

# LIMA BARRETO E SEUS INTERLOCUTORES (ESTÉTICA E IDEOLOGIA NA LITERATURA DE PRINCÍPIOS DO SÉCULO XX)

Pascoal Farinaccio  
Universidade Federal Fluminense (UFF)

## RESUMO:

Este artigo almeja definir a posição *sui generis* ocupada por Lima Barreto em nossa produção literária de princípios do século XX. Nesse sentido, propõe-se aqui uma aproximação crítico-comparativa entre as opções estéticas e ideológicas de Lima Barreto e as de outros escritores de seu tempo, quais sejam, João do Rio, Graça Aranha, Veiga Miranda, Monteiro Lobato, bem como os “futuristas paulistas” de 1922.

**Palavras-Chave:** Lima Barreto; literatura brasileira; ideologia.

## ABSTRACT:

This article intends to define the singular position of Lima Barreto in the early 20<sup>th</sup> century Brazilian Literature. As an analytical method, it was chosen a comparison between Barreto's aesthetic and ideological options and some of his contemporary writers: João do Rio, Graça Aranha, Veiga Miranda, Monteiro Lobato and also the “futuristas paulistas” from 1922.

**Keywords:** Lima Barreto; Brazilian Literature; Ideology.

*Estamos condenados à civilização. Ou  
progredimos ou desaparecemos.*

**Euclides da Cunha, Os Sertões.**

A idéia de que o Brasil é uma “ausência” cuja superação se pode dar via **construção literária** não é estranha à consciência crítica de nossos escritores. Evidentemente, não se trata de mero delírio tupiniquim, mas de fato cuja **explicação histórica** remonta às origens coloniais do país e à sua situação periférica no contexto capitalista global. O Brasil não é, ou é, na melhor das hipóteses e não por acaso, o “país do futuro”. Veja-se Mário de Andrade, em 1939, às voltas com o projeto de uma *Enciclopédia Brasileira*: “... por muitas partes um criar do nada” (*apud* ROCHA, 1998, p. 72). Como bem observa João Cezar de Castro Rocha, o

“criar do nada” de Mário tem por pressuposto o “desejo de uma unidade do nacional lastreada em vínculos comparáveis aos disponíveis no Velho Mundo”, (*idem*, p. 80) unidade que, entre nós, ainda estaria por ser formada. Do “nada”, pois, rumo à almejada “formação” do Brasil-nação.

Em romance de 1994, João Silvério Trevisan retomou o mote da “ausência”, emprestando-lhe nova visibilidade ao destacar o seu comprometimento de classe. Nessa perspectiva, podemos ler nas páginas finais de seu admirável *Ana em Veneza*: “... pois é imensa e insuportável responsabilidade essa de um homem só decifrar o Brasil em nome de um povo inteiro, descobrir a definição daquilo que um povo inteiro em vários séculos vai construindo às cegas (...) então me pergunto se faz sentido dar a um povo inteiro uma resposta que ele nem sequer está pedindo”. Pouco adiante, surgirá o nome do modernista Mário de Andrade: “... ah Mário, infinitamente pessoal, temos sim que dar uma Alma ao Brasil, nossa matriz, Pátria, mas francamente que merda de Pátria é esta, quer dizer eu me pergunto como é que se pode chamar de Pátria um país que assassina quotidianamente os seus cidadãos” (TREVISAN, 1998, pp. 628, 632). A criticidade das formulações de Trevisan é por ele engendrada, habilmente, através da articulação de um duplo choque de oposições: de um lado, um “só homem” (avancemos: genericamente, o intelectual) que almeja “decifrar” ou “definir” o país, de outro, o “povo”, ao que tudo indica pouco interessado na resposta que aquele dará; e outra oposição: de um lado, o desejo, eminentemente espiritual, de conceber uma “Alma” para o país, de outro lado, o que já está, nele, de antemão dado em plano concreto: a violência social. Trata-se de um confronto, poderíamos dizer muito prosaicamente, entre a boa intenção do “ideal” e a barbárie “real” do enigma (“... um criar do nada”) Brasil.

