto et al. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira.** Lima Barreto: a opção pela marginália. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ed. Unicamp, 1993.

RODRIGUES, Manoel Freire. **Revolta e melancolia: uma leitura da obra de Lima Barreto.** 2009. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.libdig.unicamp.br>>. Acesso em: 20 abr. 2010.

RÓNAI, PAULO. Prefácio. In: BARRETO, Lima. **Vida e Morte de M. J Gonzaga de Sá.** Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

ROSENFELD, Anatol. A obra romanesca de Lima Barreto. In: _____. **Letras e leituras.** São Paulo: Perspectiva, 1994.

SANTIAGO, Silviano. **Uma ferroada no peito do pé** (Dupla leitura de Triste Fim de Policarpo Quaresma) Vale Quanto Pesa – ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo). In: _____. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. **Do registro diário à criação em Lima Barreto** – o processo ficcional em Recordações do Escrivão Isaías Caminha e Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. Joinville: Letradágua, 2007.

_____. Crônica e confissão: estações de passagem da ficção de Lima Barreto. **Revista Literatura em Debate**, v. 4, n. 5, p. 90-100, jul./dez. 2009.

_____. Isaiás Caminha: um narrador nos bastidores da notícia. **Terra roxa e outras terras**, v. 15, jun. 2009.

SILVA, Luiz. **A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VASCONCELLOS, Eliane. Lima Barreto misógino ou feminista? Uma leitura de suas crônicas. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica: sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

VERÍSSIMO, José. **Últimos estudos de Literatura Brasileira**. 7 série. São Paulo: Ed. USP, 1979.

TEORIA DA LITERATURA

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. Ed. 6ª. São Paulo: Editora Martins, 1978. p. 231-255.

ANTELO, Raúl. **João do Rio** – o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre Editores, 1989.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARTHES, Roland. O que é a crítica. In: _____. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectivas, 1970. p.157-164.

_____. O discurso da história. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p.163-180.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

_____. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras Completas; v. 2).

_____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas; v. 3).

_____. **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann. Organização da edição brasileira Willi Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Moderno e modernista na literatura brasileira e Mário de Andrade crítico do Modernismo**. In: _____. Céu, Inferno – ensaios de crítica e literatura ideológica. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2003. p. 209-242.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Dialética da Malandragem**. In: _____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T.A. QUEIROZ, 2000.

_____. Os primeiros baudelairianos. In: _____. **A educação pela noite**. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. p. 27-46.

_____ et al. A vida ao rés do chão. In: _____. **A crônica**: sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Ed. Unicamp, 1992. p. 13-22.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Kafka**: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

LUKÁCS, George. Narrar ou descrever? In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

_____. **Las máscaras democráticas del modernismo**. Montevideu: Fundação Ángel Rama, 1985.

_____. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. **Memória e literatura brasileira.** Lugares textuais do romance. Florianópolis: Ed. UFSC, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica** – Buenos Aires 1920 – 1930. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras:** literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso:** a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Ed. UFSC, 1997.

_____. **Tradição literária & tradição crítica.** Porto Alegre: Movimento, 2009.

CONTEXTO HISTÓRICO, ESCRITA HISTÓRICA E LIVROS MEMORIALÍSTICOS

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil** – 1900. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2005.

CANDIDO, Antonio. Um funcionário da monarquia – ensaio sobre o segundo escalão. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados:** o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COLI, Jorge. “Primeira Missa” e invenção da descoberta. In: NOVAIS, Adauto (Org.). **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 107-121.

CRULS, Gastão. **A aparência do Rio de Janeiro**. 3. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1965.

DIMAS, Antônio. **Tempos eufóricos**: análise da revista Kosmos, 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

DUNLOP, Charles. **Os meios de transportes do Rio antigo**. Rio de Janeiro: Ministério dos Transportes, Serviço de Documentação, 1972.
EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.

GOMES, Danilo. **Antigos cafés do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1989.

GRAMSCI, Antonio. **Escritos políticos** – volume 1: 1910-1920. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O semador e o ladrilhador**. In: _____. *Raízes do Brasil*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p.61-100.

LIRA, Heitor. **História de Dom Pedro II**, Fastígio, 1825-1891. Prefácio, iconografia e índices de Alexandre Eulálio. São Paulo: Ed. USP, 1977.

MACEDO, Joaquim Manoel de. **Memórias da rua do ouvidor**. Brasília: Editora da UNB, 1988.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NEEDELLE, Jeffrey. **A tropical belle époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro**. New York: Cambridge University Press, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Edusp, 2003.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na 1ª República**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TENÓRIO, Douglas Apprato. **Capitalismo e Ferrovias no Brasil**. 2. ed. Curitiba: HD Livros, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. 4. ed. atualizada. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS CITADAS

ABREU, Casimiro. **As primaveras**. São Paulo: Ática, 2004.

ANJOS, Cyro dos. **O amanuense Belmiro**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

ANDRADE, Oswald. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. Prefácio de Raúl Antelo. São Paulo: Globo, 1991.

ASSIS, Machado. **Esau e Jacó**. São Paulo: Ática, 1999.

_____. **Memorial de Aires**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Crônicas de bonde**. Organização Ana Luísa Andrade. Chapecó: Argos, 2001.

ASSIS, Machado de. O espelho. In: _____. **50 contos de Machado de Assis**. Seleção John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 154-162.

