



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BRUNA FONTENELE NUNES

**O ESCRITOR NUMA CASCA DE NOZ: LIMA BARRETO E OSMAN LINS NAS
TRINCHEIRAS DO CAMPO LITERÁRIO**

FORTALEZA

2017

BRUNA FONTENELE NUNES

O ESCRITOR NUMA CASCA DE NOZ: LIMA BARRETO E OSMAN LINS NAS
TRINCHEIRAS DO CAMPO LITERÁRIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, como
requisito de obtenção do grau de Mestre em
Literatura Comparada.

Orientadora: Odalice de Castro Silva.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- N923e Nunes, Bruna Fontenele.
O escritor numa casca de noz : Lima Barreto e Osman Lins nas trincheiras do campo literário / Bruna Fontenele Nunes. – 2017.
134 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.
1. Literatura. 2. Engajamento. 3. Negatividade. 4. Mitos. I. Título.

CDD 400

BRUNA FONTENELE NUNES

O ESCRITOR NUMA CASCA DE NOZ: LIMA BARRETO E OSMAN LINS NAS
TRINCHEIRAS DO CAMPO LITERÁRIO

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, como
requisito de obtenção do grau de Mestre em
Literatura Comparada.

Orientadora: Odalice de Castro Silva.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Titular Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Rosiane de Sousa Mariano Aguiar (Examinadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcos Vinicius Medeiros da Silva (Examinador)
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

A Lima Barreto.

Sou grata

à profa. Odalice, pelo amor imperturbável à Literatura, conduzindo, com sabedoria e abnegação, esta estreante pelos intrincados caminhos da crítica;

ao Evaristo, à Marília, ao Edilson, ao João, à Renata, à Alessandra e Géssyca, pelos laços de apoio e afeto.

aos professores de Literatura da graduação e da pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará;

à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, sobremaneira, ao sempre gentil Vitor;

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

Minha especial gratidão

aos meus pais e formadores, Ricardo e Tereza,

a Júnior e Vanja, meus irmãos,

a Ramiro e Aldamir, meus avós,

à Sílvia e Wilton, que me ensinaram a relativizar as ninharias da existência;

à memória de

José Hindenburg, meu avô leitor, e a

Antonio Candido, mestre de todos nós.

“Amor para este libro

En estas soledades he sido poderoso
de la misma manera que una herramienta alegre
o como hierba impune que suelta sus espigas
o como un perro que se revuelca en el rocío.
Matilde, el tiempo pasará gastando y encendiendo
otra piel, otras uñas, otros ojos, y entonces
el alga que azotaba nuestras piedras bravías,
la ola que construye, sin cesar, su blancura,
todo tendrá firmeza sin nosotros,
todo estará dispuesto para los nuevos días
que no conocerán nuestro destino.

Qué dejamos aquí sino el grito perdido
del queltehue, en la arena del invierno, en la racha
que nos cortó la cara y nos mantuvo
erguidos en la luz de la pureza,
como en el corazón de una estrella preclara?

Qué dejamos viviendo como un nido
de ásperas aves, vivas, entre los matorrales
o estáticas, encima de los fríos peñascos?
Así pues, si vivir fue solo anticiparse
a la tierra, a este suelo y su aspereza,
líbrame tu, amor mío, de no cumplir, y ayúdame
a volver a mi puesto bajo la tierra hambrienta.

Pedimos al océano su rosa,
su estrella abierta, su contacto amargo,
y al agobiado, al ser hermano, al herido
dimos la libertad recogida en el viento.
Es tarde ya. Tal vez
solo fue un largo día color de miel y azul,
tal vez solo una noche, como el párpado
de una grave mirada que abarcó
la medida del mar que nos rodeaba,
y en este territorio fundamos solo un beso,
solo inasible amor que aquí se quedará
vagando entre la espuma del mar y las raíces.”

(Pablo Neruda, *Antología general*, p. 432)

RESUMO

Em *Guerra sem testemunhas* (1969), o leitor poderá encontrar os fios que tecem a escritura de Osman Lins. Essas linhas parecem direcionar-se para uma verdade simulada, no interior do projeto literário do autor de *Avalovara* (1973), qual seja, a solidão irreparável daquele que se exprime pela palavra. A incomunicabilidade se torna, portanto, condição necessária no ofício de escrever. À semelhança do que nos diz Foucault a respeito do discurso do louco, o discurso do escritor precisa achar-se dissociado daquela linguagem regente da vida imediata, que legitima a consecução das ações destinadas a fins úteis, e empreender uma batalha cuja única glória é, talvez, a conservação de sua dignidade. Há, nessa escolha, uma similitude incontestável entre os imperativos morais que justificam a obra de dois ficcionistas, em aparência de todo dessemelhantes: Osman Lins e Lima Barreto. Este trabalho tem por objetivo analisar as confluências entre as escrituras destes autores, nas circunstâncias em que eles se observavam imiscuídos, sem, contudo, deixar de resguardar aquilo que perdura e reluz em cada escritura. Para tanto, nós nos valemos da contribuição reflexiva de filósofos e de críticos literários que nos antecederam, são eles: Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Antonio Candido, Roland Barthes, Gaëtan Picon, Michel Foucault, Étienne de La Boétie, José Murilo de Carvalho, Nicolau Sevcenko, Leyla Perrone-Moisés, entre outros nomes. O primeiro capítulo da dissertação apresenta um breve debate acerca das motivações e dos embates dos escritores dentro do campo literário, tomando por base algumas das linhas argumentativas delineadas por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*. Nesse estágio, observamos as particularidades do campo literário em relação aos outros campos de poder, para, em seguida, analisarmos o campo literário brasileiro. A partir do entendimento das regras do “campo”, exaustivamente perquiridas por Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1992), nós questionamos as posições ocupadas por alguns escritores notáveis do início do século passado, a fim de localizar as trincheiras de Lima Barreto e Osman Lins. O segundo capítulo retoma o conceito sartreano de negatividade com o propósito de esclarecer como a opção de Lima Barreto por uma literatura engajada o conduziu a um isolamento irreversível, transmutado em sua ficção. Antes de realizar o trabalho hermenêutico de *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), concedemos ao leitor um cenário que lhe possibilita avistar o essencial do projeto literário do ficcionista carioca. Por intermédio do conhecimento dessas peças, depreendemos algumas das razões que fizeram da escritura barretiana uma representação das contradições de seu tempo. O terceiro capítulo é dedicado ao encontro entre os ficcionistas. Assim como fizemos no segundo capítulo, avaliamos e discutimos o projeto literário de Osman Lins, em sua fase anterior a *Nove, Novena* (1966), obra que assinala seu rompimento com as narrativas tradicionais, destacando de que maneira as mitologias pessoais do escritor pernambucano contribuíram para forjar sua escritura. O romance, objeto de nossa análise e interpretação, é *O fiel e a pedra* (1961). Na narrativa, Bernardo Cedro se insurge contra a tirania de Nestor, de maneira similar a Osman Lins, que, em diversas oportunidades, se recusou a ceder às facilidades de quem comunga com o poder dentro e fora do campo literário. Nosso intento fundamental é perscrutar a similitude insuspeita entre Osman Lins e Lima Barreto.

Palavras-chave: Literatura. Engajamento. Negatividade. Mitos.

ABSTRACT

The reader can find on *Guerra sem testemunhas* (1969) the lines that compose Osman Lins' writing. Those lines seem to indicate a simulated truth, inside the *Avalovara* (1973) author's literary project, which is, the irreparable loneliness that comes from those who express themselves through the word. The inability to communicate becomes, then, necessary condition in the writing business. Similarly to what Foucault tell us about the insane speech, the writer's speech needs to find itself disassociated from that language which reins the immediate life, that legitimate the consecutive actions directed to useful means, and employ a battle which only glory is, maybe, keeping the dignity. About this choice, there is an incontestable similarity between the moral imperatives that justify two fictionists, apparently radically different from each other: Osman Lins e Lima Barreto. This work has as its goal to analyze the congruencies between those two authors' writing on which they seemed to meet, without leaving at side those aspects that last and shine in each writing. To achieve this goal, we arm ourselves with the reflections that come from philosophers and literary critics that came before us, such as: Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Antonio Candido, Roland Barthes, Gaëtan Picon, Michel Foucault, Étienne de La Boétie, José Murilo de Carvalho, Nicolau Sevcenko, Leyla Perrone-Moisés, and many others. The first chapter of this dissertation presents a brief debate about the motivations and the discussions between those authors inside the literary field, having as background the argumentative lines from the *Guerra sem testemunhas* author, Osman Lins. At this stage, we observe the literary field's peculiarities, in relation to other fields of power, to, shortly thereafter, investigate the Brazilian literary field. From the understanding of the rules of the "field", exhaustively acquired by Pierre Bourdieu, on his *As regras da arte* (1992), we question the position occupied by some notable writers from the begins of the last century, to identify Lima Barreto e Osman Lins' trenches. The second chapter reacquires the Sartre's concept of negativity to clarify how Lima Barreto's option for an engaged language directed him to an irreversible loneliness, transmuted in his fiction. Before realizing the hermeneutic job of *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), we concede to the reader a scenery that makes it possible to see the carioca fictionist's literary project essentials. Through the acknowledgment of those pieces, we take the reasons that made Barro's writing a representation of the contradictions of his time. The third chapter is dedicated to the meeting between those authors. As we did in the second chapter, we evaluate and debate Osman Lins' literary project, at his phase before *Nove, Novena* (1966), work that signs his break from the traditional narratives, highlighting how the personal mythologies from the Pernambuco's author helped to build his writing. The romance, which is the object of our studying and interpretation, is *O fiel e a pedra* (1961). About this narrative, Bernardo Cedro fights against Nestor's tyranny, similarly to Osman Lins, who, at many opportunities, refused to give in to the resources enjoyed by those inside and outside the literary power. Our main goal is to survey the unsuspected similarities between Osman Lins e Lima Barreto.

Keywords: Literature. Engagement. Negativity. Myths.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	NAS TRINCHEIRAS DO CAMPO LITERÁRIO	19
2.1	O poder e o campo	19
2.2	Literatura engajada: origens e modelos	23
2.3	Os movimentos do xadrez	32
2.4	O escritor brasileiro e o campo literário	39
<i>2.4.1</i>	<i>Escritura e moral</i>	44
2.5	Negatividade, engajamento e liberdade	47
3	UM, NENHUM, CEM MIL: A ESCRITURA DE LIMA BARRETO	53
3.1	A contradição e o conflito	53
3.2	O riso maldito da sátira	58
<i>3.2.1</i>	<i>As aparências do real</i>	64
<i>3.2.2</i>	<i>“No limite da carne e do mundo”</i>	69
3.3	A linguagem às avessas	73
<i>3.3.1</i>	<i>“Para que serve a Literatura?”</i>	77
<i>3.3.2</i>	<i>O jogo dos contrários</i>	81
4	LIMA BARRETO E OSMAN LINS: “O ACASO NÃO TEM PREDILEÇÕES”	91
4.1	<i>Sobre escadas e contingências</i>	91
4.2	Um bocadinho de terra todos os dias	94
4.3	O fiel da balança	99
4.4	A servidão	106
4.5	O encontro	116

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	126

1 INTRODUÇÃO

“Acrescentaria, ao mesmo tempo, que o meu ilustre antecessor e seu estudioso, apesar das diferenças, coincidem em pontos importantes: na paixão e no respeito pela Literatura, a que ambos se consagraram incondicionalmente, no desejo, que ele cumpriu de maneira dramática, de exercer com dignidade o ofício de escrever; na consciência de uma oposição irredutível entre o escritor e o poder; na tentativa de construir obra pessoal identificada com o seu tempo.”

Osman Lins, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, p. 13.

Osman Lins (1924-1978) alimentava a ideia de que, na Literatura, em seus personagens, em seu enredo, em suas escolhas estilísticas, em suma, reverberavam as angústias mais íntimas do ficcionista. O criador não poderia evocar, portanto, uma realidade estranha às suas vivências, às suas crenças e às suas loucuras mais inconfessáveis. Mencionou, em *Guerra sem testemunhas* (1969), o exemplo de Guimarães Rosa (1908-1967) que, em seus primeiros voos, manifestava ingenuamente a vontade de escrever contos baseados na vida dos campesinos russos, caucasianos, ucranianos. “Voltamos as costas ao imediato.” (LINS, 1974, p. 53), confessou, em certa ocasião, o escritor.

Evidentemente, a intenção do autor de *Nove, Novena* (1966) não era afirmar, com isso, que a Literatura retratava a realidade ou a transportava para as páginas dos romances, porque até mesmo o cronista traz, em seus relatos, algum laivo de fantasia, que transfigura a crueza dos dias. A França do século XIX não está descrita em Balzac e a São Petesburgo de Dostoiévski talvez não tenha os tons sombrios impressos pelo autor. O que Osman Lins tencionava dizer era que um escritor estará pronto, inteiriço para exercer seu ofício com dignidade, somente quando não mais se abster de confronto com a sua circunstância, quando ele enfim se colocar *em situação* diante dos problemas de seu tempo.

Essa perspectiva do ofício o ligava completamente a Lima Barreto, para quem dedicou a tese *Lima Barreto e o espaço romanesco*, no ano de 1973, sendo publicada em livro três anos depois.

Lima Barreto viu nascer a Primeira República do Brasil. Assistira, acompanhado do pai, João Henriques de Lima Barreto, tipógrafo da Imprensa Nacional, alinhado ao ideário do Partido Liberal, à Abolição da escravatura. Tinha à época apenas sete anos e se recordava, com certa efusão, do insólito acontecimento: “[...] o cativo não me impressionava. Não lhe imaginava o horror, não conhecia a sua injustiça [...], faltava-me o conhecimento direto da vexatória instituição, para lhe sentir bem os aspectos hediondos.” (BARRETO, 1956, p. 256). Havia, no autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), uma inquietude em observar, em reter na memória o mais que pudesse dos fatos e, acima de tudo, uma preocupação em desvelar o que passara despercebido pelo homem comum, entregue à consecução dos dias e alheio às razões de sua opressão.

Na literatura de Lima Barreto, encontramos o cenário dos subúrbios do Rio de Janeiro. Em seus romances, contos, crônicas e sátiras, vemos desfilar personagens esquecidos pelos grandes literatos da chamada “literatura de permanência” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 120) — que, como bem atenta Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, era assinalada por uma linguagem acadêmica e contemplativa, cujo clímax da inépcia seria indubitavelmente o parnasianismo —, são eles: pequenos funcionários públicos, operários, artesãos, caixeiros, ébrios, desempregados, prostitutas, burocratas, mascates, mulheres negras, moças obcecadas pelo casamento, violeiros, trapaceiros e loucos.

A despeito de sua conturbada vida pessoal, Lima Barreto edificou uma profusa e fundamental obra, imprescindível para qualquer indivíduo que queira conhecer honestamente o Brasil, quais sejam elas, por ordem de publicação: *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), *Numa e Ninfa* (1915), *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), *Histórias e sonhos* (1920), *Os Bruzundangas* (1922), póstumo, *Bagatelas* (1923), póstumo, *Clara dos Anjos*, póstumo (1948), *Diário íntimo*, póstumo (1953), *Feiras e mafuás*, póstumo (1953), *Marginália*, póstumo (1953), *Vida urbana*, póstumo (1953), *Coisas do reino de Jambon*, póstumo (1956), *Impressões de Leitura*, póstumo (1956).

Ademais, havia, no homem de letras obrigado pelas vicissitudes da existência a trabalhar como funcionário da Secretaria de Guerra, uma convicção inabalável de se comunicar: “Não sou contra inovação, mas não quero que rompa de todo com os processos do passado, senão o inovador arrisca-se a não ser compreendido.” (BARRETO *apud* SEVCENKO, 2003, p. 197). Do mesmo modo que Dostoiévski, Lima Barreto também fora acusado de desleixo, por seu estilo simples e nada rebarbativo. Residia, nessa escolha estética,

um imperativo moral que a condicionava e que não fora escamoteado pelo ficcionista, muito embora seja deliberadamente ocultado pela má-fé de alguns críticos, vale ressaltar, o desejo de unir os homens em sua incompreensão.

Ele tratava a Literatura como um poderoso meio para disseminar debates éticos, mediante a revelação de condutas que escapam ou permanecem depostas para que a ninguém revolte. Para tanto, não temia o uso da sátira, que a muitos críticos e leitores soa como gênero menor, mas que, para ele, notabilizava aqueles comportamentos que foram “naturalizados” por nossas elites, com o propósito de manter o ciclo de servidão; e que, assim, desabrigados dos pudores, impelia o leitor a questionar-se, em virtude do incômodo perdurável que o recurso do humor pode suscitar.

Naturalmente, essa espécie de literatura desagradou sobremaneira os intelectuais do início do século XX. Das primeiras décadas do século XX até a ascensão do modernismo, quando enfim nos desatamos da subserviência à cultura herdada de Portugal, a crítica literária oficial e acadêmica se restringia à crítica gramatical. Amparado pelo princípio de Vaugelas¹ — as formas linguísticas consideradas autênticas seriam aquelas encontradas nos clássicos da língua —, Ruy Barbosa (1849-1923) concebeu a sua *Réplica*, cujas leis e máximas constituíram critérios de valoração da obra literária. O purismo da língua encontra justificação no espírito de vassalagem linguística, prestada à literatura portuguesa, e que acompanhou a literatura brasileira até o esplendor modernista. Ao intentar livrar-se da tutela intelectual de nossa antiga metrópole, realizamos, entretanto, um movimento de retorno às velhas práticas. O preciosismo da língua estorvava nossa inventividade, nossa espontaneidade em conceber formas livres da coerção das gramáticas e embebidas da riqueza de nossa oralidade:

Comparada com a da fase seguinte (1922-1945), a literatura aparece aí essencialmente como *literatura de permanência*. Conserva e elabora os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos; e, o que é mais interessante, parece acomodar-se com prazer nesta conservação. Como a fase 1880-1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, antes de busca de equilíbrio que de ruptura, esta, que a acompanha sem ter o seu vigor, dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 120).

Em seu primeiro romance, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto fez a sátira dos escritores enfatuados do século XX, cultores dessa literatura empedernida e inerme. Na redação d’*O Globo*, espécie de alegoria d’*O Correio da manhã*,

¹ Claude Favre Vaugelas (1585-1650), gramático e tradutor francês.

adentra o soberbo Veiga Filho, que muito nos faz recordar o nosso célebre escritor Coelho Neto (1864-1934):

Descobri logo quem era. Os retratos, espalhados pelos quatro cantos do Brasil, tinham tornado aquela fisionomia familiar; mas, de perto, ali a dois passos de mim, o seu olhar fixo, atrás de fortes lentes [...] quase me fizeram duvidar de que fosse aquele o Veiga Filho, o grande romancista do luxuoso vocabulário, o fecundo *conteur*, o enfático escritor a quem eu me tinha habituado a admirar desde os quatorze anos... Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão? (BARRETO, 2006, p. 191).

Por se recusar a pactuar com a corrente dos escritores de gabinete, que concebiam seus livros, munidos da obra talmúdica de Ruy Barbosa (1849-1923), o criador de Gonzaga de Sá abraçou a literatura engajada incondicionalmente. Consoante notara o seu intérprete Osman Lins, o maior escopo do ficcionista é “[...] ao menos inquietar, no seu país, os donos do poder e os usuários de suas posições — e contribuir para despertar, entre os oprimidos e os explorados, entre os recusados, uma consciência crítica.” (LINS, 1976, p. 22). Nesse imperativo moral, o autor de *O fiel e a pedra* apresentava uma afinidade literária incontestada com o ficcionista carioca.

Osman Lins nasce — dois anos após a morte solitária de Lima Barreto, abraçado a um volume da *Revue des deux mondes* —, em 5 de julho de 1924, em Vitória de Santo Antão, Pernambuco. Órfão de mãe e filho de um alfaiate, Teófanês, o criador pernambucano apresenta uma vasta e complexa obra, apesar da morte prematura aos 54 anos, deixando por fazer o que seria o seu quinto romance, *A cabeça levada em triunfo*. Compõe a trajetória literária do ficcionista: *O visitante* (1955), *Os gestos* (1957), *O fiel e a pedra* (1961), *Marinheiro de primeira viagem* (1963), *Nove, Novena* (1966), *Avalovara* (1973), *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1976), além de trabalhos para o teatro, como *Lisbela e o Prisioneiro* (1964) e *Guerra do Cansa-Cavalo* (1967), e ensaios críticos de extremo rigor intelectual, dentre os publicados em livro, estão: *Guerra sem testemunhas* (1969), *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), *Do ideal e da glória: Problemas inculturais brasileiros* (1977), *La paz existe?* (1977), este concebido com sua segunda esposa, Julieta de Godoy Ladeira, e *Evangelho na taba* (1979).

Muito se conjectura acerca dos arquétipos do escritor, que o teriam impelido à elaboração de suas personagens. Osman Lins, em entrevistas concedidas ao longo da vida, parece encontrar vestígios remotos da infância, ora imprecisos por serem tão recônditos, ora dúbios por estarem tão distantes no tempo, numa existência ainda inconsciente. A ausência

materna, por exemplo, é conjurada, algumas vezes, numa tentativa de entendimento do próprio ofício:

O traço fundamental da minha vida é que, dezesseis dias depois que nasci, perdi minha mãe. [...] Minha mãe não deixou fotografia, de modo que eu fiquei com essa espécie de claro atrás de mim. [...] Já tive a oportunidade de dizer que isso configura a minha vida como escritor, pois parece que o trabalho do escritor, metaforicamente, seria reconstruir, com a imaginação um rosto que não existe. Isso talvez tenha me conduzido a suprir de algum modo, através da imaginação, essa ausência. (LINS, 1979, p. 211).

Da mesma maneira, busca, na experiência de alfaiate do pai, a razão de sua obsessão pelo rigor e pela delicadeza: “[...] os novos tempos mostram-se desdenhosos para com os ofícios delicados, cujo sentido não está em produzir muito, e sim em produzir serenamente.” (LINS, 1979, p. 118). Essa espessa simbologia, da qual não se despoja nem mesmo em situações mais informais, parece buscar o enigma que circunda o ofício de escrever nessas entidades mitológicas de seus primeiros anos. Não se deduza daí que Osman Lins fosse dado a fantasias quando falava de sua criação. Repelia, com teimosia, ideias como vocação, gênio criador, apelo, inspiração. Acreditava, veementemente, no labor, na constância e na coragem em não ceder ao poder — consoante o leitor poderá atestar, lendo, sobretudo, *Guerra sem testemunhas*. Valor este que herdara do tio Antônio Figueiredo.

Lá está ele, transformado, também em *O fiel e a pedra*, com o nome de Bernardo Vieira Cedro, vivendo aventuras muito semelhantes a algumas que enfrentou realmente. Era um mão aberta, um homem leal, confiante, alegre e nunca soube, estou certo, que diabo de coisa era o medo. A não ser, talvez, quando adoeceu para morrer, pois amava de verdade a vida. [...] Foi ele meu primeiro livro, meu iniciador na arte de narrar. (LINS, 1979, p. 189).

Aos arquétipos familiares, Regina Igel, em *Osman Lins: uma biografia literária* (1988), denominou-os sob a alcunha de legado histórico-pessoal na ficção osmaniana. Para a pesquisadora, este apresenta um peso equivalente à cultura livresca do autor — no caso específico do romance mencionado, há concordâncias indiscutíveis com *Eneida*, de Virgílio. Os dois fiéis da balança. Pode-se dizer, sem temeridade, que os arquétipos vivem à sombra dos personagens engendrados por seu criador e os fazem vívidos. Infere-se daí que o leitor atingirá a escritura de um autor somente quando estiver consciente dos mitos fundadores que edificaram a personalidade do criador.

Contudo, mesmo não negando esses elementos de irracionalidade, Osman Lins jamais se movimentou às cegas. Era meticuloso e racional, planejando longamente cada obra e agindo sem precipitações, certo de que sempre dava ao público aquilo que de melhor havia

em seu espírito naquele instante. Apegava-se à crença de que um escritor se reconhecia na medida em que escrevia — a ficção era a sua identidade e ele se realizava tão-somente por ela — e atribuía as fraquezas de Lima Barreto ao desdém com que a obra foi recepcionada por seus contemporâneos: “[...] ele levava essa ausência de identidade a extremos, chega a ser radical. ‘Sou escritor, nada mais me interessa’, dizia.” (LINS, 1979, p. 205). Alicerçado numa longa frequência da obra do escritor carioca e na ambição de tornar sabida uma face ainda não perceptível do ficcionista, Osman Lins escreveu *Lima Barreto e o espaço romanesco*.

Lima Barreto era, na verdade, um escritor consciente de uma solidão irreduzível. Ao lado de uma vida intensamente combativa, percebem-se traços marcantes do homem e da arte contemporânea, como o insulamento e a fragmentação. Descobre-se, por exemplo, que suas personagens não se relacionam entre si, não atuam uma sobre a outra. Nunca se encontra uma linha dramática. As várias unidades do livro não se enlaçam. Não há clímax. Tudo reflete a noção de isolamento na personalidade de Lima Barreto. (LINS, 1979, p. 205).

O objetivo do nosso trabalho é, portanto, expor e discutir de que forma as escolhas morais e estéticas de Lima Barreto e Osman Lins os irmanaram, salvaguardando naturalmente a identidade dos ficcionistas. Essa aproximação não se dará mediante o uso arbitrário de fatos biográficos, e sim pela análise e interpretação de duas obras que constituem sùmulas do pensamento ético dos dois autores: *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* e *O fiel e a pedra*.

Poderia o leitor nos inquirir, a esta altura, acerca da possibilidade de nos utilizarmos de um conceito filosófico (a ética) para interpretar textos literários. Queréríamos nós, pois, subordinar a Literatura à Filosofia, qual Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C.) e Hegel (1770-1831) o fizeram em outros tempos, convertendo a primeira em mero objeto especulativo da segunda?