A “ausência” do país deve ser superada pela necessária “invenção” do mesmo. Ora, a literatura brasileira sempre esteve historicamente “empenhada” (segundo a expressão de Antonio Candido) nessa tarefa. Não é nosso objetivo retomar aqui a discussão sobre o engajamento das letras na construção da nacionalidade, especificamente, mas sim propô-la como um “pano

de fundo” muito geral para a abordagem que se pretende de Lima Barreto e seus “interlocutores”. Como se verá, todos os livros que teremos em consideração possuem, em maior ou menor grau, um certo caráter “empenhado”, no sentido referido. Para um melhor rendimento do que segue, cabe ainda um último artifício: articular a invenção do Brasil à noção de processo civilizatório. Daí a epígrafe deste trabalho, extraída de *Os Sertões*: nossa invenção, desde logo, está “condenada” à bitola estreita da locomotiva do progresso, sob pena de perder-se no... “desaparecimento”.

Os princípios do século XX assistem a novos conflitos de classe, na esteira da proclamação da República, da Abolição e da modernização material do país. A chegada maciça de imigrantes ao centro-sul, a emergência de uma incipiente classe média, da classe operária e do subproletariado, cujos interesses evidentemente não haveriam de coincidir com os das oligarquias rurais no poder, compõem ao todo um cenário histórico-social complexo e tenso. E mais: um chão propício para o florescimento de inúmeros “projetos” para o Brasil, conforme interesses, é claro, sempre muito específicos (“projetos”, não necessariamente ações práticas; enfim, já se escreveu sobre a “lepidez” da superestrutura ideológica entre nós, que segue em ritmo galopante, sobretudo quando aquecida por “ismos” europeus, ao passo que a estrutura econômica, no essencial, modifica-se muito lentamente desde o período do Brasil-Colônia).

Nicolau Sevcenko apreendeu com agudeza um conflito nuclear, que à época em questão alcançava o seu mais alto *status* na produção cultural letrada. Trata-se do conflito cidade/campo: “Aliás, mais do que nunca, agora se abusaria da oposição cidade industrial – campo indolente (...) É nesse momento que se registra na consciência intelectual a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra, ou encontrar um ponto de ajustamento” (SEVCENKO, 1999, p. 32). Essa observação de Sevcenko nos interessa de perto, na medida em que chama a atenção para a matéria principal que deverá alimentar a nova literatura, uma matéria a priori desarmônica e fraturada: na prática, não se inventa um país do

“nada”, e basta uma visada panorâmica, ainda que superficial, à literatura do período, para nos darmos conta de que a consciência intelectual não avançava sem atravessar fortes crises de dilaceramento.

Vejamos agora quatro obras representativas do período, quais sejam *A Profissão de Jacques Pedreira* (1912), de João do Rio; *Canaã* (1902), de Graça Aranha; *Redenção*, de Veiga Miranda; o volume de contos *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato. Feitas algumas breves considerações sobre os quatro livros, procuraremos, então, estabelecer um contraponto com o universo ficcional e ideológico de Lima Barreto.

João do Rio é o escritor por excelência da “fachada” capitalista; evidencia para os leitores, como poucos, o que a modernização deste país implica de “artifício”: algo como um verniz para a distinção dos bem-postos, voluntariamente deslocados em relação à barbárie predominante. É difícil, entretanto, localizar o sentido crítico de seus textos<sup>1</sup>, os quais revelam o mais das vezes uma sorte de **alegria de ser moderno** (alegria que poderíamos qualificar, vistas as coisas de hoje, de irresponsável...). Lembre-se, por exemplo, como compara o século XIX ao XX, constituindo aquele, pejorativamente, como o que marchou na “velocidade do cavalo”, ao passo que este último, glorioso e vertiginoso, avulta ritmado pela “velocidade do carro” (“agora é correr para frente”), bem como, no mesmo texto, **celebra** a superação da natureza pelo artefato técnico (“Não vemos as árvores. São as árvores que olham para nós com inveja. A natureza recolhe-se humilhada”) e, ainda, **acolhe com benevolência** os novos critérios de valoração social “Já reparastes que se julga os homens pelo Automóvel?” (RIO, 1911, pp. 3-44). Em um texto como “A Era do Automóvel”, exemplar sob muitos aspectos, João do Rio parece vitimado pela mesma “vertigem” que tão bem descreve, e que, ao que tudo indica,

<sup>1</sup> “Sua linguagem constata, mas não combate, é a aventura perde sua força aleatória para ficar no gesto miúdo do risco calculado, no pessimismo ante a voracidade pequeno-burguesa que ‘transforma a moral num vestido de ir às compras’” (PRADO, 1983, p. 20).

impede-o de aquilatar as conseqüências socioeconômicas advindas com a modernização à brasileira.