AZEVEDO, Arthur. **O Teatro**: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Organização Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem e Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BILAC, Olavo. **Bilac**: o jornalista. Organização Antonio Dimas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. 3 volumes.

_____. **As melhores crônicas de Olavo Bilac**. Seleção e prefácio Ubiratan Machado. São Paulo: Global, 2005.

BRITO, Mário da Silva. **Diário intemporal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

CARVALHO, Elysio de. **Five o'clock**. [1909] Organização Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Marcus Salgado. Rio de Janeiro: Antiqua, 2006.

CÍCERO, Antonio. **Guardar**: poemas escolhidos. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CUNHA, Euclides da. **Obra completa** – volume 1; edição organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CRULS, Gastão. **Coivara**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1920.

DUQUE, Gonzaga. **Mocidade Morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1995.

_____. **Graves & Frívolos** (por assuntos de arte). Prefácio e preparação Vera Lins. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

FILHO, Théo. **365 dias de boulevard**. [1919]. 2. ed. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo editores, 1920.

MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. São Paulo: Ática, 1991.

NETO, Coelho. **A capital federal**: impressões de um sertanejo. [1893] 4. ed. Porto: Léo & Irmão, 1915.

_____. **A conquista**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1985.

NETO, Simões Lopes. Boi velho. In: _____. **Contos gauchescos**. São Paulo: Editora Ática, 1998. p.47-50.

PEIXOTO, Afrânio. **A esfinge**. 12. ed. São Paulo: Clube do Livro, 1978.

POE, Edgar Allan. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. 23. ed. Rio de Janeiro: Record, 1981.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TÁCITO, Hilário. **Madame Pommery**. [1919]. 2. ed. São Paulo: Ática, 1998.

ZOLA, Émile. **Naná**. Trad. Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

IMAGENS

Capa da 1ª edição de Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá

Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>.

Morro do Castelo

Chafariz das Saracuras

Disponível em: <<http://rememorarte.blog.br>>.

Convento da Ajuda

Disponível em: <<http://rio-curioso.blogspot.com>>.

Primeiro Bonde Elétrico da América Latina

Fim da Linha do Corcovado

Fonte: DUNLOP, Charles. **Os meios de transporte no Rio de Janeiro**, 1972.

Vagão de terceira Classe, Honoré Daumier

Disponível em: <<http://www.artexpertswebsite.com>>.

Teatro Lírico Fluminense

Disponível em: <<http://www.ctac.gov.br>>.

Selos brasileiros

Disponível em: <<http://www.clubefilatelicodobrasil.com.br>>.

Páginas da revista *A vida elegante*

Disponível: <<http://www.bn.br>>.

Café Papagaio

Fonte: GOMES, Danilo. **Antigos cafés do Rio de Janeiro**, 1989.

Rosine Stoltz. Foto de Nadar.

Fonte: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rosine_Stoltz>.

Retrato de Louis Moreau Gottschalk

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Moreau_Gottschalk>.

ARQUIVOS DIGITAIS DISPONÍVEIS PARA CONSULTA

Todos os arquivos aqui indicados podem ser baixados e encontram-se em formato PDF. Alguns deles são verdadeiras preciosidades, como as primeiras edições dos romances de Lima Barreto, disponíveis no acervo da Biblioteca de José Mindlin, digitalizadas pela USP.

A vida elegante – o jornal das senhoras. Ano 1, n. 1 e n. 2. Rio de Janeiro, março de 1909. Disponível: <<http://www.bn.br>>. Acesso em: 10 out. 2010.

Crônicas completas de Machado de Assis. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br>>. Acesso em: 24 jun. 2008.

BARBOSA, Rui. **Obras Completas**: A Imprensa. V. XXV, Tomo 1, 1898. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947. Disponível em: <<http://www.casaruibarbosa.gov.br>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

BARRETO, Lima. **Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá**. 1. ed. São Paulo: Revista do Brasil, 1919. Disponível em:

<<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 4 nov. 2000.

Discursos Acadêmicos. Academia Brasileira de Letras. Tomo I – 1897-1919. Disponível: <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em: 25 nov. 1919.

FILHO, Théo. **365 dias de boulevard**. 2. ed. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro & Maurillo editores, 1920. Disponível em: <<http://www.archives.org>>. Acesso em: 10 out. 2010.

MARTIUS, Carlos Ph. De Martius. **Como se deve escrever a história do Brasil**. Revista do Instituto Histórico e Geográfico, 24 de janeiro de 1845. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br>>. Acesso em: 28 out. 2008.

NABUCO, Joaquim. **João Caetano**. In: _____. Escritos e discursos literários. Rio de Janeiro: Garnier, 1901. p. 27-33. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 19 maio 2010.

NETO, Coelho; BILAC, Olavo. **A Terra Fluminense: educação cívica** (Livro unanimemente aprovado pelo Conselho Superior de Instrução do Estado do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br>>. Acesso em: 09 mar. 2010.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? Trad. Glaydson José da Silva.

Revista Aulas.

Disponível em: <<http://www.unicamp.br>>. Acesso em: 20 abr. 2009.

Por fim, quero destacar a importância do Estante Virtual – <<http://www.estantevirtual.com.br>> – site que completou 5 anos de atividade, interligando 1.800 sebos e livrarias do país, com 750 mil leitores cadastrados, 5.000 mil livros vendidos por dia e 7 milhões de obras disponíveis no acervo. Vários livros antigos e publicações raras, necessárias à minha pesquisa, foram adquiridos neste site.