Benedito Nunes (1929-2011), em seu ensaio “Poesia² e filosofia: uma transa”, traz à cena o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), com a disposição de nos propor uma relação transacional, na qual, em vez de uma sujeição hierárquica, entre essas duas disciplinas, houvesse, como contraparte, um trânsito, uma passagem, sem que uma fosse assimilada pela outra. Wittgenstein nega que se possa dissertar sobre ética em uma conferência ou em um ensaio filosófico: “Por que não correspondendo a estados de fato, os juízos da ética seriam intraduzíveis, inexpressáveis, à falta de proposições que o asseverassem. ‘Sobre o que não podemos dizer é melhor silenciar’ — arremata Wittgenstein.” (NUNES, 2011, p. 17). Caberia à poesia, então, fazer figurar o indizível e à filosofia, competiria pensar a impossibilidade de revelar “a verdade essencial relativa à ação humana”

² Entenda-se por poesia “qualquer composição verbal, vazada em gênero poético” (NUNES, 2011, p. 8).

(NUNES, 2011, p. 17). Destarte, no entender de Benedito Nunes, torna-se factível essa transa entre Literatura e Filosofia.

Não obstante, essa relação transacional se torna exequível somente na medida em que se vale fundamentalmente das questões teóricas e metodológicas do comparatismo literário.

A literatura comparada chegou ao Brasil, no ano de 1962, pelas mãos de Antonio Candido, quando este sugerira a mudança da disciplina de Teoria Literária para Teoria Literária e Literatura Comparada, garantindo assim um espaço institucional para os estudos comparatistas. Conforme nos recorda Sandra Nitrini (1997), é a partir de *Formação da Literatura Brasileira* que o crítico “abre com chave de ouro a produção comparatista [no Brasil]” (NITRINI, 1997, p.196), por intermédio de uma obra crítica que avalia e discute a construção da nossa literatura em suas tensões com a tradição europeia, numa interpretação que, não abdicando do ponto de vista histórico, preserva a autonomia do fato literário.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (2006), o comparatismo tem-se ocupado de acercar a Literatura de outros lugares do conhecimento, recusando, entretanto, como se poderia supor inadvertidamente, uma causalidade mecânica e simétrica entre autores ou obras, e avançando, em seu campo de investigação, ao alargar as fronteiras por meio da interdisciplinaridade:

A literatura comparada é a arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão e do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários, entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 92).

Nos dizeres de Tânia Carvalhal (1992), a mobilidade da literatura comparada, como mecanismo de indagação, possibilita situar o fato literário “entre os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades.” (CARVALHAL, 1992, p.74). Observando esses aspectos, recorreremos à contribuição inestimável de filósofos, de sociólogos, de historiadores e de críticos literários, na intenção de promover uma exegese que permita ao leitor acessar as intrincadas simbologias dos autores, são eles: Jean-Paul Sartre, Pierre Bourdieu, Étienne de la Boétie, Antonio Candido, Michel Foucault, Marilena Chauí, Luigi Pirandello, Henri Bergson, Gaëtan Picon, Leyla Perrone-Moisés, dentre outros nomes.

Para tamanha empresa, convido o leitor a dar realce a algumas categorias que serão determinantes para este estudo, tais como: sistema literário, campo literário, engajamento e escritura. Antecipando em parte discussões que se tornarão mais acirradas na proporção em que cada personagem (ficcional ou não) adentrar a este palco, esclareceremos de imediato o lugar onde nos situamos.

Em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), Antonio Candido (1918-2017) salienta aquilo que torna distinta a Literatura (como sistema) de suas manifestações literárias é:

[...] a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem traduzida, em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (MELLO E SOUZA, 2013, p. 25).

Quando esse “sistema simbólico” entra em movimento, sucede a formação de uma tradição que estará sujeita às regras do campo literário — conceito fundado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002). No interior de cada campo, indivíduos ou grupos formados por pretendentes e dominantes disputarão os troféus e os lugares que legitimarão o seu discurso daquilo que significará “ser um escritor”. Converte-se, por conseguinte, em uma imprudência não abraçar um projeto literário.

Em razão disso, muitos ficcionistas adotaram uma postura engajada no que respeita à Literatura. O intelectual mais representativo do que estamos a dizer foi sem dúvida Jean-Paul Sartre (1905-1980), cuja obra *O que é literatura?* (1948) provoca ainda impacto entre os intelectuais, influenciando, inclusive, Osman Lins a realizar o seu testamento acerca da difícil condição do escritor brasileiro: o livro *Guerra sem testemunhas*. Ademais, empregaremos este conceito múltiplo e ambíguo, a escritura, pensado e idealizado pelo filósofo e semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980), a fim de depreender como os ficcionistas fizeram o uso social da forma, sem ir à procura de motivações que fossem completamente externas à Literatura.

Dito isto, no primeiro capítulo, o leitor irá deparar-se com uma vagarosa exposição e debate das questões concernentes ao campo literário, tomando por base as linhas argumentativas apresentadas por Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*. Neste estágio,

observaremos as particularidades do campo literário em relação a outros campos de poder para, em seguida, adentrarmos no campo literário brasileiro. A partir do entendimento das regras do campo, exaustivamente perquiridas por Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), nós iremos observar as posições ocupadas por alguns escritores do século XX, no Brasil, com o propósito de nos questionar, primordialmente, sobre os porquês das ações dos ficcionistas, Lima Barreto e Osman Lins, dentro do campo literário.

No segundo capítulo, será retomado o conceito sartreano de negatividade para esclarecer como a opção de Lima Barreto por uma literatura engajada foi transmutada em sua ficção. Antes, no entanto, do trabalho hermenêutico, deixaremos o leitor a par da fortuna crítica do escritor, concedendo-lhe um cenário que lhe possibilite avistar o essencial do projeto literário do ficcionista. Por meio do conhecimento dessas peças, compreenderemos algumas das razões que fizeram da escritura barretiana uma representação das contradições de seu tempo.

O último capítulo será dedicado ao encontro entre Lima Barreto e Osman Lins. Antes disso, entretanto, avaliaremos, à semelhança do que realizamos no segundo capítulo, o projeto literário do autor pernambucano, em sua fase anterior a *Nove, Novena*, obra que marca o seu rompimento com as narrativas tradicionais, destacando de que maneira as mitologias pessoais do escritor pernambucano fabricaram sua personalidade literária.

2 NAS TRINCHEIRAS DO CAMPO LITERÁRIO

2.1 O poder e o campo

“É preciso perguntar não como tal escritor chegou a ser o que foi — com o risco de cair na ilusão retrospectiva de uma coerência reconstruída — mas como, sendo dadas sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo literário.”

Pierre Bourdieu, *As regras da arte*, p. 244.

“Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo em mão.”

Machado de Assis, *Quincas Borba*, p. 39.

Em 1953, Gaëtan Picon (1915-1976) propusera em seu livro de ensaios de estética, *O escritor e sua sombra*, investigar as condições que conferem valor à obra de arte, ou, dito de uma maneira mais exata, examinar as marcas do vínculo do autor — origem social, trajetória de consagração, recepção do público, estilo, afinidades literárias, dentre outros critérios que sagrariam uma obra de arte — a um não menos requestado e controverso campo de poder, qual seja, o campo literário.

[A obra de arte] é manifestação, palavra. Se não é para outrem que ela é feita, ela é, no entanto, inseparável desse outro, e a ele se entrega. Mas aquilo que o artista deseja, parece ser um olhar mudo, uma contemplação tácita, uma adesão sem voz. A obra pretende-se comparável ao sol: desejosa, sem dúvida, de ser vista, mas através de um deslumbramento que a impeça que a encaremos. (PICON, 1969, p. 14).

Há ordinariamente certa mística que encobre as ficções literárias e que se mantém, por vezes, graças à contribuição generosa de seus criadores. No círculo que protesta por uma leitura emocional — impaciente ao labor que exige a releitura e dócil ao apelo profano de um público provável, porém, não de todo vislumbrado — há uma variedade de nomes, cujo único traço comum, talvez seja a contestação da validade da leitura crítica. “A ninguém reconheço o direito de me conferir louvores.” (NIETZSCHE *apud* PICON, 1969, p. 19) — bradava

Nietzsche (1844-1900). O tom de desdém de Goethe (1749-1832) não era, contudo, menos acentuado: “O efeito deste livrinho foi grande e até prodigioso. Não dei muita atenção às resenhas críticas.” (GOETHE *apud* PICON, 1969, p. 19).

Recusando tão cômoda posição, o escritor pernambucano Osman Lins concebeu audacioso estudo — se tivermos em conta o ambiente sinistro de censura e de medo que desassossegava o espírito do homem brasileiro, no lúgubre ano de 1969 —, intitulado *Guerra sem testemunhas* (O escritor, sua condição e a realidade social), ainda sob o estranho impacto suscitado pela leitura de *O que é literatura?* (1948), do filósofo, romancista e dramaturgo francês Jean-Paul Sartre (1905-1980). Em *Guerra*, o autor de *Avalovara* apropria-se deliberadamente de um tom confessional que, ademais da integração da ficção à ensaística, perspectiva em si renovadora à época, parece, sobretudo, dizer a nós, leitores, que o autor não se eximirá de uma autoavaliação do exercício de seu ofício, com todos os riscos e os equívocos que essa resolução necessariamente pressupõe:

A presente abordagem — longe de ser uma prédica, explanação dirigida a alguns leitores — transcende o objetivo original, ou antes se reduz, assume rápida um aspecto de interrogatório (íntimo, cerrado) formulado também para meu proveito. Minhas interrogações, minhas imprecisões de julgamento sobre o verdadeiro caráter do escritor e da literatura o determinam. (LINS, 1974, p. 14).

Quais são as circunstâncias culturais (ou inculturais) que tornam o escritor uma figura engajada ou militante? O que distinguiria o primeiro do segundo se nuances realmente houver entre esses modelos de atuação? Existe inspiração no ofício de escrever? O que é a tal vocação afinal, uma deliberação do homem ou um produto insidioso do acaso? O que governa a mão do artesão: uma inteligência inconsciente ou uma atitude moral? O que aparta um escritor diletante daquele verdadeiramente empenhado? Quais são as divergências essenciais entre aqueles que constroem um plano ou um projeto de literatura e aqueles que tão-somente rascunham esquemas sem propósito, ao sabor das ambições e das circunstâncias favoráveis? Quais são as características imprescindíveis a um ficcionista que pretenda realizar seu trabalho com dignidade? “Você tem alguma coisa a dizer?” (SARTRE, 2015, p. 28). E, finalmente, porventura a interrogação que está subentendida nas dúvidas que ora enfrentamos: a quem o escritor se volta quando da seleção dos fins e dos temas de seu empreendimento?

Estas são algumas das questões de monta que atravessam a tessitura de *Guerra*, inescusáveis à compreensão de um ofício que — não se tratando de mero passatempo para enganar os dias e alimentar as pequenas vaidades, conforme pensam os aventureiros literários, nem tampouco um meio provável para assegurar a sobrevivência de quem dele se ocupa —

apresenta paradoxos de difícil alcance e solução, como pondera o nosso crítico Antonio Candido:

É que, no Brasil, embora exista tradicionalmente uma literatura muito acessível, na grande maioria, verifica-se ausência de comunicação entre o escritor e a massa. [...] Com efeito, o escritor se habituou a produzir para públicos simples, mas restritos, e a contar com a aprovação dos grupos dirigentes igualmente reduzidos. Ora, esta circunstância, ligada à esmagadora maioria de iletrados que ainda hoje caracteriza o país, nunca lhe permitiu diálogo efetivo com a massa, ou com um público de leitores suficientemente vasto para substituir o apoio e o estímulo das pequenas *elites*. Ao mesmo tempo, a pobreza cultural destas nunca permitiu a formação de uma literatura complexa, de qualidade rara, salvo as devidas exceções. *Elite* literária, no Brasil, significou até bem pouco tempo, não refinamento de gosto, mas apenas capacidade de interessar-se pelas letras. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 95).

Antes de nos determos nas circunstâncias culturais do Brasil, é imperioso que façamos uma breve regressão a conceitos sem os quais nossa análise poderá adquirir, por assim dizer, uma feição um tanto ingênua. É impraticável ter o entendimento dos ardis do campo literário, lançando mão de um ponto de vista maniqueísta, no qual adotaríamos uma convicção e nos aferraríamos a ela, cegos diante das ambiguidades constitutivas de um pensamento que se queira complexo. De antemão, podemos antecipar que, por mais audaciosos que soem os projetos literários de Lima Barreto e de Osman Lins, eles possuem aquele componente de ilusão quixotesca, daquele que crê demasiadamente no homem e nas suas potencialidades, como se poderá entrever nesta comovente declaração de Osman Lins a respeito de Lima Barreto:

O *Pimpinela Escarlata*³ que convive com os nobres e os combate ocultamente, não constituiria para ele um modelo de ação. O seu modelo seria o Dom Quixote, defensor dos pobres e ofendidos, leitor exaltado, sonhador de perfeições, franco no falar e no agir, ingênuo e vilipendiado — e nem sequer lhe faltaram, aproximando-o ainda mais do modelo, o celibato e a loucura. Anda incansável pelas ruas do Rio de Janeiro, convicto de que existe alguma força na sua fragilidade e arremete sem desânimo contra a estultícia, a arrogância, a insensibilidade, a grosseria, a violência, a opressão. Não: contra os estultos, os arrogantes, os insensíveis, os grosseiros, os opressores, os violentos. (LINS, 1976, p. 26).

A obra de arte, ela mesma, é uma *illusio*, um fetiche permeado por crenças⁴ que, consoante veremos adiante, não invalidam o jogo de fruição e de aprendizado — a despeito de pretender uma ação imediata ou de concordar com as estritas limitações que a cercam

³ Romance capa e espada, publicado em 1903, pela escritora britânica Baronesa Orczy (1865-1947).

⁴ Pierre Bourdieu denomina essas crenças de *habitus*, que significa o conhecimento e o reconhecimento dos valores do jogo: “Um *habitus* de filólogo é ao mesmo tempo um ‘ofício’, um capital de técnicas, de referências, um conjunto de ‘crenças’, como a propensão a conceder tanta importância às notas como ao texto, propriedades que se ligam à história (nacional e internacional) da disciplina, à sua posição (intermédia) na hierarquia das disciplinas, e que são ao mesmo tempo condição de funcionamento do campo e produto deste funcionamento.” (BOURDIEU, 1996, p. 120).

irrevogavelmente. Mostraremos, a seguir, os bastidores desse jogo, a fim de desfazer ideias bem acabadas demais, que apenas anestesiaram a consciência e dissimulam a responsabilidade. Observaremos, antecipadamente, para não provocar exigências que seriam desmesuradas, dada a extensão do fenômeno e o curto fôlego desta dissertação, que muitos conceitos serão evocados sem a prosápia de tentarmos exaurir o tema. As ideias estarão sintetizadas, porque se assentam à perfeição ao nosso objetivo de situar o engajamento literário dos ficcionistas, sem fazer adesão à visão sagrada ou profana da Literatura e sem erigir nenhuma deidade que, por esta condição, estaria incapacitada de figurar num trabalho tão humano como este. Logo, manteremos uma conduta vigilante em concordância com os princípios de Edgar Morin (1921-):

A elaboração de uma estratégia comporta vigilância permanente do ator durante a ação, considera os imprevistos, realiza a modificação da estratégia durante a ação e, eventualmente, a anulação da ação em caso de desvio nocivo. A estratégia permanece uma navegação errante num mar incerto e exige, evidentemente, um pensamento pertinente. Ela comporta um complexo de confiança e de desconfiança que necessita desconfiar não apenas da confiança, mas também da desconfiança. A estratégia é uma arte. Toda grande arte comporta uma parte de imaginação, de sutileza, de invenção. (MORIN, 2011, p. 56-57).

Desvelada nossa estratégia, voltemos, pois, à obra cuja epígrafe abriu este capítulo. Em *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1992), o sociólogo francês Pierre Bourdieu circunscreve as possibilidades de atuação dos produtores culturais — termo da predileção do pensador, que se vale dele para afastar de sua pesquisa um pouco da ideologia carismática do “criador” —, define e avalia as estruturas internas e analisa as disputas entre os indivíduos ou os grupos formados por pretendentes e dominantes que competem pelos troféus e pelos lugares pertinentes ao campo literário. Bourdieu assim caracteriza os campos de poder:

Os campos apresentam-se à apreensão sincrônica como espaços estruturados de *posições* (ou de postos) cujas *propriedades* dependem de sua posição nesses espaços e que podem ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinada por elas). Há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o da política, o campo da filosofia, o campo da religião têm leis de funcionamento invariantes. [...] Sempre que se estuda um novo campo [...] descobrimos propriedades específicas [...] Mas sabemos que em qualquer campo descobriremos uma *luta* cujas formas específicas terão de ser investigadas em cada caso, entre o novo que entra e tenta arrombar os ferrolhos do direito de entrada e o *dominante* que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência. (BOURDIEU, 1996, p. 119-120, grifo nosso).

O campo literário é identificado por ter fronteiras mais maleáveis, se postas em contraste com outros de campo de poder, como os campos político e econômico, de leis gerais

mais austeras e vulgarmente inflexíveis. São praticamente impensáveis — ainda que não sejam, em potência, irrealizáveis — as permutas dentro de um campo de poder, mediante a conversão do capital simbólico. Este se constitui pelo conjunto de propriedades amealhadas de gerações anteriores, as quais serão determinantes na trajetória do aspirante, como esclarece Bourdieu em sua apreciação acerca de *A educação sentimental* (1869), do romancista francês Gustave Flaubert (1821-1880):

Campos de força possíveis, que se exercem sobre todos os corpos que nele podem entrar, o campo de poder é também um campo de lutas, e, talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto de propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob as suas mais diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso do jogo. (BOURDIEU, 1996, p. 24).

Para ilustrar o pensamento do autor de *O poder simbólico* (1992), tomemos dois exemplos. Quando o industrial Antônio Ermírio de Moraes (1928-2014) tentou converter seu vultoso capital econômico, nas eleições para governador do estado de São Paulo em 1986, ricocheteou no enorme capital político de seu oponente, Orestes Quécia (1938-2010). De modo similar, o grande nome da alta costura francesa, Pierre Cardin (1922-), não obteve a aprovação almejada no terreno das artes plásticas. Como se nota, a receptividade dos dominantes não é das mais calorosas.

Assim sendo, as lutas ideológicas, nas trincheiras do campo literário, não acontecem por desvario, por afetação ou vão ressentimento. Seja ignorando o adversário, seja atacando-o com veemência, em panfletos ou em manifestos, a guerra de interpretações do fato literário será, como observaremos a seguir, uma exigência do jogo — independentemente de os partícipes alegarem desconhecimento dessa cláusula tácita. E, para compreendê-la a contento, é importante que se retire o véu de Maya e se desnude o *modus operandi* que faz girar essa sutil engrenagem.

2.2 Literatura engajada: origens e modelos

Ao passo que alguns declaram estar alheios ao parecer da crítica oficial, outros, em contrapartida, assumem de forma manifesta os encargos dessa “guerra sem testemunhas”, ou seja, a guerra entre o escritor e as suas circunstâncias. É sabida a querela entre a vanguarda surrealista, encabeçada pelo poeta e teórico francês André Breton (1896-1966), e Sartre, que

defendia os interesses do PCF (Partido Comunista Francês), ao qual era filiado. Em seu ensaio “A situação do escritor em 1947”, o autor de *O muro* (1939) arremete contra o desejo de ruptura radical do movimento surrealista⁵:

Para o militante marxista, não há dúvida de que só a transformação social pode permitir modificações radicais do pensamento e do sentimento. Se Breton acredita poder levar avante experiências interiores à margem da atividade revolucionária, e paralelamente a ela, está condenado de antemão; pois isso equivaleria a dizer que a libertação do espírito é concebível nos grilhões, ao menos, para certas pessoas e, em consequência, para tornar a revolução menos urgente. (SARTRE, 2015, p. 145).

Esse engajamento idealista não é inconsciente. Sartre reconhecia a ameaça de macular o seu prestígio de filósofo e de ficcionista, sabia dos riscos de ser estigmatizado, de ter sua existência reduzida à militância partidária. No entanto, o que o movia era o sentimento de eficácia, que à primeira vista parecia ultrapassar a vontade de eternizar a sua obra. Para ele, o negativismo não era um fim em si, mas um mal necessário, um degrau para a revolução, uma etapa, como o socialismo seria para o comunismo:

O acordo de princípios entre o surrealismo e o PC contra a burguesia não vai além do formalismo; é a ideia formal da negatividade que os une. De fato, a negatividade do partido comunista é provisória, é um momento histórico necessário na sua grande tarefa de reorganização social; a negatividade surrealista, digam o que disserem, mantém-se fora da história: ao mesmo tempo no instante e no eterno, ela é o fim absoluto da vida e da arte. (SARTRE, 2015, p. 149).

Breton, por outro lado, repelia esse papel acessório da arte, simples meio entre outros de se fazer a revolução, abominava concomitantemente a ideia de ter sua liberdade artística cerceada pelas normas do PCF. Na trágica conjuntura do pós-guerra, da chamada Guerra Fria (1945-1991), a mente de Sartre, e de outros tantos intelectuais franceses, como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e Simone de Beauvoir (1908-1986), abdicou, em grande parte, de sua autonomia intelectual, para se contentar em ser um pequeno canteiro de flores congregado a um parque maior: o partido comunista⁶. Incorre em grave erro, todavia, quem o

⁵ “Fenômeno europeu, o pós-primeira guerra vê o desencadeamento de uma série de pequenos grupos de artistas e de escritores cujo ponto comum é a revolta violenta contra o modelo de sociedade que tornou possível a carnificina de 14-18: a sua vontade é de fazer tábua rasa do passado e de promover uma ruptura radical com a arte e a literatura, que os precederam; trata-se para eles de subverter os modelos instituídos, de provocar escândalo, inventando formas de expressão que chocam de frente com os hábitos culturais e intelectuais. Na França, o papel da vanguarda foi monopolizado, a partir de 1924 (e, depois do entreato Dada, ao qual ele está associado) pelo grupo surrealista conduzido por Breton e Aragon: trata-se de uma vanguarda de uma longevidade excepcional.” (DENIS, 2002, p. 241).

⁶ O rompimento entre Sartre e o filósofo Albert Camus (1913-1960) demonstra a colaboração crítica com o ideário da extinta URSS. *O homem revoltado* (1951), de Camus, ao expor o despotismo stalinista do regime soviético e a cegueira crítica da intelectualidade da esquerda francesa, provocou o repúdio do grupo ligado a Sartre. Como consequência, em maio de 1952, a revista *Les temps modernes*, dirigida pelo autor de *Mortos sem*

julga, desconhecendo as razões mais profundas do homem, largamente explicadas no ensaio aludido:

No século do avião e da eletricidade, não pensávamos estar sujeitos a estas surpresas, não parecia que nós estivéssemos às vésperas de nada; ao contrário, tínhamos o vago orgulho de nos sentirmos no dia seguinte à última convulsão histórica. Ainda que às vezes nos inquietássemos com o rearmamento da Alemanha, acreditávamos estar engajados numa longa estrada retilínea, tínhamos a certeza de que nossas vidas seriam urdidadas somente pelas circunstâncias individuais e balizadas pelas descobertas científicas e reformas auspiciosas. A partir de 1930, a crise mundial, o surgimento do nazismo, os acontecimentos na China, a guerra civil espanhola, pareceu-nos que o chão ia faltar debaixo dos nossos pés e, de súbito, para nós também, começou a grande escamoteação histórica: esses primeiros anos de grande Paz mundial de repente tinham que ser considerados como os últimos do período entre as duas guerras; em cada promessa que havíamos saudado era preciso ver uma ameaça; cada dia que tínhamos vivido revelava a sua verdadeira face: [...] nossa vida de indivíduos, que parecera depender de nossos esforços, de nossas virtudes e falhas, de nossa boa ou má fortuna [...] de repente pareceu-nos governada, nos mínimos detalhes, por forças obscuras e coletivas, e suas circunstâncias mais íntimas refletiam o estado do mundo inteiro. [...] *A historicidade refluíu sobre nós*; em tudo o que tocávamos, no ar que respirávamos, nas páginas que líamos, naquela que escrevíamos, no próprio amor, descobríamos algo com um gosto de história, isto é, uma mistura amarga de absoluto e transitório. [...] A esses leitores, sem horas de lazer, incessantemente absorvidos por uma só preocupação, um único assunto podia interessar: era sobre a sua guerra, sobre a sua morte que tínhamos de escrever. *Brutalmente, reintegrados à história, éramos obrigados a fazer uma literatura de historicidade.* (SARTRE, 2015, p. 170-173, grifos nossos).

A “literatura de historicidade” foi o corolário de todos os vetores delineados no excerto acima. Quatro anos de ocupação nazista do território francês (1940-1944) deixaram atrás de si a certeza do valor inalienável da liberdade, ainda que seus produtos obrigatórios fossem a angústia, a responsabilidade — em suma, a liberdade na concepção sartriana — e o sectarismo: “Na atmosfera da Libertação, parece, com efeito, que as posições estavam claramente separadas e que, entre a resistência e a colaboração, não somente a história fez a sua escolha, mas que ainda não havia neutralidade possível.” (DENIS, 2002, p. 269). Sectarismo que, consoante vimos, tomava as feições de uma servidão voluntária, que iludia talvez mais a si do que aos outros, quando transigia com a censura do PCF.

Vê-se, pois, que é impraticável deslindar o fenômeno literário do espírito da época, conquanto esbarremos amiúde na opacidade dos fatos e da própria literatura. Entretanto, caro leitor, qualquer tentativa fortuita de simplificarmos um contexto tão imbricado e sinuoso seria tão-somente um ato de absoluta má-fé.

Quem se voluntaria na tentativa duvidosa de conciliar os imperativos estéticos da literatura com as demandas éticas da política deverá temer, seguramente, as resultantes de seu

sepultura (1946), escreveu o virulento artigo “Albert Camus ou a alma rebelde”, de autoria de Francis Jeanson (1922-2009), desmoralizando o autor de *O estrangeiro* (1942).

gesto. Pouco afetará se o escritor se inclinará à direita ou à esquerda em suas visões ideológicas; se estará filiado oficialmente a um partido ou se estará fragilmente ligado a ele por determinadas afinidades de pensamento; as consequências da ação são incalculáveis. Arremessado o dardo, sobra a resignação de arcar com os efeitos molestos de um mundo nada afeito a acolher aquilo que é diverso. Usualmente, Narciso só aprecia o que é espelho.