Também para João do Rio, logo se vê, o país está propriamente “condenado” à civilização. Em *A Profissão de Jacques Pedreira*, retoma o tema da “vertigem” contemporânea: “poder-se-ia qualificar de vertiginosa a vida de Jacques Pedreira”. Jacques, o “menino de maus costumes”, segundo a personagem e sua conselheira Mme. de Melo e Sousa, está sintonizado com as exigências práticas da “era do automóvel”: “Comprou um relógio para prender ao pulso e foi das velocidades” (RIO, 1992, p. 108). Entedia-o, apenas, a sua “profissão”: “Trabalhar era o termo justo que Jacques ouvira dar às conquistas amorosas, e esse trabalho, o único que o seduzia, dava-lhe até cansaço” (*idem*, p. 96). *A Profissão de Jacques Pedreira*, grosso modo, é um romance sobre o fútil: aventuras e desventuras de um burguês mau caráter no enalço da ascensão social a todo custo.

João do Rio vê com agudeza notável o dado de representação social e sua importância para a sociedade pequeno-burguesa da época (o “bovarismo”, tão criticado por Lima Barreto). *A Profissão...* está repleta de tiradas à Oscar Wilde, muito cínicas, que funcionam por isso mesmo como metacrítica de seus próprios pressupostos: “A vida é um palco, onde cada um representa os seus papéis. Justino representava alguns – nem sempre gloriosos, é de convir, mas com tal elegância, um brilho tão particular” ou, ainda, “o verdadeiro saber está em cada um ignorar-se a si mesmo” (*idem*, pp. 11, 34). O romance, nessa perspectiva, pode ser compreendido como uma cartilha de formação para profissionais da vida fútil e endinheirada, profissionais-jogadores sempre dispostos a explorar o outro em benefício próprio.

Ocorre, entretanto, que o Rio de Janeiro não é Londres e, ainda aqui, é difícil precisar a intencionalidade crítica da narrativa de João do Rio. De fato, a sua linguagem parece se comprazer na “constatação” das mazelas das práticas burguesas, apresentando-as num estado quase bruto, dir-se-ia temeroso de afrontá-las verticalmente. A posição social do narrador está camuflada no romance, teme dizer o próprio nome e a que propriamente veio.

Escritor do “artifício”, João do Rio constrói uma espécie de *bricolagem* expressionista (há, de fato, um traço de deformação nas caracterizações das personagens e situações), que é um mosaico caricato de nossa *belle époque*. Reconhecemos nesse escritor, por justiça, uma grande capacidade inventiva do ponto de vista da produtividade literária: textos como aqueles compilados em *Vida Vertiginosa* ou este *A Profissão...* inventam para nós uma modernidade sob o signo da aceleração, passando-nos, por conseguinte, a –falsa – impressão de que o país está sofrendo transformações históricas na sua estrutura econômica, considerada na sua envergadura social total<sup>2</sup>.

É impossível ler João do Rio sem que nos assalte a sensação de que, em alguma medida, o seu texto está “fora do lugar” em relação ao seu contexto de origem. Um artificialismo de “segundo grau”, poderíamos dizer, lembrando Roberto Schwarz. Apenas aqui e acolá uma formulação com alvo mais preciso, como aquela em que revela a verdadeira preocupação de Alice no baile beneficente em favor do Dispensário da Irmã Adelaide: “Alice contrariada por não poder usar um estúpido vestido de rendas brancas, em virtude do tempo” (*idem*, p. 84). A preocupação de Alice dá a ver o “outro” não contemplado no universo de Jacques Pedreira e nos lembra que João do Rio era radical, ocasionalmente.

*Canaã*, de Graça Aranha, transpõe a dúvida hamletiana para o nível da construção da nacionalidade: “- É o debate diário da vida brasileira... Ser ou não ser uma nação... Momento doloroso em que se joga o destino de um povo... Ai dos fracós!...” - observa o juiz municipal Paulo Maciel, sabidamente um *alter ego* do próprio autor (ARANHA, 1982, p. 141). O romance inova na temática – a do imigrante – e traz à discussão ficcional-sociológica as grandes questões nacionais, tendo em vista um almejado

<sup>2</sup> Nesse particular, podemos aproximar João do Rio aos “futuristas paulistas”, que à mesma época cantavam o progresso material de São Paulo, sem menção, todavia, à exploração do trabalho infantil e feminino nas fábricas, à opressão aos imigrantes recém-chegados, à violência armada aos bairros proletários etc.. Nessa perspectiva, leiam-se os textos dos modernistas reunidos por Mário da Silva Brito em importantíssimo trabalho documental (cf. BRITO, 1964).

progresso do país. O tratamento que dá à matéria, entretanto, é anacrônico, posto colocar no centro do debate a noção de “raça”, na linha estreita do determinismo biológico. Falta à *Canaã*, sem dúvida, uma abordagem crítica da problemática das classes sociais.

O romance possui uma estrutura basicamente dialógica, em que se estabelecem contrapontos entre as posições dos imigrantes alemães Milkau e Lentz. O primeiro, idealista ingênuo, vê no Brasil a promessa de uma terra prometida, sob o signo da confraternização dos homens e cooperação mútua entre todos os elementos, sejam eles da natureza ou relações sociais: “Os seres são desiguais, mas, para chegarmos à unidade, cada um tem de contribuir com uma porção de amor. O mal está na força, é necessário renunciar a toda a autoridade” (*idem*, p. 64). Eis aí a linha de força principal de toda a sua teoria nacional-cosmogônica. Lentz defende posição diametralmente oposta, uma “filosofia da força”, na qual evolução e opressão caminham de mãos dadas: “Os grandes seres absorvem os pequenos. É a lei do mundo, a lei monárquica; o mais forte atrai o mais fraco; o senhor arrasta o escravo, o homem a mulher. Tudo é subordinação e governo” (*idem*, p. 63).

A estrutura contrapontística de *Canaã* opera com pontos de vista inconciliáveis e, por conta disso, tende a propor problemas ao fim das contas sem perspectiva de solução. Sérgio Buarque de Holanda viu bem o caráter a-histórico das abstrações de Graça Aranha; nele, como destaca, o “sentimento é indiferente à história”; ao “homem completo” – o artista, na visão de Graça Aranha – pouco importaria a existência do passado histórico e a “imaginação histórica” não informaria criticamente a “imaginação estética”, ao contrário, a primeira oprimiria a segunda, obstando-lhe o livre voo (HOLANDA, 1996b, p. 181). A-historicismo do autor de *Canaã* que, no limite, sucumbe à “arqueologia da ausência” e à idéia de uma invenção *ab ovo*, como se o Brasil fosse uma *tábula rasa* à mercê de (caprichosas) intervenções letradas. É exatamente nesse sentido, parece-nos, que Sérgio Buarque irá criticar a “panacéia abominável da construção”, que muitos desejariam fosse o antídoto milagroso para os pressupostos “caos” e “desordem” do

país (HOLANDA, 1996a, p. 226)<sup>3</sup>.

Em *Canaã*, de fato, sobreleva a abstração de diversas “teorias” do Brasil. Em algumas passagens do romance elas são, todavia, relativizadas através de referências diretas ao caráter predatório da colonização da natureza tropical. Definida como o “esplendor da força na desordem”, a floresta tropical cede a vez à “ordem”, que vem imposta pelos “cultos infernais” das queimadas: “O vento penetrava pelos claros abertos e esfuziava, atijando as chamas (...) Os homens olhavam-se atônitos diante do clarão geral das vítimas” (ARANHA, 1982, p. 98). A passagem é esteticamente eficaz e parece indicar, para além da destruição objetiva da natureza, o custo global do processo civilizatório conforme levado a cabo entre nós.