A História da Literatura nos oferta uma infinidade de amostras do que estamos a dizer. Recordemos de casos mais remotos, no tempo no qual ainda não habitava nos dicionários o termo *engagement* — que conforme foi explanado e discutido pelo crítico de literatura francesa Benoît Denis, em *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre* (2000), presta-se a duas acepções:

A noção de literatura engajada, assim como a de engajamento, é com efeito suscetível de duas acepções, que, no uso, são raramente distinguidas: a primeira tende a considerar a literatura engajada um fenômeno historicamente situado, que o associam geralmente à figura de Jean-Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, e desejosa de participar da edificação de um mundo novo, anunciado desde 1917, pela Revolução Russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível e acolhe sob sua bandeira uma série de escritores que de Voltaire e Hugo a Zola, Péguy, Malraux ou Camus, preocuparam-se com a vida e a organização da Cidade, fizeram-se defensores de valores universais, tais como a justiça e a liberdade, e, por causa disso, correram frequentemente o risco de se oporem aos poderes constituídos. (DENIS, 2002, p. 17).

Destarte, para ter o real entendimento do que tem impulsionado a reserva atribuída à noção de engajamento, na prevalência dos círculos de estudo literário do século XX, é capital nos inteirarmos dos significados e das mudanças sofridas pelo conceito, desde o período que antecede a consolidação de um campo literário autônomo, qual seja, por volta dos anos de 1850⁷ — época na qual as vanguardas literárias começaram a se recusar a legitimar a Literatura por intermédio de critérios exteriores a ela, rechaçando, por conseguinte, a participação de ficcionistas em debates políticos e sustentando, primordialmente, o império da forma sobre o conteúdo. De antemão, comunicamos que meditaremos acerca das duas acepções conferidas ao fenômeno, à semelhança do que fez o crítico Benoît Denis:

[...] o engajamento, sendo discutido e se definindo ao longo deste século [o século XX], adquiriu um valor trans-histórico e tornou-se uma possibilidade literária suscetível de se aplicar a outros momentos ou outras épocas da história literária. É, portanto, a partir do modo como ele foi pensado por Sartre e seus contemporâneos, que se pode retornar no tempo e examinar de que maneira os escritores ou homens de letras quiseram desenvolver uma concepção e uma prática “engajada” de escritura, num tempo em que a noção de engajamento não existia como tal. (DENIS, 2002, p. 19).

⁷ (DENIS, 2012, p.20).

A maneira mais hábil de analisar as graduações do engajamento será trazendo ao cenário teórico pensadores que ousaram intervir em sua situação. Tornou-se corriqueiro se estipular uma hierarquia de gêneros, no âmbito da produção de um escritor prolífico como Sartre — cuja inflexão dos discursos nos parece, por vezes, tão dogmática e constrangedora —, porém se engana quem imagina ter sido sempre desse jeito. Houve tempo em que não existia essa disjunção de papéis sociais e era impensável um sujeito questionar alhures se o poeta tinha prerrogativa para opinar acerca de sua aldeia. Começemos, então, por Voltaire (1694-1778), considerado uma das figuras tutelares do engajamento, ao lado de Victor Hugo (1802-1885).

Voltaire não era definitivamente o que se poderia chamar hoje de revolucionário. Homem de posses, reformista moderado da monarquia, historiógrafo dos príncipes, *habitué* dos cafés, dos salões aristocráticos, das academias europeias e distante das causas proletárias, o filósofo do século das Luzes ombreava-se com os filósofos existencialistas modernos apenas em um ponto, na defesa de uma racionalidade crítica contra todas as especulações de ordem metafísica: “[...] a vontade de fazer o percurso dos conhecimentos, procedendo o seu exame crítico, volta a pôr em causa as bases de uma sociedade fundada sobre a tradição e o dogma, e dá ao leitor [o burguês e o aristocrata] os meios de pensar livremente.” (DENIS, 2002, p. 141).

A característica mais relevante para evidenciar no engajamento do autor de *Cândido* (1759) é a ausência de um desmembramento entre o exercício do literato e a atividade política do filósofo. O homem das belas-letas do século XVIII — e esta constitui uma divergência crucial no que refere ao intelectual moderno — era uma figura de interesses amplos, discutia ciência e estética, política e filosofia, podendo prescindir inclusive de uma produção escrita, contanto que tivesse cultura extensa e profunda e fosse tomado por sábio entre os seus pares, exercendo influência nos rumos da Cidade:

Para a geração sartriana, isto concorre para a edificação de uma figura total, da qual a ação teria se desenvolvido no duplo plano do pensamento e da literatura, fundindo numa só duas atividades que a modernidade tenderá a separar — para rearticulá-las em seguida uma na outra e de outra forma, na função do intelectual. É, aliás, a esta última categoria que o filósofo das Luzes se encontra frequentemente associado hoje em dia, de tal forma a sua atividade múltipla apresenta traços comuns com aquela dos “nossos” intelectuais modernos, estes também preocupados em conciliar literatura, filosofia e reflexão sócio-política. Entretanto, o escritor do século XVIII evoluía num sistema literário que acolhia generosamente todas as “obras do espírito”. (DENIS, 2002, p. 134-135).

As obras de espírito abarcavam desde a poesia — à época mais popular que o romance —, o conto, a tragédia, até os ensaios políticos e os compêndios históricos. As belas-lettras constituíam o território do saber e, no século de ouro, o conhecimento especializado não tinha o peso que lhe damos. Neste momento, também começa a formar-se o gosto dos homens de letras pela intercessão social. Voltaire, por exemplo, envolve-se diretamente no caso de Jean Calas — suposto episódio de filicídio, ocorrido em Toulouse, em 1761. Para o filósofo da racionalidade crítica, o motor da acusação é a intolerância religiosa da igreja católica — Calas professava fé protestante — e, em virtude disso, ele inicia uma aguerrida campanha de reabilitação do negociante, escrevendo dossiês e convocando, por correspondência, outros pensadores, como o filósofo e matemático Jean Le Rond d’Alembert (1717-1783), a fim de que eles cooperassem nas escaramuças travadas com as autoridades eclesiásticas.

Desgraçadamente, o remate deste episódio foi infeliz. Em março de 1762, Jean Calas foi cruelmente torturado na roda da morte. Ainda assim, pode-se afirmar, sem exagero, que o fato sobrevive, na nossa memória, como uma das grandes referências de atuação intelectual na esfera social, sobretudo se considerarmos os seus componentes de perigo e de capacidade de mobilização.

Voltaire foi decerto um divisor de águas, um desvio de um curso que agonizou, em definitivo, no entendimento de Benoît Denis, com a Revolução Francesa (1789) e o Período do Terror (1793-1794). A perseguição dos jacobinos a todos os opositores da Revolução teve, como sequela, milhares de assassinatos e perseguições aos direitos políticos. Mais uma vez, a busca pela liberdade resultou numa forma diversa de servidão; modificaram-se somente os carrascos e os métodos de controle. A luta entre oprimidos e opressores estava bem longe de encontrar seu desfecho. É o que Albert Camus denominou, em *O homem revoltado*, de “estilo guilhotina”, evocando as palavras de Saint-Just (1767-1794), guilhotinado durante o Terror: “Os princípios devem ser moderados; as leis, implacáveis; as penas, irreversíveis.” (SAINT-JUST *apud* CAMUS, 2010, p. 153).

Encerrado o século de ouro, o papel social do escritor é ameaçado. De que valia o requinte da diplomacia numa circunstância em que todos os direitos civis estavam suspensos? O que custou, em vidas humanas, o racionalismo e o anticlericalismo dos filósofos das Luzes? A literatura passa a ser impugnada como instrumento de ação política. O homem das belas-lettras se extingue e nasce o literato, que parecia ter um raio de influência muito inferior ao primeiro:

A confiança serena que o escritor das Luzes concedia à linguagem encontra-se aqui ultrapassado pelo poder concreto e assustador da palavra terrorista. Não é de se admirar que 1789 — e mais ainda 1793 — tenha provocado uma reviravolta no sistema literário: a Revolução matou as belas-letas e instituiu a literatura. (DENIS, 2002, p. 154).

Anunciando o que viria a ser o romantismo, Madame de Staël (1766-1817) reivindica a função da Literatura em seu manifesto *Da literatura considerada nas suas relações com as instituições sociais* (1800). Para a filha do último ministro de Luís XVI (1754-1793), o terrorismo se instalou em decorrência da ausência de escritores, mentores que pudessem assessorar o governo e garantir o progresso. Em defesa de seu postulado, Germaine de Staël argumentou que, “[...] nos períodos despóticos, a literatura é essencialmente voltada para os gêneros decorativos e ornamentais ou para as especulações abstratas da ciência, porque essas práticas não ameaçavam o poder, nos períodos mais liberais, ela constatava o florescimento da filosofia.” (DENIS, 2002, p. 158). Essa percepção moralista (repelindo qualquer forma de expressão literária que suscitasse a degradação do homem) e salvacionista (crendo numa visão de progresso na qual a humanidade se encaminharia para a perfeição das instituições) da Literatura estará presente, com outra face obviamente, na produção intelectual do poeta, romancista e dramaturgo Victor Hugo.

Acredita-se que o autor de *Os miseráveis* (1862), dentre as figuras tutelares do engajamento, tenha sido o único capaz de aliar a poesia à tribuna, sem ter sua credibilidade estética contestada. A longevidade do bardo romântico lhe outorgou o direito de testemunhar conjunções determinantes na história dos franceses, as quais ajudaram a compor a atmosfera de sua vastíssima obra. Não impunemente, nós nos deparamos com uma rica bibliografia que, nem mesmo o seu mais importante biógrafo Jean Marc Hovasse, conseguira explorar de todo. Falar de Victor Hugo é aceitar desde já o fracasso. Não se amofine, pois, leitor, caso não apanhe nem uma fração sequer de um espírito tão brilhante quanto contraditório:

A fecundidade do poeta e dramaturgo emblemático do romantismo na França provoca vertigem em quem se debruça nesse universo sem fundo. Sua fecundidade foi tão notável quanto sua capacidade de trabalho e a terrível facilidade com que as rimas, as imagens, as antíteses, os achados geniais e as pieguices mais sonoras saíam de sua pena. Antes de completar quinze anos já havia escrito milhares de versos, uma ópera cômica, o melodrama em prosa *Inez de Castro*, o rascunho de uma tragédia em cinco atos (em verso), *Athélie ou les Scandinaves*, o poema épico *Le déluge* e esboçado centenas de desenhos. Numa revista que editou na adolescência com seus irmãos Abel e Eugène, e que só durou um ano e meio, publicou 112 artigos e 22 poemas. Manteve um ritmo enlouquecedor ao longo dessa longa vida [...] e deixou para a posteridade uma montanha de escritos. (VARGAS LLOSA, 2012, p. 14).

De monarquista liberal a republicano de esquerda, de entusiasta de Napoleão Bonaparte a democrata empedernido, Hugo se envolveu no parlamento como grande polemista, obtendo uma notoriedade assombrosa, se comparada ao desprestígio que gozam os nossos escritores na cena política atual. Havia, naquela geração romântica, um ideário de realizar por intermédio da Literatura uma missão espiritual. Hugo acreditava honestamente, e não procure nesse enunciado nenhum laivo de ironia, que poderia influir no comportamento cívico dos homens, inspirando-os a cultivar sentimentos nobres e generosos, a partir da leitura de obras estéticas que conclamavam as gentes à honra, à glória e, claro, à aventura.

Esse senso transcendente do ofício do escritor alimentou a credulidade do bardo de que, por estar acima das classes sociais, o ficcionista poderia integrar qualquer agremiação partidária, fosse conservadora, fosse liberal, sem macular o seu sacerdócio poético. Vem daí a ideia de que, para os românticos, a missão social não seria uma antinomia à autossuficiência da Literatura. Nisto, Victor Hugo se distingue completamente da percepção moderna do engajamento sartriano.

A propósito, Sartre, em seu ensaio “O que é escrever?”, nega a função social da poesia. Segundo o filósofo, para o poeta, o mundo serve de pretexto para a criação, que seria o seu único e verdadeiro propósito. Com o advento do homem burguês, o poeta teria adotado uma postura ainda mais radical, a saber, ele passa a visar o fracasso como um fim, depondo todas as armas, aceitando a ruína absoluta da empresa humana, logo, restando a ele somente almejar ser devolvido a si mesmo:

O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. (SARTRE, 2015, p. 20).

A alegação de Sartre, tendemos a crer, revela algo não dito e, nesses silêncios do autor, subjazem algumas das razões desenvolvidas anteriormente e não apreendidas de imediato. Octavio Paz (1914-1998), em *O arco e a lira* (1956), assevera com firmeza de espírito:

O poder político é estéril, porque sua essência consiste na dominação dos homens, seja qual for a ideologia que a mascare. Embora nunca tenha existido liberdade de expressão — a liberdade sempre se define diante de certos obstáculos e de certos limites [...], não seria difícil mostrar que, onde o poder invade todas as atividades humanas, a arte adoeceu ou se transformou numa atividade servil e maquinal. Um estilo artístico é algo vivo, uma contínua invenção dentro de uma direção [...]. Em

contrapartida, o estilo oficial é a negação da espontaneidade criadora: os grandes impérios tendem a uniformizar o rosto variegado do homem e transformá-lo numa máscara indefinidamente repetida. O poder imobiliza, fixa num gesto único — grandioso, terrível ou teatral, e, afinal, simplesmente monótono — a variedade da vida. (PAZ, 2012, p. 295).

Seja qual for a máscara que estiver pegada ao rosto do poder, a arte será escravizada e aviltada. Sartre se debateu com os surrealistas, porque eles se opuseram a ser geridos por uma instância externa que deliberasse sobre o modo de eles exercerem o seu ofício. Muitos escritores temeram os grilhões do poder. Como não trazer ao lume o terrível embate íntimo de Graciliano Ramos (1892-1953) que, ao conceber um retrato humano de Trótski (1879-1940), desagradou profundamente o amigo Jorge Amado (1912-2001) e os companheiros do PCB (Partido Comunista do Brasil)? “A vaidade imensa de Trotski me enjoava; o terceiro volume da autobiografia dele me deixara impressão lastimosa. Pimponice, egocentrismo e desonestidade.” (RAMOS, 1986, p. 488), concluíra Graciliano em suas memórias.

A resistência do autor de *Memórias do cárcere* (1953), a deliberação de não transigir e de não ser coagido pelos poderes instituídos — ainda que dependesse do Estado para garantir a subsistência dos seus⁸ — ou pela ligação com os ideais do PCB foram imprescindíveis para a manutenção da dignidade do escritor e para salvaguardar sua escritura livre da tirania de uma comunidade seleta — ordinariamente apartada das problemáticas concernentes ao fato literário e infinitamente mais preocupada em minar as forças do adversário por meio de uma literatura panfletária ou de tese.

A poesia não se submete às deformações da propaganda, porque nega ceder às fórmulas, nega petrificar-se no rosto cobiçado pelo poder, ela busca a si mesma, dizendo-nos o que a linguagem utilitária não foi feita para exprimir, mediante os arranjos inauditos de palavras e a elaboração de imagens confusas e, ao mesmo tempo, extraordinárias, que nos retiram os automatismos do hábito. Nisso, Sartre não se equivocou; contudo, isso não significa que ela não se contamine com os discursos políticos e sociais — eles compõem a sua visão de mundo e é impossível para o criador se desligar de seu universo de ideias.

⁸ Graciliano Ramos trabalhou como funcionário público durante toda a vida. Foi nomeado, em 1926, presidente da Junta Escolar de Palmeira dos índios, indicado pela família Cavalcanti, aliado da família Costa Rego. Entre 1928 e 1930, foi prefeito dessa cidade pelo Partido Democrata. Por seis anos (1930-1936), foi diretor da Imprensa Oficial, professor e diretor da Instrução Pública do Estado de Maceió (departamento governamental responsável pela política de educação). Foi preso, em março de 1936, sem processo, acusado de ligação com o Partido Comunista, sendo liberto somente em janeiro de 1937.

Victor Hugo foi trespassado pelos grandes acontecimentos do século XIX, a sua poética, no entanto, não fez concessões ao estilo oficial, abusou das hipérboles, das alegorias e de todos os registros usuais, não se inquietando com os juízos alheios. Em seu exílio em Guernsey, o gênio do poeta fulgurou sem, no entanto, abdicar das crenças que alimentavam o homem:

Mas, não é verdade, Dante, Ésquilo e, vós, profetas?
 Nunca, do punho dos poetas,
 Nunca, pego pelo colarinho, os malfeitores fugiram.
 Fechei sobre estes meu livro expiatório,
 Pus ferrolhos na história;
 A história é hoje uma prisão.
 (Les Châtiments, I, XI, p. 94).

Dizem que Hugo levou para o túmulo todas as pretensões dessa missão social, quase religiosa, do poeta, será mesmo? Ou será que esse desejo ainda arde e arrebatava muitos espíritos? Nas trincheiras do campo literário, dormem as mais ébrias fantasias quixotescas.

2.3 Os movimentos do xadrez

A despeito disso, nessas lutas internas, alegar a existência de uma vocação natural, de um gênio criador ou de uma inteligência herdada, na ambição de ocupar uma posição, em espaços já preenchidos por dominantes que legitimaram o seu discurso daquilo que significa “ser um escritor”, não fornece um convite para o concerto dos cânones.

No momento em que um ficcionista como Coelho Neto se projeta junto aos seus, ele, infalivelmente, obriga “[...] os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses, ou, o que dá no mesmo, as definições de vinculação verdadeira ao campo.” (BOURDIEU, 1996, p. 253). No caso específico de Coelho Neto, o culto à língua portuguesa e o dandismo fazem parte da essência do discurso daquilo que seria a “verdadeira” literatura no início do século XX — ou, em outros termos, do *habitus* de um grupo de intelectuais da época, que se alinhava à estética parnasiana. É válido ressaltar as palavras precisas do jornalista, escritor e político Humberto de Campos (1886-1934), a respeito de como a transição do Império para a Primeira

República contagiou a estrutura social dos homens de letras⁹ do Brasil que viveram entre as décadas de 1870 e 1930:

Quando os fugitivos e os exilados tornaram ao Rio, não encontraram mais o ambiente propício, que haviam deixado. As novas condições financeiras e econômicas tornavam difícil a prática do parasitismo risonho, que o Império, com as fortunas consolidadas, criara, alimentara e legara à República. Uma sociedade nova, utilitária e burguesa levantava-se sobre os destroços da aristocracia imperial. A mocidade que surgia, mesmo no domínio das letras, vinha, agora, com outras ideias, outras tendências, outras aspirações. A política, prometida ao povo, atraía os novos. Para ser deputado ou senador, ou ocupar altos postos da administração, não se tornava preciso, mais, como no regime decaído, a etiqueta de um grande nome ou a fama de um grande talento. E como para substituir a nobreza ou a velhice se fazia mister uma compostura hipócrita, a mocidade abandonou os jardins dos teatros, as coristas, as confeitarias e os versos, tornando-se publicamente grave, circunspecta, como quem toma o peso das próprias responsabilidades. (CAMPOS *apud* MACHADO NETO, 1973, p. 96).

“Os fugitivos e os exilados” rememorados por Humberto de Campos são nossos ilustres homens de letras José do Patrocínio (1853-1905), Guimarães Passos (1867-1909), Paula Ney (1858-1897) e Olavo Bilac (1865-1918), convidados a se recolher pelo marechal de ferro Floriano Peixoto (1839-1895), em virtude das críticas feitas, em jornais, ao governo provisório. O gosto da liberdade, experimentado durante as lutas abolicionistas, perdurou após a ascensão dos militares republicanos, desgostando evidentemente as autoridades constituídas. Malgrado o desejo sincero de nossos poetas de revolucionar a República das Bananas, os instrumentos de ação de um país em situação colonial os impossibilitaram. A mocidade boêmia dos poetas românticos e dos jornalistas libertários cedeu o palco para os graves senhores da ABL, comunidade da qual fazia parte Coelho Neto.

Quem destoasse do *ethos* coletivo seria naturalmente expulso do campo, trocando em miúdos, não teria suas obras perquiridas pelos ilustres da crítica literária, não faria parte das instituições consagradoras, dentre outras formas sutis de violência simbólica. Essa fase da Literatura Brasileira — na qual encontramos nomes como João do Rio (1881-1921) e Rui Barbosa — foi alcunhada por Antonio Candido, em seu ensaio *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, de “literatura de permanência” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 120).

Não à toa, Lima Barreto encontrou sérios entraves para ter o direito de figurar entre os seus nobilíssimos colegas. Além das frustradas tentativas de ingressar na Academia Brasileira de Letras — relatadas com ironia e humor em suas crônicas —, havia ainda um pacto

⁹ O termo homem de letras, é oportuno esclarecer, refere-se a uma época marcada pelo poligrafismo no Brasil, na qual a atividade do poeta ou do romancista se exercia à margem dos ofícios que garantiam a subsistência aos escritores — no funcionalismo público ou nas profissões liberais.

de silêncio, na imprensa, após o autor de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* ter satirizado o diretor do jornal *Correio da Manhã*, Edmundo Bittencourt (1866-1943):

O *Correio da Manhã* era atingido duramente pela pena do romancista, que o descrevia qual um museu de mediocridades, tendo à frente um diretor violento, mestre de descomposturas, destruindo reputações em nome da moral, mas que não passava, na realidade de um êmulo de Tartufo, corrupto e devasso.

Nada mais natural, portanto, que o grande jornal se fechasse em copas, sem tomar conhecimento sequer de Isaías Caminha e do seu criador. O espírito de *coterie* fez o resto. Os demais jornais também receberam de pé atrás o livro, inconveniente e atrevido, onde tantas figuras ilustres e respeitáveis — algumas delas, diga-se de passagem, falsamente ilustres e falsamente respeitáveis — eram retratadas ao vivo, quase sem nenhum disfarce. (BARBOSA, 1959, p. 173-174).

Não nos podemos alienar dessa realidade: a imprensa é uma instituição consagradora. As primeiras relações, entre o público e o intelectual brasileiro, diga-se de passagem, deram-se pela mediação realizada por jornais como a *Gazeta de Notícias* e *A Cidade do Rio*. Decorre daí, a postura servil no tocante aos leitores desses periódicos:

O resultado desse comércio foi que o escritor se viu transformado em *vedeta* e teve de brilhar para agradar ao respeitável público, que ia pressuroso às páginas dos diários procurar a crônica chorosa ou alegre — segundo os gostos de sua preferência — o poeta de seu encantamento, o folhetim romanesco de sua impossível, mas compensadora aventura ou o repórter galante dos encantos e dos mistérios da Cidade Maravilhosa, personificado, por excelência, na figura de Paulo Barreto, tão bem caracterizado pelo seu pseudônimo João do Rio. (MACHADO NETO, 1973, p. 90).

Indagar a respeito das motivações desses eventos se mostra mais relevante, pensamos nós, do que atribuir o fracasso de Lima Barreto, entre seus contemporâneos, às vicissitudes de sua conturbada vida, ao vício do álcool ou à falácia de um suposto complexo de inferioridade — ângulo este veementemente repellido por seu intérprete e leitor, Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*:

Encontraremos, em suas páginas íntimas, expressões de desalento, mas não de autocomiseração. Mesmo as alusões constantes ao problema da cor ou à adoração nacional pelos doutores, embora ligadas a experiências pessoais, voltam-se para fora, para a sociedade que conhece e sobre a qual testemunha. Lima Barreto não combate em seu próprio benefício; os preconceitos e as injustiças despertam sua ira pelo que são; e não pelo fato de atingirem a ele. Longe de ser — e só isto — um ressentido, é ele um lutador, um escritor consciente das desigualdades, das degradações de natureza ética e estética, um ser humano cheio de fervor, sonhando com um mundo menos estúpido e clamando até à morte — sem meios termos, sem frieza, assumindo posições claras, com truculência, com cólera — a sua verdade. (LINS, 1976, p. 25).

Essa espécie de linha argumentativa naturalmente contenta pesquisadores medianos, ávidos por polêmicas inócuas, e satisfeitos com seus estudos de caráter

impressionista¹⁰, ideias evanescentes que se desfazem na própria inconsistência. Todavia, se quisermos adentrar, nas circunstâncias exteriores ao fato literário, conservando a prudência e rechaçando o uso de métodos deterministas ou mecanicistas, que empobreceriam essa análise, é imprescindível estarmos atilados também para o movimento inverso, a saber, para a percepção de “como a obra de arte plasma o meio e cria seu público e suas veias de penetração” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 28). Observaremos, pois, essa dialética — como o meio influencia a obra e como esta atua, modificando a ele.

Esclarecida a nossa perspectiva de interpretação do fato literário, direcionemos o nosso olhar novamente para as lutas internas no campo literário — cuja percepção de suas nuances será essencial no entendimento das singularidades do campo literário brasileiro.

Seguramente, há um sem número de pretendentes a uma posição nos círculos literários. Estes julgam poder arriscar-se pelos caminhos da ficção, não despendendo, para tanto, de grandes investimentos, no que se refere a esforço inventivo, a tempo de dedicação à escrita e a renúncias às comodidades de toda sorte. Para alguns, a pecha de “maldito” pode, inclusive, envaidecer e, principalmente, condizer com o ideário que deseja legitimar. Não se pode negar que o ataque é igualmente uma forma lícita de certificação pelos colegas de empreitada. Quem não se recorda das invectivas sofridas por Sartre após a recusa do Prêmio Nobel em 1964? “O mártir da sociedade burguesa” (MATHIEU GALEY *apud* VARGAS LLOSA, 1985, p. 53), escreveu com ironia mordaz o periodista do jornal *Arts*. “Um blasfemo sistemático que difundiu os mais perniciosos ensinamentos, os conselhos mais tóxicos que jamais foram fornecidos à juventude por um visível corruptor!” (HONORÉ MARCEL *apud* VARGAS LLOSA, 1985, p. 52), declara o representante da direita do *Les nouvelles littéraires*, Gabriel Honoré Marcel. Tudo isto são troféus. Manifestações de conexão a um discurso avesso ao do inimigo, mas autorizado por ele.