Nas páginas finais do romance vamos encontrar os heróis Milkau e Maria Perutz empenhados numa corrida alucinada rumo à... terra prometida. Encerramento coerente, tendo em vista as inúmeras questões levantadas, mas sequer minimamente resolvidas pelo texto! A solução vem sob a forma de postergação ou aposta no “país do futuro”: “Nós nos prolongaremos, desdobraremos infinitamente a nossa personalidade, iremos viver longe, muito longe, na alma dos descendentes...” (*idem*, p. 218)<sup>4</sup>.

Em *Redenção*, de Veiga Miranda, também comparecem imagens fortes de ocupação predatória da terra. Ainda aqui, a

<sup>3</sup> Nesse particular, podemos aproximar João do Rio aos “futuristas paulistas”, que à mesma época cantavam o progresso material de São Paulo, sem menção, todavia, à exploração do trabalho infantil e feminino nas fábricas, à opressão aos imigrantes recém-chegados, à violência armada aos bairros proletários etc.. Nessa perspectiva, leiam-se os textos dos modernistas reunidos por Mário da Silva Brito em importantíssimo trabalho documental (cf. BRITO, 1964).

<sup>4</sup> A corrida para Canaã (“- Adiante... Adiante... Não pares... Eu vejo. Canaã! Canaã!”) encontra um paralelo interessante na seqüência final do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963-64), do cineasta Glauber Rocha: sertanejos espoliados, Manuel e Rosa correm pela caatinga (rumo ao “país do futuro?”) enquanto soa ao fundo o refrão popular e esperançoso “o sertão vai virá mar...” Diferentes do ponto de vista estético, *Canaã* e *Deus e o Diabo* podem ser aproximados do ponto de vista ideológico, na medida em que ambos tematizam a ideologia do país novo. A imagem da corrida para o “futuro”, em face de um presente hostil, é recorrente na produção cultural brasileira.

ordem civilizatória se impõe à desordem original do país: o cafezal, descrito como “igual”, “quadriculado” e “imobilizado numa disciplina eterna” toma o lugar às “árvores sagradas”, aos “troncos altíssimos, direitos, fantasmas da floresta que vivera” (MIRANDA, 1914, pp. 64,68). Paira no ar, efetivamente, uma espécie de **remorso** pelo custo do progresso nacional. Denunciado, porém, o irracionalismo da ocupação, o romance parece apostar numa vocação agrícola do país, desde que planejada em termos inteiramente outros.

*Redenção* inverte os termos da equação “cidade industriosa – campo indolente”; combate os “acessórios decorativos” exigidos pela civilização, a “fachada” moderna de litorais e portos e a “esterilidade a que o revestimento de granito condenam as superfícies calçadas” para propor, ao invés, uma “enaltecedora missão”: “E era num frêmito de patriota que André Garcia se empenhava nos árduos serviços agrários, desejando criar por si mesmo um lote modelo, verdadeira escola de demonstração agrícola, aplicando processos racionais de cultura...” (*idem*, p. 338).

É exemplar, nessa perspectiva, a cena em que André Garcia contempla, pela janela de um trem, a “paisagem estéril”, que recordava “a vida patriarcal de meio século atrás”: “uma longa época desaparecida se fazia lembrar” (*idem*, p. 131). Não se trata aqui, como em *Canaã*, de desconsideração pelo passado histórico; ao invés, há um olhar que busca detectar os erros do passado para não repeti-los no presente. Busca-se, enfim, a “utilidade” da história para a vida.

André Garcia é o homem que se despe dos “acessórios decorativos” da civilização para se engajar numa nova práxis social, que leve em conta o bem comum. De bacharel, André passa a homem prático: o “ex-acadêmico”, empenhado em sua “missão”, compra livros de agricultura, veterinária, química, mineralogia e trata de aplicar os seus novos “conhecimentos úteis” à exploração efetiva e racional da terra (*idem*, pp. 337-338). Seu tio, o abolicionista Mauricio Garcia, no mais filósofo diletante e admirador dos princípios de Comte, arquitetara um projeto de

reforma agrária nos Buritys, sua propriedade particular. A idéia seria localizar ali os filhos bastardos de seu pai, avô paterno de André, de modo a redimi-los da injustiça da origem não reconhecida nos direitos legais.