[...] aqueles que estão certos do reconhecimento de seus pares, suposto indício de uma consagração duradoura (a vanguarda consagrada), opõem-se aos que não chegaram ao mesmo grau de reconhecimento do ponto de vista dos critérios

¹⁰ Um exemplo de crítica impressionista é o trabalho de Lúcia Miguel Pereira acerca da vida e da obra de Machado de Assis. *Machado de Assis* (estudo crítico e biográfico), publicado em 1936, é um estudo que se utiliza da vida como chave para a sua compreensão da obra ficcional e vice-versa. No capítulo II da obra referida, a autora seleciona um pequeno excerto de *Quincas Borba* para discorrer sobre a infância do moleque Machado, quando este ainda vivia no Morro do Livramento. A ficção evidentemente inflige, com suas regras próprias uma ordem artificial ao caos da existência, mas de modo algum com o propósito de extraviar-se da realidade, mas para fazer emergir o que nos escapa quando estamos vivendo. A deficiência de uma pesquisa dessa ordem — justificável por ainda não haver métodos críticos consistentes, à semelhança de *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*, obra de Antonio Candido, de 1946 — é realizar uma crítica sociológica que não delimitava o raio de ação da Sociologia, evitando que esta conspurcasse os princípios de verossimilhança da Literatura.

específicos. Essa posição inferior reúne artistas ou escritores de idade e de geração artística diferentes que podem contestar a vanguarda consagrada, seja em nome de um princípio de legitimação novo, segundo o modelo da heresia, seja em nome da volta de um princípio de legitimação antigo. (BOURDIEU, 1996, p. 248).

Converte-se, por conseguinte, numa atitude deletéria não abraçar um projeto literário. Os dominantes do jogo sequer se alvoroçam com a presença de um diletante estéril, que acaba por ter uma vida fugaz. Quando Sartre interroga aos seus se acaso eles tem algo a dizer, a pergunta transcende a sua finalidade mais epidérmica, digo, a revelação das ambições do ficcionista. Ela conclama o pretendente do campo a puxar o gatilho. Logo, discutir acerca da função social da linguagem no prosador, em contrapartida ao manejo que o poeta faz desta, que a encara em seu feitio selvagem, como “coisa” — o que impossibilitaria, caso déssemos razão ao filósofo, um engajamento deste último — é pegar seu lugar nas trincheiras da Literatura, mediante um discurso:

Nomeando a conduta de um indivíduo; nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo nós a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está sendo visto; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. [...] Assim, ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo a mim mesmo e aos outros, para mudá-la [...] engajo-me um pouco mais no mundo [...] o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar ação por desvendamento. [...] O escritor “engajado” sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana. (SARTRE, 2015, p. 28-29).

Mario Vargas Llosa (1936-), que já fora um entusiasta aguerrido de Sartre na juventude, escreveu, duas décadas após a publicação de *Qu'est-ce que la littérature?*, no segundo volume de *Situations Philosophiques*, que o autor de *La nausée* (1938) fracassou em seu programa, pois fora mal-sucedido em tudo que houvera realizado em termos de romance, conto e teatro: “Na perspectiva que o tempo fornece, descobre-se que a obra criativa do próprio Sartre é uma oposição sistemática ao “compromisso” que ele exige do escritor de seu tempo.” (VARGAS LLOSA, 1985, p. 324), destacando o grande paradoxo do autor que jamais conseguira o seu objetivo — o de ultrapassar os círculos universitários e penetrar no público proletário — e que tão-logo concebera este ensaio se enfadara da Literatura e não mais se dedicara a ela.

Evidencia-se, por conseguinte, a convivência de duas morais conflitantes, no que se refere ao fenômeno literário, contraditórias entre si e igualmente autorizadas. Vargas Llosa ressentia-se do fato de Sartre ter outorgado à substância mais imponderável da matéria literária

— naquilo que ela possui de delírio, de contingência e de sonho, quer dizer, naquilo que é pura invenção — um caráter acessório e secundário. A literatura teria sido subjugada completamente pela razão e seria rebaixada a uma fórmula para se executar literatura de práxis, como rotula o autor de *Conversación en La Catedral* (1969). Entretanto, o próprio escritor peruano nota uma ambiguidade típica, no discurso de Sartre, quando este se trai, asseverando que “a mentira é inevitavelmente o caminho que a verdade segue para expressar-se na criação” (SARTRE *apud* VARGAS LLOSA, 1985, p. 324). Essas contestações, entre opositores do campo literário, são absolutamente banais nesse jogo. Em outros campos, as heresias às regras e às normas são negadas, mas aqui elas são moeda corrente. Submeter-se às demandas — como os participantes que produzem uma arte mais comercial ou popular — pode significar ao pretendente o desprestígio, em outros termos, o aviltamento de sua produção artística.

Esse “ver enquanto tal que os artistas “puros” procuram impor contra a visão ordinária não é outro que não o *ponto de vista fundador* pelo qual o campo se constitui como tal e que, a esse título, define o direito de entrada no campo: “que ninguém entre aqui” , se não estiver dotado de um ponto de vista fundador do campo; se, recusando jogar o jogo da arte enquanto arte, que se defina contra a visão ordinária e contra os fins mercantis e mercenários daqueles que se colocam ao seu serviço, pretender reduzir os negócios da arte a negócios de dinheiro. (BOURDIEU, 1996 , p. 253, grifo nosso).

Os ataques mútuos dentro do campo são, conforme pudemos observar, no excerto acima, em nome de um “princípio fundador” que os escritores tentam legitimar e sobrepor às definições dadas pelos dominantes do grupo. E isso só se torna viável, porque não há uma definição universal do ofício, a qual está sempre *in sursis* das ideias que vencerão nesse jogo de exclusões, de rejeições e de pertença. A concepção do que é ser um homem de letras está e prosseguirá muito provavelmente inacabada, incompleta. Definir o estilo, construir enredos e intrigas, forjar personagens e estruturas, ter um projeto ou uma concepção literária — ainda que muitos digam desconhecê-la, deixando para os críticos, acadêmicos ou não, essa ignominiosa tarefa de reconhecê-la e de delineá-la — é a mínima parte do trabalho, mas nem por isso, sem importância, de um criador. Osman Lins não trepida, por exemplo, em repudiar um ficcionista sem um plano norteador:

E é grave que os críticos sejam complacentes em relação a esse gênero de publicações que não atendem a chamado de nenhuma espécie, exaltando não raro a perfeição de alguns trechos, esquecendo o sentido estrutural que o escritor deve imprimir à sua produção, que bem escrever é apenas um de seus deveres, estreitamente ligado ao bem construir, isto sem falar na correlação da obra com o meio social onde aparece e que um livro sem plano, ou ainda — coisa curiosa —

acomodado a um plano ulterior à sua redação, é uma anomalia. Desmerece a designação, para nós ungida de um sentido honroso, de obra. (LINS, 1974, p. 48).

Pôr-se assim a descoberto não é gesto para covardes, mas para quem decidiu lutar honestamente. Poucos escritores fizeram um relato tão destemido das misérias e das agruras de seu ofício, como Osman Lins em *Guerra sem testemunhas*. A maioria prefere vestir a indumentária luxuosa da indiferença, calçar as vestes sociais que amortecem os impactos do contato humano. Quando Bourdieu arremete contra Sartre, alcunhando-o de um “intelectual total” (BOURDIEU, 1996, p. 238), que aspirou inutilmente à abolição das fronteiras entre literatura e filosofia, ele deliberadamente quer desacreditar seu opositor — afinal ambos rivalizavam o lugar de grande intelectual francês do século XX. Deste jogo, é impossível sair ileso e não tomar posição, seja reafirmando os valores estabelecidos, seja tentando fixar uma visão marginal.

Contudo, colocamos a você, leitor, a mesma pergunta de Osman Lins: será possível fazer uma obra de envergadura sem um plano? Uma obra de arte que possa figurar, entre clássicos, tais como *A divina comédia* (1307) e *Vidas secas* (1938)? Será que Pierre Bourdieu conseguiria ultrapassar o desdém dos parisienses contra os provincianos, se ele não tivesse colocado todo empenho e toda energia nesse arrojado estudo sociológico? Será que um romance da magnitude de *Grande Sertão: veredas* (1956) seria gestado caso Guimarães Rosa não fosse um obstinado? Na medida em que são despidos os bastidores do campo literário, na proporção em que se rompe essa interdição silente, essa mística inepta, vemos a criação despojada daquelas falsas ideias de vocação e de gênio, que escamoteiam trabalhos de anos e dispensam o ficcionista da responsabilidade de uma escolha moral que pouco ou nada promete.

Se nos dispusermos a investigar as motivações de Sartre, concluiremos que, ao fim e ao cabo, o seu olhar sobre a literatura nascera de um projeto longamente amadurecido. Em entrevista concedida a Simone de Beauvoir (1908-1986), no verão de 1974, o autor de *Les chemins de la liberté* (1945-1949) é interrogado de suas escolhas filosóficas e literárias e esforça-se no sentido de reconstruir sua trajetória intelectual, desde a opção pela filosofia — que, para o jovem Sartre, seria uma poderosa ferramenta de apreensão do mundo — à busca por um estilo moderno distante dos romances capa-espada, confessadamente plagiados por ele, nos inícios de sua formação. No decurso da entrevista, ele endossa a sua vontade de revelar pela literatura “o caráter essencial de uma ideia mais completamente do que ela se

acha expressa nos fatos reais” (TAINÉ *apud* BARRETO, 1956, p. 58) — à semelhança de Taine¹¹ (1828-1893), o autor desta frase.

Mas, é preciso não esquecer que, a partir do momento em que estudei filosofia, e que escrevi, pensava que o resultado da literatura consistia em escrever um livro que revelasse, para o leitor, coisas que este jamais pensara. Durante muito tempo, foi essa a minha ideia: que eu chegaria a dar do mundo, não o que qualquer um pudesse ver, mas coisas que eu veria — que não conhecia ainda — e que desvendariam o mundo. [...] Pensava que o estilo, e o que se tem a dizer, fosse dado a qualquer pessoa inteligente que observa o mundo. (SARTRE *apud* BEAUVOIR, 1982, p. 191).

Por fim, chegamos ao ponto para o qual conflui esse debate: o estilo. Sartre nos diz em “O que é escrever?” que o estilo deve passar despercebido, como algo requerido pelo conteúdo. Será a criação esse mecanismo tão exato e racional? Elegemos o tema e dele se engendrará naturalmente o estilo? E aquele componente quixotesco que mencionamos onde fica? O que há de loucura e de irracionalidade e o que há de vontade e de deliberação na criação?

2.4 O escritor brasileiro e o campo literário

“A memória nos chega de fora. Ela vem do Outro. Apenas nos parece que preservamos a memória de determinado lugar. Na realidade, ela vem a nós de outro lugar e nos protege. Precisamos de uma sensação que crie, estabeleça e relate o mundo à nossa volta, mas na realidade são os outros que dão testemunho sobre nós ao mundo. A memória que nos livra de não ser vem de outra parte. Ela não vive aqui, mas em outro lugar.”

Bauman *apud* Donskis, *Cegueira moral*, p. 129.

“Poderia ficar confinado numa casca de noz e, mesmo assim, considerar-me-ia o rei do infinito, não fossem os maus sonhos que tenho.”

Shakespeare, *Hamlet*, p. 239.

¹¹ Hippolyte Taine, crítico e historiador francês, autor de *Philosophie de l'art* (1865).

Diante da impostura que é considerar os problemas da criação literária e da valoração da obra como transcendentais e, portanto, resistentes à pesquisa e à análise, o ensaísta francês Gaëtan Picon perscruta essa consciência que empreende a carpintaria da matéria bruta, esta que precede o artefato artístico e transmuta o caos em uma unidade ordenadora, inteligível à percepção de um *outro* — vale dizer, o leitor, do qual o criador não prescindir, ainda que negue o papel deste e, quando o faz, é porque suspira por um público ideal, póster.

A consciência não é criadora, a invenção não é um atributo da consciência, mas o efeito de um poder particular. Para que se verifique a sua intervenção, a consciência postula a obra como um dado preexistente: ela é modificadora, retificadora [...] Obra de arte nenhuma procede da consciência [...] Mas, há obras em que a consciência intervém constantemente como atividade de controle, outras em que pouco ou nada intervém [...]. Não é ela, certamente, que guia a mão que descobre, mas governa a mão que cancela, que acrescenta ou modifica os pormenores e as proporções. Ela não dá: mas transforma o que foi dado. (PICON, 1969, p. 22).

Se a invenção não advém de uma consciência desperta, de um espírito engajado com a palavra, ela seria, então, resultante de forças imperiosas, as quais nos habituamos a denominar de vocação? Esse elemento imponderável tornaria a tese que assegura constituir o estudo do processo de criação literária algo meramente especulativo verdadeira? No fim das contas, se a criação é um “impulso indomável” (PICON, 1969, p. 23), se ela é derivada de uma intuição absolutamente sobre-humana, de um influxo dos deuses, como se movimentar, diante de uma perspectiva tão redutora, narrando, descrevendo ou analisando algo que adviria, segundo as palavras irônicas de Osman Lins, das “trevas do incriado” (LINS, 1974, p. 52)?

Mas não há livro algum, nada nos chama. Inventamos o livro e o apelo. Dissemos antes que a obra, antes de nos preocupar, viveu em nós uma existência recôndita. Cremos que essa existência anterior, no autor imaturo, em geral é bem curta. Pois a obra, nessa fase, não resulta de uma elaboração conjunta de nossas faculdades: nossa imaginação, num assomo de orgulho, inventou — antes de inventá-la — a precisão de escrevê-la. Quanto à obra mesma, de que reflexos é tecida? [...] não será a nossa vida curta [...] a matéria do livro imaginado. (LINS, 1974, p. 52).

Osman Lins, como é notório na passagem acima, incomodava-se com tal visão romântica do ofício, que, dentre outras falsetas, apregoava a necessidade de um estado de espírito propenso ao ato criador. À semelhança do personagem Bernardo de *O fiel e a pedra*, o escriba realiza um trabalho exaustivo de preparação das ferramentas de que se valerá em sua carpintaria. A vocação (do latim *vocare*, chamado, apelo) parece encobrir o laborioso ofício com a aparência de uma predestinação da qual o homem não conseguiria deslindar-se. Se esta afirmação não constituísse um rematado truísmo e resguardasse alguma verdade, por que desertaram alguns talentos promissores, abatidos pela resistência com a qual colidiram nas

lutas inclementes do campo literário, por que encontramos tantas figuras anódinas, pertencentes às nossas elites econômicas, que, não por acaso, tiveram entrada nos cenáculos da intelectualidade brasileira?

Como não se lembrar da opulenta e afamada residência da Rua Marechal Floriano? O célebre Palácio do Itamarati. Palco de bailes, de festas, de recepções, onde desfilarão barões, ministros, presidentes de uma república de militares, diplomatas e, pasmem, escritores. Espetáculos regados a *champagne* e às mais finas iguarias, como que assinalando uma distinção. Esses acontecimentos não escaparam ao arguto observador, Lima Barreto:

Houve uma reforma no protocolo; as regras de precedência foram estabelecidas; os tratamentos marcados nas tabelas solenes; e a pobreza da cidade, a massa de operários, de pequenos empregados, de funcionários, começou a ter diariamente notícias do Aubusson famoso, da baixela, dos quadros [...]. Os primeiros a chegar foram as notabilidades, os antigos, os bem velhos, aqueles que tinham sido de alguma forma companheiros de mocidade do barão [do Rio Branco]. Machado de Assis, José Veríssimo, Carvalho Moreira, esse Chamfort que falhou, na frase de Joaquim Nabuco, eram sempre vistos lá. (BARRETO, 2004, p. 395).

Havia, na vontade de Lima Barreto, em revelar a face mais torpe da nossa vil República, edificada à custa de um violento processo de opressão social, um risco à continuidade do ficcionista no campo literário. A sua concepção de literatura — ou, nos termos de Bourdieu, a sua definição do que é ser escritor — chocava-se com o projeto literário do grupo dominante (alguns desses nomes foram evocados na passagem acima), sobretudo, no que se referia à defesa do autor de *Os Bruzundangas* (1922) de uma literatura militante¹², a qual, vulgarmente, recebeu a qualificação simplista de panfletária, com o objetivo nítido de desmoralizá-la.

Machado de Assis (1839-1908), em seu discurso da primeira sessão oficial da Academia Brasileira de Letras, em 20 de julho de 1897, manifesta claramente os objetivos e as características do grupo social do qual comungava e o qual se reunia ordinariamente nos espaços da Livraria Garnier e da tipografia Laemmert. Afirma o escritor ser o escopo da instituição “[...] conservar, no meio da federação política, a unidade literária. [...] A Academia Francesa, pela qual esta se modelou, sobrevive a acontecimentos de toda casta, às escolas literárias e às transformações civis.” (MACHADO *apud* PIZA, 2006, p. 299).

¹² Lima Barreto utilizava corriqueiramente o termo militante para qualificar o seu projeto literário, sem embargo, conforme veremos no segundo capítulo desta dissertação, a acepção que ele conferia ao termo em nada se confunde com a ideia de uma literatura de tese, na qual o autor intenta pregar um ponto de vista constrangedor e único aos leitores.

Deduz-se das palavras do presidente da ABL o desejo de desvincular a presença da política nas letras nacionais, demovendo qualquer cunho panfletário e reclamando uma independência total de pensamento, ao menos na aparência dos discursos. Sejam francos, uma pretensão um tanto quanto pueril¹³, até porque não era somente Machado que dava as regras por ali. Joaquim Nabuco (1849-1910) — diplomata, político, jurista e historiador — também se ocupava da credibilidade da instituição, buscando trazer ao convívio dos ilustres homens relevantes da política e da economia. Persuadiu, para isso, o amigo Machado a aceitar o Barão do Rio Branco como membro da Academia, dentre outros integrantes, que não tinham quaisquer intenções em manter a “unidade literária”. “Não devem ser muitos, mas alguns devemos ter, mesmo porque isso populariza as letras.” (NABUCO *apud* PIZA, 2006, p. 300), reforça Nabuco a Machado em carta de 1901.

Observemos, com atenção, a disputa entre dois princípios de legitimação: o heterônimo, onde encontramos os representantes de uma “arte burguesa” que, como bem dissera Sartre, constitui “[...] a arte de tranquilizar por meio de discursos harmoniosos e previsíveis, de mostrar, num tom educado, que o mundo e o homem são medíocres, transparentes e sem surpresas, sem ameaças e sem interesse.” (SARTRE, 2015, p. 94); e o autônomo, onde achamos a vanguarda artística, que gostaria de fazer vigorar novos critérios de valoração da obra e que propala desinteresse de ordem econômica.

Longe de querermos imputar a Machado de Assis aquelas características esquadrinhadas pelo filósofo francês — que cairiam muito bem em nomes como Coelho Neto e Graça Aranha (1868-1931), mas que evidentemente não se aplicam ao nosso imenso autor —, a razão dessa exposição de fatos é, acima de tudo, demonstrar de que maneira os fatores externos atuam no conceito de valor artístico — uma vez que recusamos a tese de um valor imanente, um dado *a priori*. Finalmente, os critérios de apreciação de uma obra de arte não são concebidos por uma entidade metafísica, como esclarece Antonio Candido em seu ensaio “O escritor e o público”.

[...] quando investigamos tais fatores e tentamos distingui-los, percebemos, na medida em que é possível, que os mais plenamente significativos são os internos, que costeiam as zonas indefiníveis da criação, além das quais, intacto e inabordável, persiste o mistério. Há todavia os externos [...] secundários, não há dúvida, como explicação; dependendo de um ponto de vista mais sociológico que estético; mas necessários, senão à sondagem profunda das obras e dos criadores, pelo menos à compreensão das correntes, períodos, constantes estéticas. Um autor alemão chega a dizer, neste sentido, que mesmo considerando-se *a priori* o valor artístico, só de modo sociológico é possível elucidá-lo nas suas formas concretas particulares —

¹³ “A regras do jogo” requisitam certas concessões aos dominantes.

pois nas sociedades civilizadas a criação é eminentemente relação entre grupos criadores e grupos receptores de vários tipos. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 83).

Frisemos ainda outra variante neste jogo: o sucesso temporal não se apresenta como um atestado de permanência no campo ou na tradição literária. Os circuitos de consagração — tais como, a crítica literária, os prêmios de valia e instituições como a ABL — estão sujeitos a equívocos de interpretação. Escritores atacados ou esquecidos poderão ter seu direito de pertença reivindicado pelos pretendentes ou recém-chegados ao campo, sejam eles críticos, sejam eles escritores. Assim sendo, as instituições e os grupos dominantes de ontem podem dar lugar a outro grupo hoje, que consiga legitimar seus fundamentos de qualidade e suas afinidades literárias e estéticas.

O não-sucesso é em si ambíguo, já que pode ser percebido, seja como escolhido, seja como sofrido, e que os indícios do reconhecimento dos pares, que separa os “artistas malditos” dos “artistas frustrados”, são sempre incertos e ambíguos, tanto para os observadores como para os próprios artistas: os autores mais *malsucedidos* podem encontrar nessa indeterminação objetiva o meio de manter uma incerteza sobre o seu próprio destino, auxiliados nisso por todos os apoios institucionais que a má-fé coletiva lhe assegura. (BOURDIEU, 1996, p. 248).

Na história da literatura brasileira, são numerosos os exemplos de contestação dos valores que sagram alguns e obliteram outros escritores. Os ataques de Sílvio Romero (1851-1914) à obra machadiana, a quem ele alcunhou como “o pode ser que sim e o pode ser que não da literatura brasileira” (PIZA, 2006, p. 306), não revelam unicamente ressentimento e amargura, mas também balizam o território do grupo de Romero, a Escola do Recife — que recusava o beletrismo romântico e brigava por uma consciência literária brasileira, apartada completamente da cultura portuguesa.

Como havíamos dito anteriormente, é imprescindível assumir posição no campo literário. Aos olhos incautos, pode ecoar como mera contenda, não o deixa de ser, entretanto, o objetivo primordial não é apenas desmoralizar o adversário, é intentar provar ao público — e julgo que ficou claro que este público é uma pequena elite de leitores — que o projeto literário de quem domina o campo é inferior ao daquele que quer instaurar o seu: “[Machado de Assis] é plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente do vocabulário e da frase” (ROMERO *apud* PIZA, 2006, p. 306).

A *illusio* — termo evocado na primeira parte de nossa exposição — nada mais é, portanto, que a adesão a esse jogo de apostas, no qual as lutas internas possuem como alvo obter o monopólio do poder de consagração. O grupo de literatos que vencer domina as regras, os critérios e os fundamentos do que será o conceito de verdadeira obra literária e,

tomando como base essas normas, essa casta decide quem simbolizará ou não certas correntes e estéticas. Suspende a crença nas veleidades que cercam esse jogo, como aquela que justifica a rejeição de um escritor por aspectos biográficos, é abdicar em parte das ilusões. Como vimos, a vanguarda artística, à qual incluímos Lima Barreto — por motivos nos quais nos deteremos no segundo capítulo, mas que podem ser deduzidos, meu bom leitor —, está inclusa nessa disputa e almeja, tanto quanto aqueles que estão temporalmente estabelecidos, o direito de ter a sua definição do que é ser escritor acolhida.

Sem embargo, não se pode depreender disso que o ficcionista não creia com todo o ser na própria quimera. A convicção nos seus devaneios é o encargo e a razão de uma aposta, por vezes, suicida, na qual o criador empenha toda pulsão de vida e cujas chances de êxito são ridículas. Para quem não está contaminado pela mesma loucura, a escolha repercute como uma sandice completa.

Por mais que cerremos os espíritos aos desvios, destinam-se os escritos literários, em grande maioria, a existência curta: 80% desaparecem em um ano, 99% em vinte anos. Um massacre onde poucos sobrevivem. Bem menos improvável o êxito no funcionalismo, nas armas, no comércio, desvantagem acentuada em nossos dias pelas negações que incidem sobre a validade da literatura. Não falta, mesmo assim, sentido àquele risco, por menos perduráveis que sejam as nossas páginas. Conhecem os escritores, nesse lance onde jogam toda a sua vida, uma alegria sem interrupção, que em momento algum e mesmo despojados, aflitos, coléricos — os abandona, desde que possam escrever. (LINS, 1974, p. 28).

Há, na persistência do embate entre autor, obra e público uma escolha moral. A essa deliberação do escritor entre as distintas virtualidades da linguagem, a essa escolha formal influenciada por uma vontade, Roland Barthes (1915-1980) denominou escritura. E este conceito será avaliado por nós a seguir.

2.4.1 *Escritura e moral*

A crítica literária Leyla Perrone-Moisés discute acerca das categorias acima — deixando claro que os conceitos criados pelo filósofo e semiólogo francês, Roland Barthes, não se prestam a definições acabadas, que encerrariam os porquês em torno dela, e não se tratam de uma metodologia aplicada a um referente empírico, circunscrito e localizável, numa obra ou num conjunto de obras — em seu estudo basilar *Texto, crítica e escritura* (1978).

Não obstante, esclarecemos de antemão que nos encontramos cientes da movimentação e dos deslocamentos realizados por Roland Barthes no que concerne à

percepção dessa categoria. Neste ensaio, nós não nos deteremos, pois, a manejar esse conceito tal como fora exposto, em *Le plaisir du texte*, obra de 1973, pertencente à fase estruturalista do pensador, em vez disso, faremos uso das ideias que se servem mais à premissa de nossas reflexões, ou seja, aquelas que consideram a escritura no seu engajamento consciente. O pensamento de Barthes em torno do qual orbitaremos acha-se em seu trabalho publicado em 1953, *Le degré zero de l'écriture*.

Barthes define a escritura como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos. A língua é “um corpo de prescrições e de hábitos, comum a todos os escritores de uma época”, um código aquém da literatura. O estilo é uma herança do passado individual do escritor [...] um conjunto de automatismos artísticos que nascem da mitologia pessoal e secreta do autor [...] A escritura é a relação que o escritor mantém com a sociedade, de onde sua obra sai para a qual se destina [...] “A escritura é, pois, essencialmente, a moral da forma.” (BARTHES *apud* PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 36).