O projeto de Mauricio é ambicioso e não se restringe à simples doação de terras aos bastardos. Vale a pena citar o trecho em que declara sua intenção: “Devemos, aliás, não limitar ao terreno material a nossa obra; **a parte essencial será a da educação moral**, pelo ensino e pelo trabalho, da pobre gente que iremos localizar nos Buritys” (*idem*, p. 316; grifo nosso). Assim sendo, embora ecoem numa parte ou noutra do romance as teorias racistas ainda em voga nos princípios do século XX (comparamos ao texto expressões, endossadas pelo narrador, tais como “sangues invasores” e a “indolência voluptuosa do negro...”) o projeto esboçado para o Brasil tem como sua pedra angular uma tarefa moral e eminentemente educacional. Tarefa imensa, decerto, e que empurra – mais uma vez! – para o futuro a concretização do iniciado no presente da narrativa: “dele [André Garcia] e Taciana se gerariam criaturas predestinadas, incumbidas de continuar a obra de aperfeiçoamento a que se dedicaram os pais” (*idem*, p. 348). Tal postergação não coincide, como é fácil perceber, com a de *Canaã*, haja vista o projeto de André Garcia antecipar, por assim dizer, o futuro, via um planejamento cujas bases já estão fortemente alicerçadas no presente).

E, aqui, chegamos à figura-símbolo do Jeca Tatu, criação legada à posteridade por Monteiro Lobato (cf. LOBATO, 1978, especialmente pp. 139-155). Trata-se do caboclo, desde logo caracterizado pelo escritor como um “funesto parasita da terra” e, mais importante, “semi-nômade, inadaptável à civilização”... O Jeca é constituído, efetivamente, como um inseto daninho: por anda passa, destrói o espaço alcançado com as queimadas, não cultiva a terra, ao invés, contenta-se em tirar dela apenas o mínimo para não morrer de fome, juntamente com a mulher e a prole.

Preguiçoso, ignorante, malandro, supersticioso, feio etc. Ao olhar (muito preconceituoso!) que o capta e constitui, não falta sequer um certo viés a-histórico: “nômade por força de vagos

atavismos, não se liga à terra, como o campônio europeu”. Isso posto, cabe reconhecer que Lobato não compartilha, em sentido estrito, das teorias em torno das superioridades e inferioridades raciais. Imbuído de uma “concepção racionalista e pragmática do homem”, Lobato foi, “antes de tudo – como observou Alfredo Bosi – um intelectual participante que empunhou a bandeira do progresso social e mental da nossa gente” (BOSI, 1987, p. 242). Ao Jeca faltaria, pois, um apoio institucional que, amparando-o, fornecesse-lhe educação e saúde, redimindo-o à força da vitamina liberal neoilustrada.

Lima Barreto admirava a literatura de Monteiro Lobato. Enxergava na caricatura do Jeca a mágoa do escritor paulista “por não vê-los prósperos” (“é tristeza de não ver o Jeca em condições melhores”) e considerava toda a obra lobatiana “simples e boa” e “cheia de sadia verdade” (BARRETO, 1961a, pp. 107-111). A apreciação positiva de Lima deriva, em parte, da postura crítica que sempre manteve em relação aos ornamentos retóricos, considerados por ele recursos conservadores para escamotear a realidade. Em Lobato, Lima Barreto reconhecia o escritor **sincero**, que sabia dispensar a “pompa da forma” em favor de uma escrita **à semelhança** do seu contexto de referência.

Lima Barreto desejava uma literatura “militante”, de escopo sociológico amplo e acessível à grande massa. Em nome desse verdadeiro projeto literário, ele não hesitaria em sacrificar a dimensão propriamente estética ou artística de sua obra. Ouçamos o que diz Isaías Caminha sobre o livro de recordações que escreve: “Não é o seu valor literário que me preocupa, é a sua utilidade para o fim que almejo (...) Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele” (BARRETO, 1990, p. 56). O primado da **comunicabilidade** impõe, como não poderia deixar de ser, um preço alto à ficção literária; neste *Isaías Caminha*, por exemplo, é nítida a oscilação da prosa, a qual alcança momentos de alto rendimento estético para logo decair ao nível de um didatismo primário, de baixa voltagem.