Ao classificar a escritura, em sua natureza, como uma moral da forma, Barthes nos aponta uma vereda pela qual começamos a desatar os liames que atam e relacionam as condições do processo criativo. Esses elos, sem os quais se torna impraticável discutir a poética de um escritor, são as conexões que este mantém entre o seu projeto literário e as virtualidades da linguagem na circunstância em que ele se observa implicado. As “morais da linguagem”, que serão objeto de escolha por parte do autor, escapam a ilações deterministas, em que se pressupõem uma rede lógica de causas e de efeitos, no que respeita aos eventos da história do pensamento; muito embora essa Liberdade apresente os limites de uma duração, de um limite temporal, demore o tempo que for, essa escritura esbarrará na tradição e, então, o passado adormecido despertará ainda uma vez, em meio àquele signo novo. Nas palavras de Roland Barthes:

Assim, a escolha e, depois, a responsabilidade de uma escritura designam uma Liberdade, mas tal Liberdade não tem os mesmos limites conforme os diferentes momentos da História. Não é dado ao escritor escolher sua escritura numa espécie de arsenal intemporal de formas literárias. É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma História da Escritura; mas essa História é dupla: no exato momento em que a História geral propõe — ou impõe — uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia de lembranças de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. (BARTHES, 1993, p. 125).

Neste instante, uma breve digressão no curso deste ensaio faz-se necessária para que as precipitações não deixem arestas na compreensão de nosso pensamento. No trecho supracitado, é possível atestar como Roland Barthes maneja com certa insistência deliberada o conceito de moral, mas o que é a moral? De que modo ela poderá discutir a escritura?

Nas obras fundamentais para o entendimento do pensamento moral da modernidade, *Fundamentos da metafísica dos costumes* (1785) e *Crítica da razão prática* (1788), o filósofo alemão, Immanuel Kant (1724-1804), discrimina desejo e vontade. Ao passo que o primeiro se origina unicamente de nossos instintos — não nos sendo facultado sentir ou não determinado apetite —, o segundo exige a presença da razão, dizendo de outro modo, cabe ao que há de racional em nós meditar acerca de como vamos dispor daquilo que desejamos. Essa característica é inerente ao homem, os outros seres são regidos por suas pulsões, não sabendo agir para além do ditame dos sentimentos.

Por analogia, poderíamos comparar o desejo à língua. Como destacou Barthes, a língua coloca prescrições e normas, não nos sendo concedido operá-la a nosso bel-prazer, posto que ela nos interponha fronteiras bem demarcadas. A escritura, por consequência, estaria no lugar da vontade: “a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assim assume” (MOISÉS, 1993, p. 38). Ela traz em si uma intencionalidade e, por conseguinte, uma ideologia.

Althusser definiu ideologia como “representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (ALTHUSSER *apud* PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 22). Vê-se, pois, que a ideologia exige um engajamento com o mundo que não se reduz a filiações político-partidárias, ela se configura de um modo infinitamente mais hermético do que o senso comum dissemina, ela é um postura, um estar-no-mundo. Osman Lins, em seu livro *Guerra sem testemunhas*, avança na questão:

[...] situo-me igualmente em oposição radical aos que exigem do escritor, a par de sua tarefa literária, uma ação política. A literatura não é o nosso recreio, produto secundário e de relativa importância, segregado nos intervalos da ação. Quando o escritor atua politicamente, não está passando, como habitualmente se quer ou se propala, da contemplação à ação. Por este motivo diz Francisco Ayala que censurar o intelectual de não exercer ação política é o mesmo que acusá-lo de ser um intelectual. Com a obra literária e com nenhum outro meio, é que realmente age o escritor: sua ação é o seu livro. (LINS, 1974, p. 219).

Quando Dias Soares, em *Lima Barreto: entre a ficção e a história*, toma para seu ensaio a nomenclatura escritura-denúncia, ele vislumbra a escritura como uma escolha estética e, por conseguinte, moral, de Lima Barreto, que presume as tensões entre indivíduo e sociedade, mas que, todavia, supera-as. A escritura remete aos mitos pessoais do ser — crenças, valores, anseios — aspectos que não se mesuram, evidentemente, mas que, a despeito disso, são escriptíveis.

No século XVII, a aristocracia francesa inaugura o conceito *le culture* sinalizando as intenções das elites. À época, a presença de um Estado proselitista que, mediante o financiamento cultural promoveria o aprendizado, apuraria o gosto e acenderia veleidades espirituais, na massa inculta, adquiria forma. As motivações do Estado, na qualidade de mecenas, transformaram-se no decurso dos anos, conquanto a atuação desse forte aparelho ideológico ainda subsistisse. Com a ascensão da burguesia, a intervenção estatal na formação dos indivíduos — com o fito de fazê-los títeres dos propósitos que os gerenciadores da vida cultural e econômica resguardavam para eles — ficou mais refinada. O poder, então, penetra mais intensamente na linguagem.

Se até o século XIX, o ficcionista brasileiro não possuía “[...] papel social definido, e vicejava como atividade marginal de outras, mais requeridas pela sociedade pouco diferenciada: sacerdote, jurista, administrado.” (MELLO E SOUZA, 2006, p. 87), sem a influência necessária para agir sobre o público e forjá-lo; a partir deste momento, ele se acha em um lugar de conflito: ou se deixa cooptar pelas prerrogativas desfrutadas por quem serve ao poder e se vale da obra de arte de maneira utilitarista e excessivamente abstrata, ou seja, sem vínculos com o entorno, ou assume a responsabilidade de uma aposta solitária e sem remissão, permeada por uma ambivalência que é condição necessária do ofício.

Ambos os escritores que são objetos desta análise elegeram essa “guerra sem testemunhas” e com exígua possibilidade de glória. Lima Barreto e Osman Lins, resguardadas as particularidades de suas concepções literárias, devotaram a existência a fazer uma literatura que não fugia às “asperezas do real”, a famigerada literatura engajada. Ambos eram homens de classe média baixa, pertencentes ao nicho da cultura letrada, funcionários públicos e de auditório pouco proletário e essencialmente burguês. Há que se perguntar, se eles não chegaram, como Sartre, ao leitor a quem gostariam de despertar a consciência, qual é a finalidade desse engajamento? É possível fazer literatura num mundo pragmático, onde ela ordinariamente é operada como um meio, entre outros, para embotar os sentidos? Qual será o lugar do escritor que decidiu por não se omitir e colocar-se em situação diante dos homens de seu tempo?

2.5 Negatividade, engajamento e liberdade

“Certamente, o escritor sem leitor não existe, não chega a imprimir sentido ao seu ato básico característico; mas também o escritor sem fronteiras, fundido espiritualmente com o público, se anula. Sua existência enraíza-se [...], na negatividade, ou seja, na recusa, na contestação — e grande parte do que se poderia chamar, com um pouco de ênfase, a sua grandeza, aí reside. Logo descobriria o escritor, nesse mundo harmônico e que, exatamente por não contestar sua atividade, ameaçaria assimilá-lo, novas resistências a vencer: acionaria com urgência, novos conflitos, novas incompatibilidades. O mundo necessita de seus escritores na exata medida em que tende a negá-los, pelo sacrifício ou pelo esquecimento.”

Osman Lins, *Guerra sem testemunhas*, p. 200.

Em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins sentencia que jamais houve uma época de prodigalidades para o escritor, endossando seu lugar de negatividade — dito de outro modo, o seu lugar de recusa ao estabelecido e de incômodo permanente —, como condição fundamental para o homem que não se quisesse deixar subjugar pelas tiranias que o obsedam, sejam elas de ordem material — o desejo de arrebanhar um mercado de leitores habituados a romances de fórmulas fáceis e digeríveis —, sejam elas de ordem abstrata — a má-fé de não saber para quem se escreve, edificando obras absolutamente desvinculadas de sua realidade social.

Sartre, influência constante no livro evocado, assevera que o burguês enveredou tanto pelo pensamento que se esqueceu de que a palavra é uma manifestação do homem e uma arma capaz de lhe revelar as condutas, os gestos, os automatismos, de modo que “ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (SARTRE, 2015, p. 30). O escritor burguês, na perspectiva sartriana, abandonou-se tão completamente ao seu sistema de ideias que passou a observar o homem como uma figura descarnada, cujos sofrimentos, preconceitos e paixões são signos abstratos, que ele manipulará a seu bel-prazer. “Durante a semana, agitam-se para ganhar o pão. Aos domingos agitam-se de graça. Detesto-os a esses seres cobiçosos, que jamais se saciam da vida.” (CANETTI, 2004, p. 62), declara o misantropo Kien, personagem da obra-prima de Elias Canetti (1905-1994), *O auto-de-fé* (1935), intelectual cuja dedicação doentia à biblioteca o conduziu a uma incomunicabilidade definitiva com os outros homens. O herói insulado parece ser uma decorrência fatal de um

mundo utilitarista, sem propósito ou fim incondicionado, muito embora não seja um modelo, senão algo que o prosador apreendeu de seus contemporâneos.

Não se deduza daí que o único meio de restituir o alcance social da Literatura seria fazendo uma literatura de tese — prática monológica e didática da escritura, redundante, não problemática e sem nenhuma contradição, quer dizer, um arremedo do que é a verdadeira Literatura. Neste ponto, Osman Lins se irmana com Lima Barreto, o valor da Literatura não está fora dela, numa verdade pressuposta e constrangedora.

Em conferência jamais proferida¹⁴, redigida sem “as soberbas metáforas de Rui Barbosa [ou] os arroubos ou tropos de toda sorte, antigamente tão bem catalogados pela antiga retórica” (BARRETO, 1956, p. 54), Lima Barreto esclarece a função da Literatura:

[A beleza] não é um caráter extrínseco da obra, mas intrínseco, perante o qual aquele pouco vale. É a substância da obra, não suas aparências.

Sendo assim, a importância da obra literária que se quer bela, sem desprezar os atributos de perfeição, de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e de 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 tipo de 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. (BARRETO, 1956, p. 58-59).

Para Lima Barreto, as motivações da Literatura não se podem encontrar, portanto, em valores *a priori*, mas também não podem estar desatados em absoluto da visão de mundo daquele que é irrevogavelmente responsável por seu conteúdo: o autor. O sentido do engajamento implica um exame lúcido e vigilante dos preconceitos que o rondam.

A literatura engajada sartriana abdica da representação clássica do fato literário — qual seja, aquela perspectiva que intenta conquistar, na obra de arte, uma dimensão atemporal, a dimensão do mito —, não obstante, o engajamento não é um modo de servilismo político, consoante observamos em páginas anteriores, a definição de literatura engajada é principalmente trans-histórica. Aquilo que a caracteriza essencialmente é a presença de uma natureza ética no interior de uma ação estética. À vista disso, ela refuta a concepção de que o fim de uma obra de arte esteja em si mesmo:

Isso significa que, contrariamente a uma opinião difundida, a literatura engajada não é antes de tudo política: ela só é em virtude de uma necessidade secundária, que quer que as questões morais ou éticas, colocadas concretamente e coletivamente, desemboquem quase inevitavelmente em considerações políticas [...]. E isso é o que

¹⁴ Lima Barreto concebeu estas páginas, no ano de 1921, enfeixadas pelo título de “O destino da Literatura”, a fim de que elas fossem comunicadas, numa conferência, em Mirassol, interior do estado de São Paulo, contudo, a profunda timidez, agravada pelo alcoolismo, o impediu.

distingue a literatura engajada da literatura militante: a primeira vem à política, porque é nesse terreno em que a visão do homem e do mundo do qual é portadora se concretiza, enquanto que a segunda é desde o início política. Também, o escritor engajado é, por fim, raramente filiado a um partido e se sente muito pouco como o porta-voz de uma doutrina política, os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece, frequentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva. (DENIS, 2002, p. 35-36).

Há, entretanto, um fator que nos afasta de Sartre e nos aproxima, com ressalvas naturalmente, das ideias de Roland Barthes. A maior parte dos ficcionistas engajados não se ocupou em questionar e aprofundar a expressão literária¹⁵ — muito do que se escreveu, no pós-guerra, caiu no mais completo esquecimento. A comunhão com a temporalidade apresenta realmente muitas armadilhas. Para o crítico existiam duas categorias de escritores: os escritores propriamente ditos e os escreventes:

O escritor realiza uma função, o escrevente uma atividade, eis o que a gramática nos ensina ao opor justamente o substantivo de um verbo (transitivo) do outro. Não que o escritor seja uma pura essência: ele age, mas sua ação é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre o seu próprio instrumento: a linguagem; o escritor é aquele que trabalha sua palavra (mesmo se é inspirado) e se absorve funcionalmente nesse trabalho. [...] o escritor é um homem que absorve o *porquê* do mundo num *como escrever*. E o milagre, se se pode dizer, é que essa atividade narcísica não cessa de provocar, ao longo de uma literatura secular, uma interrogação do mundo: fechando-se no *como escrever*, o escritor acaba por reencontrar a pergunta aberta por excelência: por que o mundo? Qual o sentido das coisas? [...] o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa decepção infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. (BARTHES, 1970, p. 33).

Barthes, à essa altura¹⁶, cria que a Literatura era uma atividade tautológica e a realidade, um meio de realizá-la. Dos confrontos com a linguagem, poderiam advir apenas questionamentos sem resposta, imagens fugidias e ambíguas e um produto irrealista do mundo, segundo as conclusões do semiólogo. À parte essa última afirmação, a qual retornaremos no segundo capítulo, damos certa razão a Barthes. Todas as literaturas de tese, que apresentavam dialetos bem demarcados (marxista, cristão ou existencialista), caíram no mais completo esquecimento ou ficaram marcadas pela época. Os existencialistas, por exemplo, que ambicionaram uma literatura de práxis, nunca foram lidos pelo público que desejavam (o proletariado) e escreveram, paradoxalmente, para um público que eles fingiram ignorar.

¹⁵ Como escritores que fugiram à regra, no pós-guerra, podemos citar Bertolt Brecht (1898-1956).

¹⁶ O ensaio foi concebido no ano de 1960, no auge do embate ideológico com o engajamento sartriano e com a crítica marxista.

Sem embargo dos fatos expostos, existe uma fragilidade, no pensamento barthesiano, própria aos jogos do campo literário. Quando Barthes afirma que a responsabilidade do escritor por suas opiniões é algo “insignificante” e “secundário” (BARTHES, 1970, p. 35), quando ele substitui o autor pela escritura e pelo sujeito da enunciação, ele está tentando inutilmente retirar toda a ação humana do ato da escrita. Decorrem disso as perguntas: se a obra é um fato encerrado em si mesmo, qual o sentido de se conhecer a tradição¹⁷? Seriam todas as obras de arte um eterno recomeço? Qual seria o sentido de perdemos nosso exíguo tempo, num mundo cada vez mais cheio de demandas de toda sorte, com algo que só fala de si e mantém-se à distância do mundo?

Não conclua falsamente, meu desconfiado leitor, que toda Literatura de alcance social busque respostas. Amiúde, ela é mesmo uma flecha sem destino preciso; o que não significa de modo algum desobrigar-se da realidade. Não há um princípio de exclusão nessa escolha: ou se faz Literatura, ou nos preocupamos com questões sociais. Na argúcia cortante de Osman Lins:

Por ver na literatura uma força — ponderável, conquanto extremamente sutil — sem a qual será inviável toda e qualquer elevação do homem, não parece que as reformas sociais tenham um interesse absoluto, e sim complementar. Pensasse de outro modo, e não faria do livro, da literatura, já então sem sentido, sua razão de viver; escolheria, caso lhe restasse algum propósito de relacionar-se com os acontecimentos, de provocá-los, o comício, o panfleto, o cartaz, talvez a guerrilha. [...] Do ponto de vista social, portanto, sem que isto signifique desinteresse dos homens e dos povos, será um servidor na medida em que servir, com o máximo de empenho e a maior dignidade possível, à literatura. (LINS, 1974, p. 220).

Percepção que muito se aproxima daquela exposta por Giorgio Agamben (1942-), em seu ensaio *O que é contemporâneo?* (2008). Segundo o filósofo italiano, o presente se assemelha à escuridão dos céus, resultante da passagem de galáxias muito distantes de nós. A luz dessas galáxias tenta alcançar-nos, mas não logra êxito, porque a velocidade de afastamento das galáxias é infinitamente superior. O contemporâneo seria aquele ser que, a despeito da escuridão, percebe essa luz. Ademais, tal luz projeta sua sombra “em algum lugar do passado” (KUNDERA, 2009, p. 109), no arcaico, na origem, no imemorial. O homem que é cúmplice de seu tempo e está perfeitamente adaptado a ele não consegue aperceber-se de que o arcaico é o instrumento necessário para a compreensão do moderno. Na invocação de um mundo intemporal, o poeta, como o quis Milan Kundera (1929-), está inserido, nessa

¹⁷ Barthes foi um grande entusiasta dos clássicos, um grande leitor de Chateaubriand (1768-1848). A eles, deve toda a sua formação como intelectual e pensador.

fissura, nessa fenda, onde resgata as possibilidades humanas que estão latentes no processo de criação artística.

Por estar nessa fissura, na qual o seu discurso não se comunica com aquilo que compõe as malhas do banal; por se achar dissociado da linguagem que rege a vida imediata e que legitima a consecução de ações destinadas a fins úteis; por empreender uma batalha ambivalente onde assumir uma posição é uma condição de um jogo e, simultaneamente, uma aposta tão alta que não valeria o risco; o discurso do escritor se assemelha ao discurso do louco. Consoante explicitara Michel Foucault (1926-1984), em entrevista:

A loucura é, de algum modo, uma linguagem que se mantém na vertical, e que não é mais a fala transmissível, tendo perdido todo o seu valor de moeda de troca, seja porque a fala perdeu todo valor e não é desejada por ninguém, seja porque se hesita em servir-se dela como uma moeda, como se um valor excessivo tivesse sido atribuído. [...] Essa escrita não circulatória, essa escrita que se mantém de pé é justamente um equivalente da loucura. É normal que os escritores encontrem seu duplo no louco ou no fantasma. (FOUCAULT, 2010, p. 243).

Há, nessa escolha moral, em resistir aos imperativos externos e, ainda que pareça com um louco ou um fantasma, de se determinar a si mesmo — o que é a própria definição de liberdade para Étienne de la Boétie (1530-1563) —, uma similitude entre as escrituras de dois ficcionistas, em aparência de todo dessemelhantes: Lima Barreto e Osman Lins. Ambos se decidiram pelo sentimento da negatividade sem, contudo, privar-se de interrogar a linguagem e de aspirar à eternidade. Desse modo, irmanaram-se, salvaguardando cada um a sua liberdade. Promover esse encontro é a nossa missão, como ela tem sido realizada até esta página, não impingindo uma perspectiva unilateral dos fatos — à qual a autora desta dissertação estaria engajada — e não erigindo nenhum deus imune ao juízo dos homens.

3 UM, NENHUM, CEM MIL: A ESCRITURA DE LIMA BARRETO

3.1 A contradição e o conflito

“[...] o senhor Rio Branco, primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido da Europa, uma grande esquadra de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de *boulevards* [...]. A grande cidade do Prata tem milhões de habitantes; 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.” (BARRETO, 2004, v. I, p. 166).

Os ares da Primeira República não foram benfazejos para a maioria da população brasileira, que se empenhava em buscar asilo no principal palco de acontecimentos da velha colônia portuguesa. Consoante advertira Lima Barreto em crônica de 1915 que abre este capítulo, o desejo de transformar a capital fluminense num lugar aprazível o bastante ao gosto do investidor estrangeiro despertou em nossas elites agrárias, concomitantemente ao sonho de maior ingerência nas decisões políticas do Estado, uma vontade irrefreável de se ver livre daquela gente perigosa e enfermiça.

Para tanto, institucionalizou-se uma política de branqueamento, por intermédio do fomento da vinda das populações europeias (celtas, raças nórdicas, iberos, eslavos, germânicos, portugueses, austríacos, russos e italianos) para atuar como mão de obra basilar em terras tupiniquins — conforme nos esclarece Abdias Nascimento¹⁸ (1914-2011) em *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado* (1978).

¹⁸ Abdias Nascimento (1914-2011) foi um importante pensador negro brasileiro. Nasceu em Franca, São Paulo, criou o Teatro Experimental Negro, em 1944. Fundou o Ipeafro, em 1971. Foi deputado federal e senador pelo Rio de Janeiro. Recebeu duas indicações ao Nobel da Paz, além dos prêmios UNESCO de Direitos Humanos e Cultura de Paz, em 2001, e o Toussaint-Louverture, em 2004, pelo conjunto de sua obra artística, intelectual e de ativista político.

É necessário explicitar, antes de qualquer coisa, que a flama do racismo brasileiro foi, por vezes, referendada por nossa sociedade, inclusive pela nossa intelectualidade. José Veríssimo (1857-1916) foi um desses pensadores que considerava a população negra como feia e geneticamente inferior e que apoiava com veemência a política governamental de imigração europeia. “Como nos asseguram os etnógrafos, e como pode ser confirmada à primeira vista, a mistura de raças é facilitada pela prevalência do elemento superior. Por isso mesmo, mais cedo ou mais tarde, ela vai eliminar a raça negra daqui.” (VERÍSSIMO *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 84). Sílvio Romero (1851-1914), a despeito de seu projeto nacionalista, amparava-se também na ciência eugenista¹⁹ da purificação das raças, com a intenção de defender suas ideias a respeito da superioridade do sangue europeu: “A minha tese, pois, é que na luta pela vida, entre nós, pertencerá o porvir ao branco.” (ROMERO *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 85).

Para Abdias Nascimento, são inquestionáveis as estratégias de erradicação²⁰ do que muitos chamavam pejorativamente de “a mancha negra” do Brasil, mediante leis excludentes de imigração. Note, em 28 de junho de 1890, baixou-se um decreto com os seguintes termos: “É inteiramente livre a entrada nos portos da República, dos indivíduos aptos e válidos para o trabalho [...]. Excetuados os indígenas da Ásia e da África, que somente sob a autorização do Congresso Nacional poderão ser admitidos.” (NASCIMENTO, 2016, p. 86). Como se não bastassem as miscigenações ocorridas pelos estupros de mulheres negras, gerando um número cada vez mais crescente de filhos mulatos (mais aceitos socialmente que os negros retintos), os nossos ilustres representantes ainda criaram, na forma de lei, mecanismos que estimulavam o desaparecimento da população negra do Brasil que, lançada à própria sorte após a controversa abolição da escravatura, não possuía meios de garantir sua subsistência.

Não foram poucas as ocasiões em que Lima Barreto tomou para si o fardo de delatar sozinho, sem quaisquer ardis ou disfarces, um processo violento, que acontecia sub-repticiamente, de marginalização do homem negro. Em sua atividade como cronista da pequena imprensa, há uma profusão de artigos e de crônicas que expõem um racismo velado

¹⁹ A Eugenia foi um estudo, iniciado por Francis Galton (1822-1911), que assegurava a existência de raças superiores que seriam capazes, dentro de um longo processo de miscigenação, de proporcionar a concepção de gerações brancas que, para essa corrente, eram proeminentes do ponto de vista intelectual e físico.

²⁰ Genocídio: o uso de medidas deliberadas e sistemáticas (como morte, injúria corporal e mental, impossíveis condições de vida, prevenção de nascimentos), calculadas para o extermínio de um grupo racial ou cultural ou para destruir a língua, a religião ou a cultura de um grupo (Webster’s Third New International Dictionary of English Language, Springfield: G & C Merriam, 1967).

e, entretanto, legitimado pelo Estado, cujas repercussões, nos dias de hoje, poderão ser apreendidas tão-somente se nos voltarmos para esse passado obscuro, encarando corajosamente os esqueletos empilhados no armário.

Em crônica redigida para o *A.B.C.* em agosto de 1919, intitulada “Considerações oportunas”, o autor de *Clara dos Anjos* arremete contra as pretensas certezas das teorias deterministas do século XIX, incensadas, sobremaneira, pela nossa burguesia de instrução mediana, demasiadamente mais afeita a insuflar o ódio entre homens negros e brancos do que em realizar uma pesquisa realmente séria:

Esses senhores que edificaram essas teorias de irremediável desigualdade de raças são tenazes e ferrenhos em remover todas as diferenças desta ou daquela natureza que possam separar o homem do macaco; mas, em compensação, são também tenazes e ferrenhos em acumular antagonismos entre os brancos e os negros. Às vezes mesmo, fazem enormes esforços, para justificar em teorias sociais, ódios de grupos humanos contra outros que, entretanto, têm diversa origem.

Nos Estados Unidos, esse ódio coletivo achou sua aplicação no negro; como, na Turquia, no armênio; como, em certas partes da Rússia, no judeu.

Negro lá é tudo o que não é branco, e isto vacilando numa antropologia que tem por sábios máximos os condutores de estrada de ferro e uns autores de romances idiotas. Como sabem, há lá, nos caminhos de ferro, carros para brancos e outros para negros. [...] Os linchamentos são crises agudas desse estado de espírito da população *yankee* branca que, com aquela mentalidade própria às multidões fanatizadas por isto ou aquilo, procuram justificar a seus olhos e aos dos estranhos os seus atos selvagens. (BARRETO, 2004, v. I, p. 585).

Lima Barreto percebera como as condutas racistas dos norte-americanos resguardavam íntimas ligações com o racismo à moda brasileira. No cerne do fenômeno, havia um ódio e uma intolerância progressivamente instilados no cotidiano dos indivíduos. E se nos Estados Unidos existia a segregação dos espaços, no Brasil, as estratégias não foram menos desumanas. Desde os tempos coloniais, o homem negro brasileiro precisou abdicar de sua identidade, de seu “defeito de cor”²¹.

Nos começos do século passado, num tempo onde a comunicação era escassa e difícil, Lima Barreto soube ler e desvelar grande parte das escaramuças da ciência e do Estado para legitimar o preconceito. É de se interrogar se muitos dos nossos argutos pesquisadores, que persistem em imputar ao escritor um complexo de inferioridade, de todo discutível, fizeram um autoexame de todas as prerrogativas de ser um homem branco, num país onde ainda há a negação sistemática do racismo.

²¹ Estes eram os termos usados nas cartas endereçadas ao Imperador, nas ocasiões em que negros e mulatos pediam dispensa do seu “defeito de cor” para exercer um cargo público.