A categoria da “sinceridade” é basilar na concepção literária

de Lima Barreto. Ela pressupõe, salvo engano, a noção de literatura como “reflexo” da realidade. Uma representação que “refletisse” os fatos de maneira a torná-los acessíveis à cognoscibilidade: “... a obra d’arte tem por fim dizer aquilo que os simples fatos não dizem” (*idem*, p. 17). A essa concepção poderíamos denominar, com maior justiça, “reflexológica moderada”, pois nela está implicada a produção de **conhecimento novo** pelo discurso ficcional literário. De fato, Lima Barreto inova literariamente, e um romance como *Policarpo Quaresma* parece-nos hoje localizado a meio passo do estouro modernista. Eliminam-se nele algumas aspas que distanciam a fala do “outro” da do “mesmo” letrado... É de supor, todavia, que o escritor carioca não chegasse a apreciar a prosa fragmentária de um *Miramar*, por exemplo, que decerto lhe haveria de parecer pouco “sincera” em relação aos seus campos de referência extraliterários preexistentes. Infelizmente, Lima Barreto morreu em 1922!

Vejamos mais de perto a posição *sui generis* do escritor no que diz respeito ao problema da modernização. Esse recurso nos permitirá localizar com melhor precisão o **lugar** de Lima Barreto em relação aos seus “interlocutores” e aos modernistas de 1922. Em seu *Diário Íntimo* encontramos uma nota datada de julho de 1905, em que reflete sobre a natureza profunda do processo civilizatório: “Haverá de fato necessidade de submissão? Ou será inútil semelhante cousa, podendo a sociedade existir sem ela?” (BARRETO, 1961c, p. 106). Questão fundamental, como sabem aqueles que viveram o século XX e conheceram, pois os seus “extremos”. Essa questão, aliás, não forma no centro mesmo de um livro como *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer? O carioca mulato, pobre e alcoólatra Lima Barreto, por assim dizer, colocou bastante cedo o dedo na ferida do pensamento iluminista ocidental...

Seu “relativismo definitivo” (SEVCENKO, 1999, p. 163) o conduziu para um tipo de reflexão abrangente, capaz de abordar os objetos em seus diversos aspectos, sem jamais confundí-los ou dissolvê-los nas categorizações formais do pensamento. O conceito do objeto nunca é tomado pelo objeto na reflexão barretiana. Daí

a coragem para afrontar os dogmas científicos de sua época. Destaquemos esta formulação lapidar: “É que senti que a ciência não é assim como um cochicho de Deus aos homens da Europa sobre a misteriosa organização do mundo” (BARRETO, 1961c, p. 112). Nessa perspectiva, podemos ler em seu *Diário Íntimo* refutações cabais aos preconceitos raciais do período, pretensamente erigidos em “Verdades” (*idem*, pp. 61, 110-111)<sup>5</sup>.

A sua capacidade de relativizar os universais abstratos (“raça”, “povo”, “nação”...) e reconhecer a historicidade radical neles pressuposta leva-o a uma ficção que rejeita as proposições deterministas. Na sua literatura a história não segue em linha reta. Assim sendo, não encontramos em Barreto o mesmo tipo de dilaceramento encontrável em *Canaã*, romance fraturado pelo conflito de teorias inconciliáveis, cada qual “verdadeira” à sua maneira. Sua ficção tampouco padece do **paternalismo** que se imiscui às páginas de *Redenção*. “Os protetores são os piores tiranos”, diz no *Diário Íntimo* (*idem*, p. 34). Em relação a esses dois autores, Lima Barreto tinha uma visão mais especificamente culturalista e sociológica dos problemas do país.

E, enquanto João do Rio se detém, preferencialmente, na “fachada” capitalista, Lima Barreto irá se empenhar para mostrar os dois lados da moeda. Nesse aspecto também se diferenciará bastante dos modernistas paulistas. Veja-se, assim, a crônica “História Macabra”, incluída na coletânea *Vida Urbana* (BARRETO, 1961b, pp. 102-103). Aí descreve um enterro no subúrbio carioca. O cortejo fúnebre ruma para o cemitério, mas, à altura da linha da Estrada de Ferro Central, acaba cindido ao meio por uma locomotiva, ficando o carro mortuário e alguns do cortejo de um lado da cancela e o restante do outro. A situação descrita

<sup>5</sup> O que não significa, entretanto, que o escritor esteja totalmente isento de preconceitos. Contraditório, ocasionalmente ele dá mostras de os ter introjetado, ao menos em parte: “Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que, sem reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente” (BARRETO, 1961c, p. 76)

lembra muito à formalizada por Oswald de Andrade no poema “pobre alimária”, sobre o qual Roberto Schwarz escreveu um belo ensaio (cf, SCHWARZ, 1987, pp. 11-28). Em “História Macabra” também encontramos a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês. Por exemplo, a “meia-caleça lamentavelmente triste” em que segue o narrador **contrasta** com os “comboios vertiginosos” que avançam pela Estrada de Ferro Central. Ocorre que, em Lima Barreto, a justaposição dos elementos não reverte em favor de um “contraste pitoresco, onde nenhum dos termos é negativo”. Desde logo, é preciso notar que o escritor jamais foi um seduzido pela “era do automóvel” e pela maquinaria moderna<sup>6</sup>. Ele tinha, como já o dissemos, uma visada ampla, capaz de apreender as diversas faces de uma realidade e a especificidade de cada uma delas.

O olhar barretiano não se deixa seduzir pela “fachada”, posto que treinado na miséria **por dentro**; para além da locomotiva vê bem, pois, o “calçamento [que] não tem recebido o menor reparo” por parte da administração municipal, bem como, mais à frente, “um buraco que a Light deixa entre os trilhos”. Esse olhar não funde os elementos diversos, antes os mantém próximos e sob **tensão**, a ponto de o cadáver saltar para fora do caixão, aos solavancos da rua esburacada, e render, literariamente, uma história macabra...

## REFERÊNCIAS:

ARANHA, Graça. *Canaã*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

BARRETO, Lima. “A Obra do Criador de Jeca Tatu”, in *Impressões de Leitura*. São Paulo, Brasiliense, 1961a.

\_\_\_\_\_. “História Macabra”, in *Vida Urbana*. São Paulo, Brasiliense, 1961b.

<sup>6</sup> “Quaresma esperou o trem. Ele chegou arfando e se estirando como um réptil pela estação afora à luz forte do sol poente (...) O major pensou ainda um pouco como aquilo era bruto e feio, e como as invenções de nosso tempo se afastam tanto da linha imaginária da beleza que os nossos educadores de dous mil anos nos legaram” (BARRETO, 1991, p. 73).

\_\_\_\_\_. *Diário Íntimo*. São Paulo, Brasiliense, 1961c.

\_\_\_\_\_. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo, Ática, 1990.

\_\_\_\_\_. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Ática, 1991.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1987.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O Lado Oposto e Outros Lados”, in *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária.v. 1*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996a.

\_\_\_\_\_. “Um Homem Essencial”, in *O Espírito e a Letra: Estudos de Crítica Literária.v. 1*. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo, Companhia das Letras, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo, Brasiliense, 1978.

MIRANDA, Veiga. *Redenção*. São Paulo, Empresa Tipográfica Editora O Pensamento, 1914.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma Falsa Vanguarda*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

RIO, João do. “A Era do Automóvel”, in *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro, Paris, Garnier, 1911.

\_\_\_\_\_. *A Profissão de Jacques Pedreira*. Rio de Janeiro, Editora Scipione, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e Cordialidade: O Público e o Privado na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.



SCHWARZ, Roberto. "A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista", in *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

## MOARA

Este periódico científico foi impresso em Belém/Pará/Brasil, no ano de 2006, na gráfica Supercorres, para a Universidade Federal do Pará. Usou-se a fonte Georgia, corpo 11. O papel do miolo é ap 75 gramas e o da capa Couché 230 gramas.