Pense conosco, leitor. Em 1921, um ano antes da morte de Lima Barreto, Afrânio Peixoto (1876-1947), político, romancista e historiador baiano, reage à possibilidade de o estado do Mato Grosso receber um grande contingente de colonos norte-americanos com a seguinte frase: “Teremos albumina o bastante para refinar toda essa escória?... Deus nos acuda, se é brasileiro!” (PEIXOTO *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 88). Como se atesta, o racismo era franca e abertamente naturalizado. Um intelectual mulato, com uma lucidez que destoava da maioria dos ficcionistas simbolistas e parnasianos, não contente em se dar ares de sábio, decide-se por exhibir tudo o que deveria permanecer encoberto pela vergonha — a discriminação racial, a corrupção e o paternalismo político, a situação de inferioridade da mulher, a superficialidade da Literatura em voga, a miséria dos subúrbios, entre outros temas igualmente delicados. Evidentemente, era preciso silenciar esse rebelde. Como fazê-lo? Minando-lhe a dignidade, fazendo com que as novas gerações acreditassem que se tratava de mais um caso de um ficcionista fracassado e cheio de ressaibos. O subterfúgio não é novo, contudo, ainda encontramos, aqui e acolá, algum estudioso com essa espécie de argumento — e não debatê-lo é deixar que ele tenha eficácia.

Engana-se quem ingenuamente julga que o ciclo do racismo se encerrou e vivenciamos a mais harmoniosa democracia racial. Como disse, certa feita, Nelson Rodrigues (1912-1980): “Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite.” (RODRIGUES *apud* NASCIMENTO, 2016, p. 92). Desprezo este manifesto quando encorajamos uniões de homens e mulheres negras com brancos, para clarear a descendência; quando, nos recenseamentos, retiramos o critério de cor ou concedemos o direito de indivíduos “que tenham alguma coisa, pequena ou grande, de sangue negro ou índio, mas não apresente aparência física de um desses grupos” (NASCIMENTO, 2016, p. 91) de se identificar como branco “honorário”; quando, nos anúncios de emprego, exigimos pessoas de “boa aparência” — uma variedade perversa, para o que antes da Lei Afonso Arinos²², era dito explicitamente: “não aceitamos pessoas de cor” —; quando, num país de ascendência predominante negra, quase não vemos negros nas novelas e nas tribunas; quando, nos espaços universitários, eles

²² A propósito da Lei Afonso Arinos, esclarece Abdias Nascimento: “Ela foi reivindicada ao lado de outras medidas de amparo ao afro-brasileiro, pela Convenção Nacional do Negro, realizada em São Paulo, em 1945, da qual fui presidente. No ano seguinte o senador Hamilton Nogueira (UDN) propôs essa legislação à Assembleia Nacional Constituinte, que rejeitou sob o pretexto de ‘ausência de fatos concretos’. Em 1951, o Congresso aprovou a lei novamente apresentada, desta pelo deputado Afonso Arinos.” (NASCIMENTO, 2016, p. 97-98).

são a minoria; quando a condição do negro, habitante das favelas brasileiras, ainda é retratada de forma trocista e pitoresca no cinema brasileiro.

Se a lista pareceu fastidiosa, receio informar que ela é uma pálida evocação das práticas racistas no Brasil e sequer tangenciaram o problema que, por sua densidade, merece um espaço muito maior do que lhe oferecemos. Nosso propósito, ao cotejar o racismo do início do século XX com o que vigora, é demonstrar de que modo a escritura de Lima Barreto permanece tão pungente quanto antes. Iluminado o nosso intuito, segue o cortejo.

Como vínhamos explanando, o genocídio do negro foi absolutamente programado pelos donos dos meios de produção (brancos, é claro). Daí decorre a principal causa do estado de calamidade pública em que vivia a maioria da população carioca, formada essencialmente por negros e mestiços. Na luta pela sobrevivência, essas pessoas resistiram, consoante suportaram, às terríveis condições sanitárias a que eram submetidas, Habitavam, provisoriamente, ao sabor amargo da necessidade, estalagens, cortiços, casas de cômodo e mocambos, que constituíam quase toda a cidade do Rio de Janeiro e dos quais eram, de tempos em tempos, expulsos, restando-lhes condescender à fatalidade e recolher o quase nada que possuíam, à procura de novo abrigo:

Casas e ruas fundiam-se numa dinâmica plasmada e difusa, em que os limites espaciais constituíam-se ao sabor da ambição fundiária dos proprietários e da complacência sonsa das autoridades. O “desleixo” [...] parecia comandar a prática de justapor casas e alinhar ruas [...]. Nesse “aparente” desleixo esgueiravam-se as “aparentes” desordens funcionais, num torvelinho de diluições e mimetismos, em que escravos forros e seus descendentes, miseráveis e remediados, logravam obter mais facilmente as condições de sua sobrevivência e de seus próprios padrões culturais e de sociabilidade. (MARINS, 2012, p. 133).

Enquanto uma profusão de 100 mil cidadãos inativos²³ equilibrava-se à margem da ordem (CARVALHO, 2015, p. 17) — como bem nos esclarece o historiador Paulo César Garcez Marins no trecho supracitado —, a parcela irrisória de cidadãos ativos, isto é, aqueles agraciados com os direitos políticos e civis, acorriam a Petrópolis, com o interesse de se salvar das epidemias de varíola e de febre amarela, que eram o principal acontecimento do verão carioca. Aqueles que, porventura, fizessem parte do corpo diplomático inglês podiam contar ainda com um generoso adicional de insalubridade, posto à disposição de seus diletos conterrâneos pelo governo da Inglaterra. (CARVALHO, 2015, p. 19).

O absurdo da situação ofertava à realidade brasileira contornos quase farsescos. Não era preciso fazer grande esforço para se deparar, com certa regularidade, com as páginas

²³ Cidadãos sem direito ao voto.

suspeitas da imprensa oficial do Rio de Janeiro, que em muito se assemelhavam a uma chanchada das mais vulgares.

3.2 O riso maldito da sátira

Este era o caso do *Correio da Manhã*, jornal dirigido por Edmundo Bittencourt, inimigo declarado de Rodrigues Alves (1848-1919), que se valia de seu periódico para desabonar o governo municipal com a tenção de beneficiar nomes da oposição. No episódio da Revolta da Vacina²⁴, ocorrido em 1904, o veículo não deixou de contribuir com a boataria de que a vacina era um subterfúgio para as práticas mais indecorosas: “[...] sem poder afirmar que a honra de sua família esteja ileso, por haver aí penetrado desconhecido amparado pela proclamação da lei da violação do lar e da brutalização dos corpos.” (CARVALHO, 2015, p. 100) — alarmava o jornalista do *Correio da Manhã* às vésperas do motim.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, Lima Barreto satiriza Bittencourt e seu jornal, alinhavando o marco de um estilo trespassado por um sem número de feições que o humor — este desmoralizador de autoridades — pode assumir. No romance, Bittencourt era Ricardo Loberant:

[...] um homem temido, temido pelos fortes, pela gente mais poderosa do Brasil, ministros, senadores, capitalistas [...]. Fora uma irrupção. Ninguém o sabia jornalista, mesmo durante o seu curso mal-amanhado não sacrificara às letras: fora sempre tido como *viveur*, gostando de gastar e frequentar a sociedade das grandes *cocottes*. Um belo dia, o público da cidade ouviu os italianos gritarem: *O Globo! O Globo!* Os curiosos compraram-no [...] Quem é? Ninguém sabia. Mas o jornal atraía, tinha um desempenho de linguagem, um grande atrevimento, uma crítica corajosa às coisas governamentais, que, não se sabendo justa, era acerba e parecia severa. Este gostou, aquele apreciou, e dentro de oito dias ele tinha criado na multidão focos de contágio para o prestígio de sua folha. Vieram as informações a seu respeito. Algumas pessoas do foro informaram que o doutor Ricardo Loberant era um advogado violento, atrevido, que tinha por hábito discutir pelos “*apedidos*” do *Jornal do Comércio*, com mais azedume que lógica, as causas intrincadas que lhe eram confiadas. E o jornal pegou. Trazia novidade: além de desabrimento de linguagem e um franco ataque aos dominantes, uma afetação de absoluta austeridade e independência, uma colaboração dos nomes amados do público [...] O Rio de Janeiro tinha então poucos jornais, quatro ou cinco, de modo que era fácil ao Governo e aos poderosos comprar-lhes a opinião favorável. Subvencionados, a crítica em suas mãos ficava insuficiente e covarde. Limitavam-se aos atos dos

²⁴ Sem realizar antes uma política de conscientização da importância da vacinação contra a epidemia de varíola, que grassava nos começos do século XX, o governo de Rodrigues Alves, sob a batuta do médico sanitário Oswaldo Cruz (1872-1917), deu ordem para que toda a população do Rio de Janeiro recebesse a dose da vacina, fosse como fosse, não se abstendo, para tanto, da intervenção policial quando necessário. O efeito da medida autoritária foi a sublevação das gentes, que incendiaram bondes e promoveram barricadas.

pequenos e fracos subalternos da administração; o aparecimento d'*O Globo* levantou a crítica, ergueu-a aos graúdos, ao presidente, aos ministros, aos capitalistas, aos juízes, e nunca os houve tão cínicos e tão ladrões. Foi um sucesso; os amigos do Governo ficaram em começo estuporados, tontos, sem saber como agir. Respondiam frouxamente e houve quem quisesse armar o braço do sicário. A opinião salvou-o, e a cidade, agitada pela palavra do jornal, fez arruaças, pequenos motins e obrigou o Governo a demitir esta e aquela autoridade. E *O Globo* vendeu-se, vendeu-se, vendeu-se... (BARRETO, 2006, p. 180-181).

O livro de Lima Barreto escarnecia do jornal de maior notoriedade daquela época. O que passa despercebido pelos leitores de hoje foi um dos fundamentos, no qual se respaldaram os críticos Medeiros e Albuquerque (1867-1934), Alcides Maya (1877-1944) e José Veríssimo, para ressaltar, segundo o juízo destes, a transitoriedade da obra. Medeiros e Albuquerque, sem meias-palavras, chega a qualificá-lo, como um mau romance, visto que se tratava de um *roman à clef*, pertencendo, portanto, segundo seu veredito, “a arte inferior dos romances” (BARBOSA, 1956, p. 176) — ironicamente, é justo recordar que o *roman à clef*, *A Esfinge*, de Afrânio Peixoto, que fazia parte do que Lima gostava de chamar nobreza doutoral, lançado dois anos mais tarde, seria muito bem recepcionado pela crítica. Ademais desse aspecto, acusou-se também o romance barretiano de excessivamente personalista, segundo o parecer de José Veríssimo, em carta a Lima Barreto: “Há nele [...] um defeito grave, julgo-o ao menos, o seu excessivo personalismo. É pessoalíssimo, e, o que é pior, sente-se demais que o é.” (VERÍSSIMO *apud* BARBOSA, 1956, p. 179).

Dentre todas as razões expostas, o que sobressai, à primeira vista, são as leituras superficiais e, por que não dizer descuidadas, que os críticos mencionados empreenderam. Como se é sabido, uma obra literária é, por si, uma vastidão de significações. E, quanto ao *Isaías Caminha*, podemos afiançar que todos tiveram uma única e mesma percepção, para com o romance, sem qualquer dissonância. Não obstante, a causa menos ostensiva de tal menosprezo remonta a um fato que parece não ter caducado: a desconfiança que acompanha os gêneros que se utilizam de humor como recurso estilístico.

Nem mesmo William Shakespeare (1564-1616) foi poupado do lugar mesquinho oferecido à escrita menos vetusta. Muitos intitulam suas comédias como peças de aprendizado, afastando delas qualquer potencial reflexivo — é como se o ficcionista tivesse abdicado de seu sistema de pensamento, no momento em que ele se pôs a redigir *As alegres comadres de Windsor* (1602), por exemplo. Na contramão dessa perspectiva, a crítica teatral Barbara Heliadora (1923-2015) contesta a falsa ideia de que “só porque uma peça é divertida isso queira dizer que ela tenha de ser privada de matéria de reflexão” (HELIODORA, 2016, p. 19) — além do mais, não significa que uma deliciosa gargalhada irá prorromper, durante a

leitura de uma peça; entre a hilaridade e o riso sardônico, há muitas tonalidades. Shakespeare nunca abriu mão de sua postura de autor popular, agradava-lhe magnetizar o grande público, quer escrevendo tragédias, quer concebendo as famigeradas comédias. Há, nessa indisposição, cremos, uma acentuada tendência a valorizar aquilo que nos mortifica, nos traumatiza e nos faz sofrer. Verificamos isso não somente entre críticos e historiadores, como também entre filósofos e psicanalistas.

Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.), em sua *Poética*, estabelece uma hierarquia entre a tragédia e a comédia, concedendo à última um posto inferior: “Quanto à grandiosidade da tragédia, somente mais tarde ela adquiriu sua característica imponente, quando, ultrapassando os métodos do drama satírico, deixou de lado enredos ligeiros e linguagem cômica.” (ARISTÓTELES, 1989, p. 19). Para os sábios estoicos, “o riso é uma marca de impotência, uma confissão de fracasso em transformar o mundo e uma situação” (MINOIS, 2003, p. 70). Até o século XVII, as dramatizações da *commedia dell’arte*²⁵ concorreram com as de Molière (1622-1673), consideradas mais pedagógicas — como se a destinação moralizante das peças desculpasse as ironias. Aliás, o sisudo Hegel abominava a ironia: “O irônico, como individualidade genial, consiste no autoaniquilamento de tudo o que é soberano, grande e nobre.” (HEGEL *apud* MINOIS, 2003, p. 512). O pai da Psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), apesar de ter feito a defesa do humor — num breve artigo de apenas cinco páginas, divulgado postumamente, reputando o humor como uma ferramenta excepcional de sublimação da dor diante da crueldade das circunstâncias — pouco dissertou sobre o assunto, com exceção feita aos ensaios publicados, em Viena, no ano de 1905, sob o título de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*.

Em suma, não faltam exemplos à larga que comprovem nosso ponto de vista. Entretanto, o mais formidável disso tudo é que, malgrado a propaganda negativa, muitos escritores continuam a apreciar o humor, seja na sua faceta cômica, seja no seu ângulo mais cínico. Philip Roth (1933-), Saul Bellow (1915-2005), Thomas Pynchon (1937-), Amós Oz (1939-), Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Campos de Carvalho (1916-1998), Nelson Rodrigues (1912-1980), Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), Mário de Carvalho (1944-) e Joseph Heller (1923-1999) são alguns dos herdeiros da tradição do humor na Literatura dos séculos XX e XXI. Uma tradição de clássicos inolvidáveis composta por obras-primas como *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (1759),

²⁵ Forma de teatro popular, surgida, no século XV, na Itália. Valia-se de um humor mais zombeteiro, cínico e resignado, agradando muito mais os franceses do que as comédias moralizantes de Molière. (MINOIS, 2003, p. 412).

de Laurence Sterne (1713-1768), *As aventuras do Sr. Pickwick* (1836), de Charles Dickens (1812-1870), Gargântua e Pantagruel (1532-1552), de François Rabelais (1494-1553), *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745) e, como não citar o nosso Machado de Assis, com o seu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), que muito influenciaram Lima Barreto.

“A realidade é mais fantástica do que tudo que nossa inteligência possa imaginar.” (BARRETO, 1956, p. 72). Talvez, por essa razão, mas não somente por ela, Lima Barreto optasse pelo recurso da sátira, como bem atestou o historiador Nicolau Sevcenko (1952-2014). A sátira despoja o real de sua solenidade, criando um sentido próprio — avesso às crenças e ao imaginário social.

À semelhança dos cétricos gregos da antiga Grécia, o “eu” recalitrante dos autores de sátiras se dirige às circunstâncias, impassível. Rejeitando sentimentalismos e dogmatismos de qualquer ordem, ele triunfa sobre a melancolia; mas de forma alguma a nega, porque o humor é, sobretudo, trágico. Schopenhauer (1788-1860), o mais pessimista dos filósofos, conclui, diante do absurdo da existência, que é preciso acautelar-se, reservando sempre um “espaço para a brincadeira” (SCHOPENHAUER *apud* MINOIS). Nietzsche, a quem a dúvida apraz, coloca sob suspeita o humor e, no entanto, sua espirose é o instrumento mais eficiente do filósofo alemão para não tornar seus juízos tediosos, como é possível certificar neste axioma de *Humano, demasiado humano* (1878):

Quanto mais se eleva a cultura de um homem, tanto mais domínios se furtam ao gracejo e ao escárnio. Voltaire era grato aos céus pela invenção do matrimônio e da Igreja: assim cuidaram muito bem da nossa diversão. Mas ele e sua época, e antes dele o século XVI, zombaram desses temas até o fim; toda graça que ainda hoje se faz nesse âmbito é tardia, e principalmente barata demais para atrair compradores. Atualmente perguntamos pelas causas; é o tempo da seriedade. Quem se interessa, hoje, por ver à luz do humor as diferenças entre realidade e pretenciosa aparência, entre o que o ser humano é e o que quer representar? Sentimos esses contrastes de modo inteiramente diverso quando lhes buscamos as causas. Quanto mais profunda a compreensão que alguém tiver da vida, tanto menos zombará, mas afinal talvez ainda zombe da “profundidade de sua compreensão”. (NIETZSCHE, 2000, p. 129-130).

A gravidade do mundo correntemente serve à apatia dos homens. Ao abrigo da seriedade, eles se mantêm acastelados em seus deveres, renunciando à ação. Quando Swift sugeriu, em uma *Modesta proposta para evitar que as crianças pobres da Irlanda sejam um fardo para seus pais e para seu país e para torná-los úteis à comunidade* (veja bem, é este mesmo o título do opúsculo publicado por Swift em 1729), que os pobres comercializassem seus filhos para sanar a fome, na Irlanda, ele queria despertar as consciências embotadas para

aquela catástrofe já vulgarizada pelo hábito. Do mesmo modo, Lima Barreto o faz em *Numa e Ninfa* (1915).

Neste romance de costumes, as imperfeições de nossa mal consolidada democracia se mostram pelas tintas inclementes da galhofa. Bastos, funcionário público medíocre — que ascende, na carreira política, à custa de discursos adulatários generosamente escritos pelo amante de Edgarda, sua nobilíssima esposa — apoia a candidatura de Bentes, durante a Campanha Civilista de 1910²⁶. Trata-se, pois, de uma recriação inventiva dos bastidores de uma sociedade canhestramente afrancesada, que se queria refinada e polida, mas que, todavia, ressumava os vícios nauseabundos do autoritarismo, sustentados por uma mentalidade de enriquecimento fácil que assaltava o homem comum do início do século XX (mentalidade esta que ainda perdura, diga-se de passagem). Como era o caso de Lucrecio Barba-de-Bode:

Era um mulato moço, nascido por aí, carpinteiro de profissão, mas de há muito não exercia o ofício. Um conhecido, certo dia, disse-lhe que era bem tolo por estar trabalhando como um mouro; que isso de ofício não dá nada; que se metesse na política. Lucrecio julgava que esse negócio de política era para graúdos, mas o amigo lhe afirmou que todos tinham direito a ela, na Constituição.

[...] alistou-se no bando de Totonho, que trabalhava para o Campelo. Deu em faltar à oficina, começou a usar armas, a habituar-se a rolos eleitorais, a auxiliar a soltura dos conhecidos, pedindo e lavrando cartas deste ou daquele político para as autoridades. Perdeu o medo das leis, sentiu a injustiça do trabalho, a niilidade do bom comportamento. Todo o seu sistema de ideias e noções sobre a vida e a sociedade modificou-se, se não se inverteu. Começou a desprezar a vida dos outros e a sua também. Vida não se fez para negócio... (BARRETO, 2006, p. 436).

O cotidiano, em seu ritmo maquinal, não seria, portanto, capaz de despertar quaisquer sentimentos naqueles sujeitos insensíveis às extravagâncias de nossa augusta elite. Era necessário desnudar os vícios e os maus hábitos daquela burguesia enfatuada, muito empenhada em ser a nova Paris latino-americana, para produzir, quem sabe, um efeito de estranhamento, que tolhesse ou animasse prováveis identificações com aquelas personagens, provocando um incômodo tão persistente que, talvez, resultasse em alguma ação. A realidade se afigura, tantas vezes, verdadeiramente intolerável que o único modo de continuarmos a lidar com ela é depurando-a. Para Freud, o humor consiste em um dos mais aperfeiçoados métodos “[...] que a mente humana construiu a fim de fugir à compulsão para sofrer — uma série que começa com a neurose e culmina na loucura, incluindo a intoxicação, a auto-absorção e o êxtase.” (FREUD, 1990, p. 100). Lima Barreto o sabia e não é difícil percebê-lo:

²⁶ Disputa à presidência brasileira, na República Velha, na qual se defrontaram os interesses dos partidários do militar Hermes da Fonseca e do civil Rui Barbosa.

Eu conheço uma família modesta, é verdade, que sempre residiu em casas decentes de oitenta ou setenta mil, nos subúrbios. Um belo dia, o senhorio aumentou-lhe o aluguel de cem para cento e trinta. Ficou. Daí a dias, para cento e cinquenta. Não podia, pois, apesar de, com a gratificação da fome, fazer perto de quinhentos mil réis, era o único a sustentar a família e o que lhe sobrava, pago o tal aluguel, não lhe daria para ocorrer às despesas com a mulher e cinco filhos. Procurou outra casa. Não achou, ou melhor: as que achava eram caríssimas e piores daquela em que estava. Como podia resolver semelhante problema? Sonhou, raciocinou e, depois de muito pensar, teve uma ideia: vou para Petrópolis. (BARRETO, 2004, p. 466).

As referências constantes, na literatura do autor de Policarpo Quaresma, a Petrópolis, Botafogo e Copacabana — à semelhança do conto acima, escrito em 1921 —, na qualidade de espaços destoantes da profusa desordem que caracterizava o Rio de Janeiro, oferecem-nos uma ideia mais justa da agitação que dava o tom daquele período. “Esse maxixe republicano doido”, nos dizeres do cronista Sérgio Porto (1923-1968), ressaltava sua face daninha na medida em que os direitos eram cerceados por leis notavelmente separatistas, como o Código de Posturas Municipais de 1890.

Herança dos tempos da monarquia, o código pretendia dispor da vida privada da marginália, a pretexto de cuidar da higiene da cidade. Dentre as políticas adotadas, estava aquela que denunciava o seu caráter de vigilância: o registro de todos os hóspedes de cortiços e de casas de cômodo na delegacia de polícia até a manhã do dia vindouro — expulsando de antemão, claro, ébrios, vagabundos e capoeiras, uma vez que estes não eram sequer cidadãos inativos, quer dizer, os indivíduos que gozavam do direito inalienável de esperar pela assistência de um Estado paternalista. Vale recordar que a Constituição de 1891 retirava do processo eleitoral todo aquele que não fosse devidamente alfabetizado.

O direito à cidadania plena, ou seja, a viabilidade de atuar politicamente pelo voto estava negada à maioria dos civis, segundo nos relata o historiador José Murilo de Carvalho (1939-), em seu estudo fundamental para a compreensão desta época *Os bestializados* (1987): “A eleição direta reduziu este número para menos de 1%. Com a República, houve aumento pouco significativo para 2% da população [...], a exigência da alfabetização era barreira suficiente para impedir a expansão do eleitorado.” (CARVALHO, 2015, p. 44).

No decurso das primeiras décadas do século passado, o Rio de Janeiro fora governado especialmente por interventores (os prefeitos), advindos, por vezes, de outros estados, e alheios às necessidades mais prementes de sua gente. “Não é possível que o Rio de Janeiro seja representado diretamente na pessoa de respeitáveis senhores que nasceram em Funchal ou em Alagoas.” (BARRETO, 2004, p. 91), queixava-se Lima Barreto. O Conselho dos Intendentes, eleito por essa minguada parcela de notáveis, não desfrutava de maior relevo

que os prefeitos, estes nomeados pelo presidente da República, sob aprovação do Senado Federal.

O governo municipal, representado pelo Conselho dos Intendentes, não usufruía, como se pode deduzir, de poderes políticos, estando à mercê das vontades dos prefeitos — não sendo raros os estados de sítio, nos quais a Câmara permanecia suspensa até segunda ordem. Não havendo cidadania autêntica no âmbito municipal, o mandarinato político triunfava e os processos eleitorais se convertiam numa encenação. O voto era uma ficção. Quem dava as cartas dos distritos municipais eram os coronéis e seus manipansos.

Julgavam os chefes e capatazes políticos que apurar os votos dos seus concidadãos era anarquizar a instituição e provocar um trabalho infernal na apuração. [...] os mesários da Bruzundanga lavraram as atas conforme entendiam e davam votações aos candidatos, conforme queriam. [...] As ruas ficavam quase desertas [...] para compensar tal desfalque passam constantemente por elas, carros, automóveis, pejados de passageiros heterogêneos. O doutor-candidato vai neles com os mais cruéis assassinos da cidade, quando ele mesmo não é um assassino; o grave chefe da seção, interessado na eleição de F., que prometeu fazê-lo diretor; o grave chefe, o homem severo como os vadios de sua burocracia, não trepida em andar de cabeça descoberta, com dois ou três calaceiros conhecidíssimos. (BARRETO, 2006, p. 804-805).

A sátira tem esse efeito de recepção, qual seja, o de vulgarmente se confundir com o real e, por conseguinte, de demandar a questão: afinal, se ele (o narrador) está remetendo ao contexto daqueles primeiros anos de república, qual o propósito de escamotear este fato, revestindo-o de máscaras e de engenhos supostamente artificiosos — como dar ao Brasil o epíteto de Bruzundanga —, se toda a narrativa expõe acontecimentos que comprovadamente sucederam, conforme é possível notar pela leitura atenta do excerto acima e por tudo o que o foi discutido e examinado por nós até esta página?

Não estamos tratando, naturalmente, de uma alegoria, em seu sentido hermenêutico tradicional, dos tratados de retórica de Cícero e de Quintiliano, em que tomamos de empréstimo um sentido novo, figurado, por desconhecermos o contexto original. Estamos cômnicos deste, fizemos o seu resgate mediante uma breve discussão dos eventos históricos abordados por José Murilo de Carvalho, Abdias Nascimento e Paulo César Garcez Marins. Contudo, insistamos, qual o papel da ficção quando as balizas com a realidade se apresentam tão movediças?

3.2.1 As aparências do real

Mario Vargas Llosa, em *La verdad de las mentiras* (1990), analisando a obra do escritor búlgaro Elias Canetti (1905-1994), *Auto-de-fé* (1935) — romance permeado de caracteres grotescos —, investe contra aqueles que põem em xeque a autonomia da obra de arte:

[...] la intensidad y los contrastes de color, la virulencia del trazo, la alteración de la perspectiva, es decir, la factura formal de la obra, se adelantan hacia el lector como un espectáculo, revolucionando aquella realidad exterior que el objeto artístico aparenta representar hasta convertirla en una realidad propia, que debe más a la subjetividad y la destreza del artista que al parecido con el modelo que lo inspiró. (VARGAS LLOSA, 2009, p. 127)²⁷.

Os sectários da autorreferencialidade intentaram estender os domínios da Literatura de tal modo que passaram a reivindicar a emancipação completa e incontestada do texto literário em relação ao mundo. Esse entrevero começou, no século XX, com as novas abordagens acerca do conceito de *mimèsis*, primordialmente entre os estetas modernos da linguística estruturalista e pós-estruturalista, de acordo com a percepção de Antoine Compagnon:

Isso deve ser o resultado de uma mudança de sentido do termo *mimèsis*, cujo critério é, em Aristóteles, a verossimilhança em relação ao sentido natural (*eikos*, o possível), enquanto nos poéticos modernos, ela se tornou a verossimilhança em relação ao sentido cultural (*doxa*, opinião). A reinterpretação de Aristóteles era indispensável para promover uma poética antirreferencial que pudesse apoiar-se na dele. (COMPAGNON, 2010, p. 100).

Essa reatualização do conceito, a qual o autor evoca, considera a *mimèsis* como uma técnica de representação das ações humanas — e não, como criam os primeiros intérpretes, uma descrição, uma imitação do homem. Para teóricos como Roland Barthes e literatos como Paul Valéry (1871-1945), o realismo é uma convenção textual, uma técnica, cuja razão é edificar um artefato poético por meio de uma reordenação dos fatos por estruturas ficcionais. Daí se deduz que, para os estruturalistas e pós-estruturalistas, a atenção fundamental de Aristóteles era para a linguagem, a bem dizer, para o processo narrativo.

Limitando o autor ao sujeito da enunciação — “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la.” (BARTHES, 2004, p. 48) —, Roland Barthes pretendia fazer reluzir a obra literária em detrimento dos biografismos que obsedavam a crítica literária

²⁷ “[...] a intensidade e os contrastes de cor, a virulência do traço, a alteração de perspectiva, quer dizer, as escolhas formais da obra avançam até o leitor como um espetáculo, revolucionando aquela realidade exterior, que o objeto artístico aparenta representar, até convertê-la em uma realidade própria, que deve mais a subjetividade e à destreza do artista que ao modelo que a inspirou.”

à época. No interior dessa concepção de linguagem literária, o conceito de verossimilhança cedeu posição para a categoria barthesiana “efeito de real” e os referentes do mundo passaram a servir apenas para inscrever o texto literário na categoria do “real” — que fique claro, em sua dimensão conotativa —, não havendo, pois, qualquer remissão aos “conteúdos contingentes”, conforme Barthes nos esclarece, ao valer-se da “descrição inútil” do barômetro na narrativa flaubertiana:

Isto é o que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o <real> volta para ela, a título de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais do que os significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais do que isto: *somos o real*, é a categoria do <real> (e não seus conteúdos contingentes), que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*. (BARTHES, 1972, p. 43).

Na contramão dos radicalismos, surge uma terceira leitura do conceito de *mimèses*, oferecendo uma possibilidade de abrir uma picada neste cerco, no qual a Literatura se reduz a duas posições extremamente reducionistas: o texto literário, na condição de cópia fidelíssima da realidade e, no extremo oposto, de produção autossuficiente.

Nesta perspectiva, resgataram-se noções muito caras à compreensão da *Arte Poética*, de Aristóteles, são elas: *muthos* (composição e organização dos acontecimentos numa intriga coerente), *dianoia* (a intenção ou a interpretação dada pelo autor) e, por fim, a *anagnôrisis* (o reconhecimento, da parte do leitor, de uma unidade temática existente no texto). O conceito de *anagnôrisis* restabeleceu o liame que se acreditava perdido entre o texto literário e a exterioridade, o mundo:

O reconhecimento pelo leitor, para além da percepção da estrutura, está subordinado à reorganização desta última a fim de produzir uma coerência temática e interpretativa. Mas o preço dessa reinterpretação eficaz da *Poética* foi o deslocamento do reconhecimento, do interior para o exterior da ficção. (COMPAGNON, 2010, p. 126).

O papel do leitor se torna, portanto, uma questão da qual não se poderá prescindir nos estudos hermenêuticos do texto literário. O grande responsável por transformar a recepção, numa problemática sujeita à análise, foi o teórico Hans Robert Jauss, em sua aula inaugural na Universidade de Konstanz, no ano de 1967, sob o título de *A história da literatura como provocação à ciência da literatura*. Por intermédio de sua estética da recepção, o impasse entre as interpretações puramente sociológicas ou formalistas encontrou um meio termo:

Em Jauss, a recepção é sempre o momento de um processo de recepção, que se inicia pelo “horizonte de expectativa” de um primeiro público e que, a partir daí [...] relaciona a posição do primeiro receptor com os seguintes e assim resgata o potencial significado da obra, na continuação do diálogo com ela. O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra com a realidade, mas tão-só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos. (STIERLE, 2002, p. 120).

“A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores.” (JAUSS, 1994, p. 24). A clarividência de Jauss, no que se refere à demanda do leitor ou aos processos de recepção, também foi examinada por Sartre, em *Qu’est-ce que la littérature ?*. No ensaio “Por que escrever”, o filósofo francês se dá conta da impossibilidade de ver o próprio texto com um olhar diverso: “[...] quando tratamos de perceber nossa obra a criamos outra vez, repetimos as mesmas operações que a produziram.” (SARTRE, 2015, p. 40). O autor, ele mesmo, jamais poderia construir novas interpretações para o seu texto, ainda que se passasse muito tempo desde a concepção. Ele precisa, para que a obra subsista, da intervenção do leitor. Não há, por conseguinte, um “monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal” (JAUSS, 1994, p. 25), um sentido pétreo, dedutível e constrangedor, mas sim uma pluralidade deles.

Destarte, podemos entrever e testificar a ação indispensável do leitor na construção de significações para o texto literário. O leitor, munido de seu “horizonte de expectativas” (conhecimento prévio do gênero, da forma, das temáticas e da distinção entre linguagem poética e linguagem prática) — e de sua curiosidade, evidentemente — construirá relações inéditas com o texto e sancionará o novo cânone de expectativas. Nota-se que, nesse complexo processo de recepção, não somente os conhecimentos linguísticos serão exigidos. Todo o arsenal do leitor sofrerá um abalo irreversível, resultando não somente em mudanças da compreensão estética, mas também em transformações no horizonte ético:

A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativas da literatura distingue-se daquela práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também de antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo assim novos caminhos para experiências futuras. (JAUSS, 1994, p. 52).

A partir da contribuição de Jauss, a Literatura deixa de ser vista apenas em sua função de reprodução de um processo histórico e ganha um senso de relatividade que a transforma num objeto mutável e vivo. A complexa teia entre representação literária e

experiência vivida exigirá muito mais do leitor. O leitor de Jauss não se contentará em relatar os enredos e as tramas do romance, para, logo, em seguida, emitir um juízo apressado. Ele se devotará à leitura, não admitirá, sob qualquer hipótese, sair ileso dessa experiência, desconfiará até mesmo do que chamam realidade:

[...] aquele que o senhor era antigamente, com todas as ilusões que o senhor alimentava então, com todas as coisas, dentro do senhor e a seu redor, como lhe pareciam então — e eram, realmente eram para o senhor! — Pois bem — pensando novamente naquelas ilusões, que agora o senhor não alimenta mais; em todas aquelas coisas que já não lhe “parecem” mais como “eram” em outro tempo; não sente que lhe falta, já não digo estas tábuas do palco, mas o chão, o chão sob os seus pés, argumentando que, da mesma forma, “este” como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, tal como é, está destinada a parecer-lhe ilusão amanhã? (PIRANDELLO, 2009, p. 229).

À semelhança de Moscarda — o anti-herói do romance *Um, nenhum, cem mil* (1926) do escritor siciliano Luigi Pirandello (1867-1936) — o Pai, personagem da peça *Seis personagens em busca de um autor* (1926), que profere o discurso acima, encontra-se às voltas com essa ilusão de realidade, que suscita no espectador, seja ele da cena da vida, seja ele da cena do palco, a falsa impressão de que apreendemos o outro e a nós mesmos com lentes análogas de uma mesma luneta. O autor nos permite perceber, dentro de sua vastíssima obra ficcional, que o ângulo de visão e as circunstâncias fazem do ser (realidade criada ou não) uma marionete de si mesmo, adotando esta ou aquela máscara e forjando um texto para cada interlocutor. Não há nada mais caro a Pirandello do que isto: jogar com os limites entre realidade e ficção.

Em *Seis personagens*, assistimos à invasão dessas realidades criadas por um autor desconhecido que, segundo o Pai, os tinha abandonado à própria sorte. No decurso dessa peça sem atos, acompanhamos as tentativas desses personagens de persuadir o Diretor a encenar o drama dessa família. “É dar vida a seres vivos, mais vivos do que aqueles que respiram e vestem roupas. Menos reais, talvez, porém, mais verdadeiros!” (PIRANDELLO, 2009, p. 190), retruca o Pai. E assim sucede. O Diretor acaba enleado pela argumentação da Enteadada e do Pai, as duas personagens “vivas” e atuantes, e se torna, juntamente com a companhia de teatro, mero observador daquela excêntrica montagem.

Como se nota, as zonas entre a ficção e a realidade são imprecisas e difusas. Não existe mais a ilusão naturalista: o processo de criação acontece à medida que decorre a peça. A quarta parede foi completamente implodida e o desconforto é tamanho que, por vezes, julgamos, se o Diretor, não tem alguma razão quando se queixa de que os novos dramaturgos

fabricam fantoches, em vez de homens e, se não seria mais sensato retornar aos clássicos franceses e voltar à cômoda passividade das peças montadas em palcos italianos.

Já em *Um, nenhum, cem mil*, Moscarda se indaga — após se dar conta de que a percepção que os outros tinham dele desafinava daquela que ele apresentava de si mesmo — se havia, em meio a tantas *personas* públicas, construídas à sua revelia, algum *punto vivo*, algo, enfim, que tivesse nascido de uma escolha, de uma intenção. Resguardadas as diferentes circunstâncias, Pirandello e Lima Barreto experimentaram o determinismo biológico e social que caracterizava a doutrina positivista dos começos do século XX e lhe fizeram frente, adotando o relativismo como uma importante premissa de suas obras.

“Infelizmente, meus caros, por mais que vocês façam, sempre me darão uma realidade a seu modo, mesmo crendo de boa-fé que seja a meu modo.” (PIRANDELLO, 2001, p. 55). Pode-se dizer que cada ficcionista constrói uma realidade a seu modo e que o leitor a recebe com outras feições. Será possível, seguindo a esteira desta reflexão, conhecermos o estilo de Lima Barreto sem pervertê-lo com as significações atribuídas por nosso olhar? Será que essas interpretações nos conduzirão ao *punto vivo* do autor, em outros termos, a sua intenção? Será que existe essa intenção e se existe, é possível identificá-la no estilo de um criador? Afinal, o que é o tal estilo?

3.2.2 “No limite da carne e do mundo”

“Mas o romance não é apenas um gênero maleável, proteico, aberto, capaz de abrigar e de conciliar outros gêneros mais simples. Vê-lo assim seria desconhecer a sua faculdade de iluminar zonas dissimuladas. Tarefa absorvente, na qual se empenha o ser total do escritor, vai o romance desmontando as armaduras que o autor constrói para si mesmo e refletindo, cifrado o seu rosto autêntico. [...] Impossível ler, porém, tudo o que nos transmite, até que ponto o desnuda e em que medida age sobre ele a atmosfera de seu tempo.” (LINS, 1976, p. 32).

Parece delinear, Osman Lins, nestas linhas que tão sorrateiramente assomam em sua tese consagrada a Lima Barreto, um possível significado para essa noção tão ambivalente

e imprecisa que é a escritura. O autor de *Avalovara* nos deixou uma “virtude-chave”, para usarmos um termo de Walter Benjamin (1892-1940), uma nova possibilidade interpretativa para a obra barretiana que, até então, passara despercebida:

Essa obra se veria então investida de uma significação completamente nova a partir da época em que um leitor, ou melhor, uma geração de novos leitores se apercebesse dessa virtude-chave. Para eles, a beleza essencial dessa obra irá identificar-se com um valor supremo. Ela lhes permitirá apreender, a partir do seu texto, certos aspectos de uma realidade que será não tanto a do poeta já morto, mas antes a sua própria realidade. É evidente que esses leitores não irão se privar dessa utilidade suprema de que a obra em questão lhes fornecerá a prova. E também não se coibirão de se lançar no processo de análise que os familiarizará com ela. (BENJAMIN, 2015, p. 184).

Essa “virtude-chave” que se poderia confundir com a intenção do autor, acaso tivéssemos plena convicção de que ele estaria habilitado a percorrer os intrincados caminhos do processo de concepção de uma obra literária de forma absolutamente consciente — e disso duvidamos vivamente —, é uma palavra tão imprecisa e nebulosa quanto estilo e escritura. Não é estranho nos encontrarmos com assertivas peremptórias, como esta proferida por Luigi Pirandello em entrevista a Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), no ano de 1927:

Não sou um filósofo nem pretendo ser. Se a minha obra exprime, como querem, uma concepção filosófica, essa concepção independe inteiramente de qualquer intenção consciente. Também não sei, nem me interessa saber qual seja essa intenção. Sustento que uma obra de arte não pode ser intencional e limito-me a interpretar a vida como ela me aparece e o mais diretamente possível. E não se vive com olhos abertos, vive-se cegamente. (PIRANDELLO, 2006, p. 212).

O autor de *Assim é se lhe parece* não dizia tolices, as intenções que atravessam a tessitura do texto não surgem de uma atividade premeditada, a despeito de o ficcionista racionalizar o seu projeto literário no máximo de suas consequências. Jacques Derrida (1930-2004) esclarece-nos que “pouco de nossas intenções nos chega à consciência como intenção” (DERRIDA *apud* COMPAGNON, 2014, p. 90). O que ele tem em vista, quando declara isto, é mostrar que aquilo que resulta desse conflito de forças internas e externas, na construção de uma poética, será somente perceptível na materialidade do enunciado. Quem muito bem discorreu, acerca do assunto, foi Roland Barthes, quando expôs conceito de estilo em *O grau zero da escritura*:

O estilo está quase além: imagens, um fluxo verbal, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e tornam-se pouco a pouco os próprios automatismos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da fala, onde se forma o primeiro par de palavras e das coisas, onde se instalam de *uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência*. Seja qual for o seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, *o produto de um impulso*,

não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão ao nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, seu esplendor e sua prisão, sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, gesto cerrado da pessoa, de modo algum constitui produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual; eleva-se a partir das profundezas míticas do escritor e expande-se fora de sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de explosão floral, o estilo fosse apenas o termo de uma metamorfose secreta e obstinada, brotada de uma infralinguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. (BARTHES, 1993, p. 124, grifos nossos).

A compreensão que Barthes nos apresenta de estilo ajuda-nos a entender, porque o jovem Sartre se deparou com tantas dificuldades ao “escolher” um estilo (rever primeiro capítulo) que melhor se adaptasse aos seus propósitos de irmanar Literatura e Filosofia. Isso sucedeu, simplesmente, porque o estilo não é uma escolha moral, não é dispensável, o estilo é uma Necessidade, tão inevitável quanto a cegueira de Édipo e o incesto de Carlos da Maia. O estilo advém das profundezas míticas do escritor, não coube a Lima Barreto decidir-se por um estilo simples, sem requintes ou excrescências. Quantos se empenharam em obter a concisão de Graciliano Ramos inutilmente? Quantos quiseram transmutar os arquétipos, como o fez Autran Dourado, e conseguiram tão-somente um efeito acanhado de suas ambições?

Em virtude dos motivos desenhados, não podemos aceitar a ideia de uma intenção, ela é o que existe de imponderável, de misterioso na criação. Conquanto, isso não resulte de uma retirada da autoria. Aliás, essa categoria demasiadamente utilizada, como justificção para acirradas contendas entre marxistas e estruturalistas, que muito debateram a respeito da relevância do autor (o sujeito biográfico) nas análises hermenêuticas, merece que nos detenhamos nela. Barthes chegou mesmo a decretar “A morte do autor”:

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de decifrar um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então uma tarefa muito importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu. (BARTHES, 2004, p. 63).

Michel Foucault (1926-1984), em *Qu'est-ce qu'un auteur* (1979), pronuncia-se ao tratar dos posicionamentos em voga acerca da autoria: “[...] essa relação da escrita com a morte também se manifesta no desaparecimento das características individuais do sujeito [...] o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular.” (FOUCAULT, 2015, p. 273). Há, nessa abordagem do texto literário, a vontade de garantir a independência dos estudos literários mormente no que respeita à ideologia de quem produz o objeto artístico:

Estamos em 1968: a queda do autor, que assinala a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor, acompanha a rebelião antiautoritária da primavera. Com a finalidade de, e antes de executar o autor, foi necessário, no entanto, identificá-lo ao indivíduo burguês, à pessoa psicológica, e assim reduzir a questão do autor à da explicação do texto pela vida e pela biografia, restrição que a história literária sugeria, sem dúvida, mas que não reconhece certamente todo o problema da intenção e não o resolve em absoluto. (COMPAGNON, 2010, p. 51).

Como se nota, nos bastidores da criação literária, existe um campo, cujas incessantes disputas, intervêm nos rumos daquilo que se produz em termos de crítica e de literatura. À parte isso, vamos atentar para a última afirmação de Compagnon na passagem evocada. De fato, na tentativa de recusar o problema da autoria, a crítica literária conseguiu realçar-lhe a presença — como se investir contra o autor/escritor consistisse num subterfúgio para trazê-lo ao debate novamente. Ora, mesmo negando com energia, os críticos sempre estiveram cientes de que delimitar as interpretações à relação entre os signos ou entre discursos não invalida uma projeção no ato da escrita, embora não perfeitamente discernível.

Na tentativa de se desembaraçar dessa confusão, Roland Barthes cria a noção de escritura, que acaba por expor ainda mais as fragilidades geradas por essas posturas mais radicais. Conceito múltiplo e ambíguo, parcialmente apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, a escritura também teve sua origem problematizada. Segundo Antoine Compagnon, Roland Barthes concebeu uma noção muito próxima ao sentido que a velha retórica conferia ao estilo:

“Escrituras”, continua ele [Roland Barthes], “existem várias em um determinado momento, mas elas não são em número infinito; são somente algumas dentre as quais é preciso escolher. Na realidade, são somente quatro — a elaborada, a populista, a neutra e a falada [...]. Enfim, existem três tipos de escrituras: a elaborada, a neutra e a falada: essa tripartição se parece, se não nos enganamos, aos três estilos da velha retórica, o alto, o médio e o baixo.” (COMPAGNON, 2010, p. 172).

Não há como negar as filiações à *Retórica*, de Aristóteles — todos somos tributários da contribuição de Aristóteles —, entretanto, caso não sucumbamos à tentação de tomar a posição de Compagnon como uma verdade incontestada, perceberemos um desvio interessante feito por Barthes no que remete ao conceito:

[...] a escritura é uma função; é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana. [...] é a reflexão do escritor sobre o uso social da forma e a escolha que ele assume. Sua escolha é uma escolha de consciência, não de eficácia. Sua escritura constitui uma maneira de pensar a Literatura, não de difundi-la [...] e é propositadamente a exigência de uma linguagem livre para as fontes desta linguagem e não para o termo de seu consumo [...] nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado por uma espécie de

transferência mágica, ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes de sua criação. (BARTHES, 1993, p. 124-125).

A escritura é, pois, o uso social que o criador realiza das formas de expressão, mas não como instrumento dócil para alcançar um público ideal — como bem lembra Barthes, o público é quase sempre o mesmo —, e, sim, como um meio de situar a linguagem no campo das outras escrituras. Ela se faz revelar no tom, no fluxo verbal, na moral, na ideia de forma e de fundo e no modo de usar as convenções linguísticas. Donde se infere que escritores podem apresentar a mesma ideia de engajamento da linguagem e, contudo, diferenciar-se em outros aspectos, por exemplo, como lidam com as relações entre o contexto e a expressão.

A partir desse ponto de vista, é preciso comunicar que a análise hermenêutica da escritura de Lima Barreto tomará por base os fatores sociais sem recair, contudo, em casuísmos de qualquer ordem. Para tanto, nós iremos dispor do método de Antonio Candido:

[...] focalizaremos o influxo exercido pelos valores sociais, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. Aceita, porém, a divisão, lembremos que os valores e as ideologias contribuem principalmente para o conteúdo, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na forma. (MELLO E SOUZA, 2014, p. 33).

O contexto de origem — em parte, exposto no início deste capítulo — servirá na medida em que nos auxilie nesta empreitada — e não como um meio de estabelecer vínculos infalíveis para compreender a obra. Feita esta digressão relevante para o entendimento do que se seguirá, voltemo-nos à escritura barretiana.

3.3 A linguagem às avessas

“Ao ver através das grades do jardim passar o barão, desdenhoso e enjoado, Gonzaga de Sá me disse: _ Este Juca Paranhos (era outro modo dele tratar o Barão do Rio Branco) faz do Rio de Janeiro a sua chácara... Não dá satisfação a ninguém... Julga-se acima da Constituição e das leis... Distribui o dinheiro do tesouro como bem entende... É uma espécie de Roberto Walpole... O seu sistema de governo é a corrupção... Mora em um palácio do Estado, sem autorização legal; salta por cima de todas as leis para prover nos cargos de seu ministério os bonifrates que lhe caem em

graça. Em falta de complicações, ele as arma, para mostrar o seu atilamento de Talleyrand, ou a sua astúcia bismarckiana. [...] O seu ideal de estadista não é fazer a vida fácil e cômoda a todos, é o aparato, a filigrana dourada, a solenidade cortesã das velhas monarquias europeias.” (BARRETO, 2006, p. 580).

O Barão do Rio Branco seguramente foi um notável par dessa República formada por homens que não se envergonhavam de operar métodos nada ortodoxos para saciarem sua avidez. Vertia-se, pelos jornais e pelas ruas do Rio de Janeiro, o espírito da cobiça e do enriquecimento sem esforço. Como declara José Murilo de Carvalho (2015), ao tentar compreender o insólito fenômeno, é como se a retirada do Imperador simbolizasse a emancipação de seus filhos. Sem os freios da conveniência, o que era semiclandestino vinha à luz e era tido como um fato banal do cotidiano dos fluminenses.

Tudo isso provinha de uma imensa euforia, cujas causas podem ser encontradas além-mar. Como tivemos ocasião de expor no início deste capítulo, o desgosto de nossas elites, no que concerne à aparente desordem que caracterizava a capital carioca, provocou uma série de medidas truculentas, como o Código de Posturas Municipais de 1890 e a obrigatoriedade da vacinação contra a varíola, que desembocou na Revolta da Vacina, em 1904. Contudo, a causa desse anseio civilizador noz faz voltar a um período de expansão célere de todas as possibilidades materiais do homem citadino, sobretudo os que residiam em Paris e Viena: a *belle époque*.

Segundo o filósofo brasileiro Gilberto de Mello Kujawski (1991), a *belle époque* está situada, entre o início do século XIX e as primeiras décadas do século XX, e é decorrente dos trinta anos de relativa paz, entre França e Alemanha, e dos grandes avanços tecnológicos — são eles, a criação da luz elétrica, do aeroplano, do telefone, do cinematógrafo, etc. —, que despertaram no pequeno burguês o anseio pelo poder.

Exame mais atento nos convence de que a alma da *belle époque* é outra: não a alegria de viver, mas a **euforia de poder**. Embutido na alegria superficial de viver palpitava algo de mais decisivo: a alegria de mandar, que assaltava o homem médio, exaltado, ao mesmo tempo, pela emancipação de fato e pela distensão das possibilidades vitais, condensadas, por exemplo, nos novos dispositivos e mecanismos tecnológicos, à disposição de “todos”. Dessa impertinente euforia de poder procede aquela petulância característica do representante da *belle époque*. (KUJAWSKI, 1991, p. 10, grifo nosso).

A essa euforia, Lima Barreto chamou bovarismo²⁸. “O bovarismo é o poder partilhado no homem de se conceber outro que não é.” (BARRETO, 1956, p. 57). A noção de uma atitude bovarista foi inspirada, no romance do escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880), em *Madame Bovary* (1857). Emma, que na juventude cultivara a leitura dos românticos, passa a idealizar uma vida que seria a concretização daquilo que imaginara para si, como se pode antever, o corolário dessa mistificação da existência é uma queda vertiginosa, cujo clímax é o suicídio da personagem, arrematando o ciclo de desencantos sofridos por ela com seus amantes.

O homem médio da Primeira República foi acometido por uma fantasia similar à de Emma, ao menos em sua essência, cujas reverberações transcendem a intimidade, alcançando a vida pública e a linguagem, segundo a interpretação do criador do Major Quaresma:

Eu tenho notado nas rodas que hei frequentado [...] uma nefasta influência dos portugueses. Não é o Eça, que inegavelmente quem fala português não o pode ignorar, são as figuras subalternas: Fialho²⁹ e menores. Ajeita-se o modo de escrever deles, copia-se-lhes os cacoetes, a estrutura da frase, não há, entre eles, um que conscienciosamente procure escrever como o seu meio pede e o requer. (BARRETO, 2006, p. 1.259).

Nessa passagem, Lima Barreto faz menção a uma espécie de literatura, que Antonio Candido alcunhou com o epíteto de “literatura de permanência”, por ela se ocupar tão-somente em manter os traços estilísticos desenvolvidos no Romantismo. É um período de estagnação da criatividade dos ficcionistas. “Sua única mágoa é não parecer de todo com a europeia, seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia.” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 120). É uma literatura postiça e rebarbativa, que abusava dos maneirismos e da retórica vazia e que encontrava em Rui Barbosa, um de seus maiores representantes:

Rui, o letrado beneditino das coisas da gramática, artificialmente artista e elitista, aconselha pelos jornais condutas ao governo. Há dias, ele, no auge da retórica, perpetrou uma extraordinária mentira. Referindo-se ao dia 14, que fora cheio de apreensões, de revoltas e levantes, e à nota trazida a 15, da vitória da “legalidade”, disse assim, da manhã de 15: “fresca, azulada e radiante”, quando toda a gente sabe que essa manhã foi chuvosa, ventosa e hedionda. Eis até onde leva a retórica. (BARRETO, 2006, p. 1.225).

²⁸ “A compreensão teórica desse conceito procedia de Jules de Gaultier, filósofo que esteve na vanguarda da reação idealista e relativista, ocorrida no cenário do pensamento europeu no início do século e sobre quem Lima Barreto fez anotações e comentários desde 1905.” (SEVCENKO, 2014, p. 212).

²⁹ José Valentim Fialho de Almeida (1857-1911), jornalista e escritor pós-romântico português.

Nosso móvel principal aqui é, pois, entremostrarmos de que maneira o antagonismo com esses tempos de euforia e de superficialidade e com os diversos estilos que se ofereciam à época impregnaram a escritura barretiana. Veja bem, o próprio ficcionista percebeu a intromissão da atmosfera bovarista na linguagem (prática e poética); em seu *Diário íntimo*, há um registro que comprova aquilo que vínhamos dizendo:

O bovarismo, diz seu autor [Jules Gautier], é um livro que não visa instituir nenhuma reforma, se aplica a matéria que os homens, mais que nenhuma outra espécie, acreditam marcar, eles mesmos, uma forma; trata da evolução na humanidade, isto é, dos mundos de mudança nesta parte do espetáculo fenomenal em que o fato da consciência parece atribuir ao ser que sofre a modificação com o poder de dar causa, o dever de dirigir. Sob essa ilusão, a vontade humana acredita intervir no turbilhão das causas e efeitos que a envolvem. A constatação, verificação do fato, tende na linguagem a se formular em regra moral, porque a ilusão do fato, engendrada pelo reflexo da atividade na consciência, é tão forte que domina as formas da linguagem. (BARRETO, 2006, p. 1.254).

Diante do *nonsense* que contaminava o convívio e as formas de expressão, uma linguagem às avessas, com as tintas do humor — que, como veremos, presta-se a observar a vida em suas minudências, contemplando o objeto sob outras dimensões —, fazia-se necessária. Afinal, se as lentes da lógica estão turvas pelo absurdo, é preciso que alguém as substitua por outras com melhor acuidade. Verdade seja dita, a sabedoria grega já duvidava da lógica; tanto é assim que eles conceberam Dioniso, o deus dos vinhos e das vinhas, misterioso e perturbador, que arrastava atrás de si um cortejo de sátiros hilariantes. Nas grandes festas dionisíacas, seguia-se, à encenação das tragédias, a representação de um drama satírico, executado pelos mesmos atores, num cenário campestre, que traziam ao palco as potências irracionais do burlesco:

Esse ressurgimento da animalidade traduz-se pelo riso, que vem quebrar a solenidade trágica e abalar o sério. [...] O drama satírico, distante das grandes questões das tragédias, utiliza o riso como instrumento de conhecimento. Esse olhar de derrisão é o olhar de Dioniso. [...] Dioniso derrota a busca positivista, porque instaura como sistema “outra matéria de pensar”, ou seja, a loucura, doce para seus fiéis, terrível para seus inimigos. Esse intermédio do burlesco primário vem lembrar que o riso da loucura é necessário para o equilíbrio da cidade, porque ele se opõe ao logos racional, representado por Apolo ou Atenas. (MINOIS, 2003, p. 36).

O olhar da derrisão, como um instrumento do conhecimento, pode ser alvo do desdém de muitos intelectuais sérios e preocupados com a própria imagem; no entanto, os grandes escritores nunca o temeram e, em maior ou menor medida, ele está presente, nos grandes clássicos da Literatura. Apontamos, pois, essa escolha de tom de Lima Barreto não meramente como uma das causas de ele ter sido recusado por seus contemporâneos; mas

também pelo insulamento de seus personagens, integrando o que o escritor pernambucano Osman Lins denominou de “trilogia da incomunicabilidade”.

Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá, no julgamento do autor o mais acabado de seus livros, forma com *Isaías Caminha* e *Policarpo Quaresma* uma trilogia involuntária da incomunicabilidade e só virá a público em 1919. Antes disso, havendo-o já escrito, entra Lima Barreto na fase mais sombria ou mais exasperada da sua vida. (LINS, 1976, p. 40).

Será, portanto, a linguagem de *Gonzaga de Sá* o escopo de nosso trabalho hermenêutico. A nossa expectativa é ampliar o campo de visão dos leitores da obra de Lima Barreto, que assistirão, ao final desta análise, à exibição de outra máscara de sua escritura, outra descoberta de uma daquelas “zonas insuspeitas”. A modernidade da linguagem do autor é ordinariamente atribuída pelos críticos ao uso de um estilo simples, sugestionado pela linguagem jornalística, mais fluida e comunicativa. Mostraremos, no entanto, que esse estilo simples encobre um apuro com a linguagem que se personaliza por possuir o “sentimento do contrário” do qual Pirandello nos fala em seu ensaio “O humorismo” (1908).

Entretanto, para isso, é imprescindível que nos detenhamos, antes, nas projeções do autor, em outros termos, no destino de sua literatura, para saber o que efetivamente se realizou, no ato da escrita, e no que ele excedeu em comparação aos ficcionistas de seu tempo — ainda que esses aspectos, que concorrem para a individualidade de sua escrita, não lhe tivessem chegado à consciência.

3.3.1 “Para que serve a Literatura?”

“Com uma singular sagacidade, ele soube conquistar a alta sociedade de sua terra, expondo-lhe os vícios e, ao mesmo tempo, justificando-os com paradoxos nem sempre de bom quilate. As suas obras são medíocres e sem valimento. Às vezes, até com uma originalidade duvidosa, mesmo nos paradoxos. Faltou a Wilde sempre o senso de vida, sentimento do alto destino do homem, a frescura e a ingenuidade do verdadeiro talento, a grandeza da concepção e a força da execução.

Ele é um mascarado que enganou e explorou toda uma sociedade, durante muito tempo,

com arremedos, trejeitos e poses de artista requintado, queria posições sociais e dinheiro. Para isso, lançou mão das mais ignominiosas ousadias, entre as quais, a de ostentar o porco vício. Aí ele despe-se do peplo, tira o anel de múmia do dedo, põe fora o cravo verde, perde toda a bazófia e abate-se. Dostoiévski passou alguns anos na Sibéria, num atroz presídio, entre os mais inumanos bandidos que se possa imaginar e não se abateu. [...] A vida é coisa séria e o sério está na dor, na desgraça, na miséria e na humildade.” (BARRETO, 1956, p. 90-91).

Há, na paixão, um elemento de cegueira que nos faz inventar ficções para usufruto próprio. Em aparência, somente o autoengodo explicaria o julgamento peremptório de Lima Barreto ao criticar a obra e a vida do escritor inglês, de origem irlandesa, Oscar Wilde (1854-1900). Ora, são tão absurdamente distintas as circunstâncias das prisões de Wilde e de Dostoiévski (1821-1881), que as comparações dizem mais do projeto literário do ficcionista do que fazem uma apreciação justa do autor de um dos grandes clássicos da Literatura, *O retrato de Dorian Gray* (1890).

Wilde, por intermédio desses paradoxos, apontados por Lima Barreto, investiu contra a farsa do puritanismo dos vitorianos³⁰. Conforme atesta Nicolas Frankel:

O romance modificou a forma como os vitorianos viam e compreendiam o mundo que habitavam, em especial com respeito à sexualidade e à masculinidade. Anunciou o fim do “vitorianismo” repressivo e [...] após sua publicação, a literatura vitoriana passou a ter uma feição diferente. (FRANKEL, 2015, p. 12).

Em 1895, submetido a um julgamento inclemente por crime de sodomia³¹, Oscar Wilde foi objeto do escárnio e da hipocrisia desta mesma sociedade que o havia sagrado como o maior autor de peças teatrais da Grã-Bretanha. Ao deixar o cárcere, definiu num hotel reles em Paris, até a morte em virtude de uma meningite. Destino muito diverso, teve o autor de *Crime e Castigo* (1866) que foi exilado, na Sibéria, durante quatro anos, acusado de conspiração contra Nicolau I, imperador da Rússia. Apesar disso, condição de prisioneiro não lhe retirou todas as prerrogativas de ser um nobre intelectual, como o próprio Dostoiévski afirma em carta ao irmão Mikhail, “[...] cento e cinquenta inimigos a nos perseguir com prazer: éramos sua distração, e a única coisa que nos salvou foi nossa indiferença, nossa

³⁰ A Era Vitoriana compreendeu o período localizado entre os anos de 1837 e 1901.

³¹ Não se usava ainda o termo homossexualidade.

superioridade moral, que eles não conseguiam compreender e, por isso, respeitavam.” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 315).

Todas essas evocações ao contexto de origem das obras funcionam como pistas relevantes na investigação dos autores. Lima Barreto deixou-se levar pelos preconceitos de seu tempo, supondo que o amor entre homens era um vício, inclusive o próprio Wilde o via assim, em *De profundis* (1897), longo manuscrito feito em sua cela, ele desabafa: “Não creias que quero censurar a quem quer que seja por meus vícios [...]. A Natureza, neste aspecto, foi a madrasta de todos nós.” (WILDE, 1986, p. 1.337).

O autor de *Clara dos Anjos* era um homem, atravessado por sentimentos vários e incertos, como toda a gente, logo, não nos pertence a condenação. Seria mais um gesto de moralismo vulgar. Contudo, o que se sobreleva daquela crítica é a defesa de uma escrita que tomasse, como alvo primordial, “o sentimento do alto destino do homem”.

Em *O riso*, o filósofo francês Henri Bergson distingue o humor da ironia:

A mais geral dessas oposições seria talvez a do real com o ideal: do que é com o que deveria ser. Ainda aqui a transposição poderá ser feita nas duas direções inversas. Ora se enunciará o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é. Nisso consiste a *ironia*. Ora, pelo contrário, se descreverá cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser. É o caso do *humor*. O humor, assim definido, é o inverso da ironia. Ambos são formas da sátira, mas a ironia é de natureza retórica, ao passo que o humor tem algo de mais científico. (BERGSON, 1983, p. 61).

Enquanto Lima Barreto se valia da sátira com a finalidade de denunciar uma realidade social, Oscar Wilde se utilizou do mesmo instrumento, como um jogo de espírito. “[...], o valor de uma ideia não tem nada a ver com a sinceridade de quem a expõe. [...] quanto mais insincero é o proponente, mais puramente intelectual será a ideia, já que não será afetada por suas necessidades, desejos ou preconceitos.” (WILDE, 2013, p. 71) — assegura o cínico Basil em *Dorian Gray*. O cinismo é pessimista e conformado, assinalado pela mais completa ausência de emoção, uma vez que todo cínico é um niilista, descrente do potencial de regeneração da humanidade. O riso do cínico não é reconfortante, pelo contrário, é o riso sardônico dos cétricos gregos, mordido intimamente pela cólera e pelo desgosto.

Wilde apreciava a provocação, era um dândi, um diletante dos paradoxos e dos escândalos fortuitos. Amava os jogos de espírito da retórica. Seja dito de passagem, os ingleses possuem um termo muito apropriado para descrever essa agilidade intelectual maldosa e desdenhosa, característica de indivíduos inteligentes como Wilde, é o *wit*. A ironia foi a saída que o Wilde encontrou para lidar com a torpeza dos vitorianos, que o prestigiavam

nos espetáculos, para depois, desprezá-lo nos salões. Se ela é indigna? Diga-nos você, leitor. Toda essa exposição nos serve, contudo, apenas para salientar as diferenças entre Lima Barreto e Oscar Wilde. Ao passo que este se vergou perante a crueldade dos homens, aceitando-a como mal irremediável, o primeiro acreditava sinceramente que a Literatura era o engenho mais poderoso criado pelos homens para uni-los:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si. (BARRETO, 1990, p. 15).

Nestas breves linhas, estão, por assim dizer, a súpula do projeto literário barretiano. Essa intenção de abandonar a “disciplina exterior dos gêneros” aparece na desobediência àquela divisão feita pela velha retórica, constituída pelos estilos elaborado (alto), neutro e falado (baixo) — sobre os quais já discutimos neste capítulo. Nos romances do ficcionista, nota-se que os personagens das classes baixas ganham tratamento trágico, enquanto que os das classes altas sofrem com a deformidade da sátira. Isaías Caminha, mulato pobre, com pretensões à carreira doutoral, recebe os contornos do trágico, em contrapartida, os ilustres da diplomacia, como o Barão do Rio Branco, têm a sua face ridícula exposta a público. Este é um traço forte, sem dúvida, no estilo do autor.

Em “O destino da literatura”, conferência jamais proferida e postumamente publicada, o autor demora-se mais nas explicações das raízes de seu entendimento acerca do fato literário. De início, o autor de *Gonzaga de Sá* se ampara nas reflexões de Leon Tolstói (1828-1910), em seu famoso ensaio crítico, *O que é a arte?* (1898); no qual o escritor russo defende que o primeiro pensador a propor uma teoria geral da Arte havia sido o filósofo alemão do século XVIII, Alexander Baumgarten. Este expunha que a beleza “é o perfeito ou o absoluto, percebido pelos sentidos e tem por destino deleitar e excitar este ou aquele desejo nosso” (BAUMGARTEN *apud* BARRETO, 1956, p. 57).

Lima Barreto faz oposição ao conceito de beleza de Baumgarten, cujos parâmetros se achariam na tradição da Grécia antiga, apregoando que o romance moderno necessita de uma nova perspectiva que se coadunaria mais completamente com o sentimento de seu tempo. Segundo Lima Barreto, a concepção taineniana seria esse novo olhar.

Segundo Taine, a beleza despoja o real de sua aparência prosaica, revelando-lhe o caráter essencial do fato (realidade), naquilo que ele apresenta de insólito, de patético, de torpe e de grandioso. Em suma, a beleza de uma obra de arte estaria em sua imanência. E para que isso sucedesse, urgia que o fim do verdadeiro escritor — aquele que para Tolstoi apresentava o sinete de uma vocação a qual ele, certa feita, denominara “percepção religiosa”— fosse a sinceridade.

[...] 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 [...] deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso de nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, que aluda às questões da nossa conduta de vida. (BARRETO, 1959, p. 58-59).

A Literatura manifestaria, nesta concepção, o que uma teoria, ainda que bem maquinada, não conseguiria, dentro de suas limitações; é, por meio da obra literária, que as questões mais prementes da condição humana são lançadas ao homem, feito flechas de um desejo tão fecundo que, por assim ser, suscitaria a ligação entre os homens. Desse pensamento, Lima Barreto comungou. Dessa fé, jamais abjurou.

Daí a opção por um estilo despojado de artifícios retóricos à semelhança do que fizera Dostoiévski, que também recebera a pecha de desleixado. A atenção concedida à linguagem jornalística não significa, no entanto, “um desinteresse pelos problemas expressivos” (LINS, 1976, p. 18), muito pelo contrário. Lima Barreto concebeu uma linguagem, tomando por base todos os conflitos e contradições, todas as vicissitudes experimentadas, seja na política, seja na Literatura; a escritura de Lima Barreto é a expressão desses contrários, que sutilmente se elevam pela representação humorística.

3.3.2 O jogo dos contrários

“Invejo — mas não sei se invejo — aqueles de quem se pode escrever uma biografia, ou que podem escrever a própria. Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer.” (PESSOA, 2015, p. 56).

Gonzaga de Sá é o último romance de Lima Barreto que, embora tenha sido concebido muito antes de *Isaiás Caminha*, veio à luz somente no ano de 1919. Não há, em sua composição, qualquer traço de enredo ou conflito dramático. À semelhança do *Livro do desassossego*, do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935), deparamo-nos com uma sucessão de meditações de um velho casmurro, instruído entre a fina flor do Colégio Pedro II e herdeiro de um distinto general do Império que, ao repelir a lógica brasileira de ascensão social, com todos os seus exames, pistolões, hipocrisias e solenidades, rende-se fatalmente ao convívio com os tediosos burocratas.

Ao cruzar a derradeira quadra de sua existência, em quase tudo obscura — privada, inclusive, de um amor que o consolasse talvez dos pequenos ressaibos e de seu imenso fastio pelo homem —, encontra, quando já nada mais esperava da vida, a companhia de um confidente e escudeiro, o amigo Augusto Machado: “Vi logo um velho inteligente, de amplo campo visual a abranger um grande setor da vida; entendi-o ilustrado e de uma recalcada bondade.” (BARRETO, 1990, p. 563).

A rabugice de Gonzaga, o seu humor sarcástico, tangenciando, algumas vezes, o absoluto cinismo — à maneira de um Swift ou de um Mark Twain — produz uma fissura, na percepção que o amigo tinha dos ritos sagrados da República, até então invisíveis à sua bonomia. “[Gonzaga] lançara mais uma raiz, estava mais firme contra as pressões externas, senti que sorvera também uma gota de veneno.” (BARRETO, 1990, p. 74). Ele lhe descortina os bastidores da catástrofe brasileira, com a obstinação de um céptico, que desacredita completamente na redenção da humanidade:

Dantes, eu tinha pena. Hoje, sobe-me o ódio, dá-me vontade de lhes quebrar a cara... Eu quis fazer deles o meu ambiente, comuniquei-lhes as minhas leituras... Os burros maldizem-me... Eunucos, castrados! Apanharam umas opiniões, uns retalhos de pensamento dos meus lábios e, com eles próprios, querem me ofender e irritam-me. A burrice humana é insondável! Tenho desgosto de mim, da minha covardia... Tenho desgosto de não ter procurado a luz, as alturas, de me ter deixado ficar covardemente entre tais patos, entre tais perus, burros e maus, agaloados ou não, ignorantes e sórdidos, incapazes de simpatia, de gratidão e de respeito pelo valor dos outros... Como me fui meter com esses idólatras de títulos e posições, patentes e salamaleques, abaixados diante da força e do dinheiro? Não sei. Os mais próximos, eu os quis melhorar; eu lhes levei autores, novidades, jeitos de pensar... E eles? Oh! que bestas! Que bestas! O que mais me aborrece é ter chegado a esta idade vazio de tudo, vazio de glória, de amizade, só, e quase isolado dos meus e dos que me podiam entender. Estou abandonado, como um velho tronco desenraizado num areal... Vivi muito e espero ainda viver alguma coisa... Vi ladrões, vi assassinos, vi gatunos, vi prostitutas — tudo isso é gente boa, muito boa, à vista dos perus graduados no meio dos quais vivi... Fugi das posições, do amor, do casamento, para viver mais independente... Arrependo-me!... Vênus é uma deusa vingativa! (BARRETO, 1990, p. 115).

A propósito, o velho Manuel Gonzaga de Sá muito nos faz lembrar de um grande personagem da filosofia, qual seja, o sábio Demócrito. Os habitantes de Abdera acreditavam que Demócrito tinha adoecido pela grande sabedoria contraída. O pobre homem parecia um lunático, que ria a bandeiras despregadas de todas as coisas, fossem graves, fossem insignificantes. Para evitar que a enfermidade se espalhasse, eles recorrem ao médico Hipócrates, que indaga: “De que ris, Demócrito?” (HIPÓCRATES, 2013, p. 52). Ao que, ele contesta:

Esses amorosos da terra visível são engraçados em sua desmesura, sempre empenhados nos labores subterrâneos e clandestinos. [...] Esses homens desejam dominar muita coisa sem, entretanto, dominarem-se a si mesmos. Empenham-se no casamento, mas logo em seguida suas mulheres são abandonadas, pois as amam e, logo depois, as execram, e assim sucede também com os filhos, que desejam tê-los, mas tão logo estejam crescidos, são abandonados. Que empenho vazio e irracional é este que não difere em nada da loucura? (HIPÓCRATES, 2013, p. 54).

Ato contínuo, o mecanismo se inverte e quem ensina uma importante lição a Hipócrates é Demócrito: só é sábio aquele que tiver aprendido o valor do riso. De modo equivalente, Gonzaga ensina Machado a ter uma visão crítica das circunstâncias, transmitindo-lhe noções e ideias, que parecem contradizer-se entre si. E isso é feito, percorrendo a alma das ruas, qual Aristóteles o fizera, enquanto ensinava os seus peripatéticos a filosofar, passeando, flanando pela cidade:

— Fugi dessa 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 *gallegos* também...

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

— Já reparaste que não há nada mais sedição 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 lá muito do seu ofício; deixe isso para a irmã Paula... E não é só isso! O pior é que são notícias iguais as de qualquer lugar, vulgares, chatas... Que pobreza!...

— Que espécie de notícias queria o senhor?

— Eu?

— Escândalos mundanos?

— Qual! É vulgar! Queria reformas, revoluções, inversões nos 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 obriga a nos 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! (BARRETO, 1990, p. 35-36).

Não faz muito, discutimos as gradações que Henri Bergson impõe para separar o humor da ironia. Essa distinção, entretanto, não é consensual, há os que veem a ironia, ora como uma faceta do humor, ora como uma figura retórica. Nesta última acepção, o escritor enuncia o contrário daquilo que pensa e *finje* acreditar que o mundo deveria ser tal como ele o descreve. Pirandello, todavia, desfaz o mal entendido: “Esta figura retórica implica, sim, contradição, porém fictícia, entre o que se diz e o que se pretende ser entendido. A contradição do humorismo nunca é fictícia, mas essencial.” (PIRANDELLO, 2009, p. 47-48).

São muitas as confusões em torno desses termos, caro leitor, por isso, é preciso esclarecer. Gonzaga, na passagem mencionada, utiliza-se do humor — não deduza daí que ele não se valha de ironia em outras tantas —, ele não fala de uma Petrópolis fictícia, ele fala de uma Petrópolis que desgrazadamente ainda existe, uma cidade que é um paroxismo ambulante, “onde tudo é invertido e baralhado” (BARRETO, 1990, p. 36), onde a indigência de negros e índios convivia, lado a lado, com chalés holandeses, carruagens abarrotadas, *soirées* no Lírico e *mademoiselles* de rica indumentária, sob o sol implacável do Rio de Janeiro.

As razões do caráter irrequieto de Gonzaga de Sá, que não se afina com o ofício nem com os homens com quem apenas divide o espaço, não se acham, no entanto, em seus fracassos íntimos — na desdita do amor, nas ambições da carreira, nos reveses matrimoniais ou na escassez das posses —; mas, sim, no seu exterior, na constatação da debilidade e da miséria do indivíduo, da fanfarronada da burocracia e da exuberante palermice de nossa classe política. São “causas de natureza social, e não psicológicas, atávicas ou antropológicas” (LINS, 1976, p. 34). Meros joguetes de uma vontade caprichosa e ininteligível, os personagens estão perdidos no redemoinho vertiginoso do cotidiano, palmilhando às cegas uma rota, que se desvia ao passo que dela se avizinham, acabando por viver ilhados em suas consciências. É o fenômeno do insulamento, argutamente examinado por Osman Lins:

O enigma, é verdade, torna-se mais claro — e, pode-se dizer, mais coerente — se já desvendamos um pouco do homem que encerrado em seu alvéolo, insciente ainda — e, por isto, mais perplexo — da sua condição; e para o qual a ação, no sentido de modificar o mundo e os outros homens, é desconhecida, impossível ou fatídica. (LINS, 1976, p. 43).

Os diálogos — se assim podemos intitular essas conversas, em que um fala de suas impressões e o outro assente, em silêncio, interrompendo somente para ensejar o recomeço do discurso do outro — acontecem, no romance, pondo a nu a solidão das personagens. Não há comunicação, em seu sentido estrito, uma vez que as posições conflitantes inexistem. Machado passa toda narrativa curioso de saber de quem é aquele rosto que o amigo tanto desenha. Ainda assim, nunca lhe pergunta de quem se trata e o porquê de ele sempre esconder o rascunho, cheio de receio de ver seu pequeno segredo descoberto. “Eram indecisos traços de uma fisionomia humana... Sempre aquela obsessão. Sentei-me e ele continuou.” (BARRETO, 1990, p. 115).

Daí segue-se outro solilóquio. Essa incredulidade da ação impede o drama. Para que este exista, é imprescindível haver um conflito que faça rebentar arestas que ocasionem desentendimentos, mal entendidos que mudem o curso da narrativa. Um caso clássico é *Retrato de uma senhora* (1881), de Henry James (1843-1916). Na narrativa, as peripécias de Mme Merle com o propósito de forçar o enlace entre Isabel Archer e o mesquinho Caspar Goodwood tomam boa parte da trama. Quando desperta, Isabel dá-se conta dos enleios de que foi vítima. Veja, os incidentes são subterrâneos, ao gosto do mestre dos romances, eles acontecem nas entrelinhas, por meio de personagens dissimulados e um narrador nada confiável. Sem embargo, as ocorrências estão lá à espera de um leitor meticoloso e dão o compasso desta obra-prima.

Na ausência desses elementos, operou-se uma perturbação no “horizonte de expectativas” de um leitor viciado nos esquemas tradicionais da prosa romanesca, seja ele comum, seja ele crítico; o que suscitou, numa primeira recepção, num estranhamento seguido de uma inexplicável recusa do livro — o que se verifica até hoje diante do desinteresse das editoras em republicá-lo, muito diferente do que aconteceu ao *Policarpo Quaresma*. O crítico Antônio Houaiss (1915-1999) chegou a declarar que o romance não constituía um exemplar do que de melhor tinha produzido o espírito de Lima Barreto (LINS, 1976, p. 42). Segundo Osman Lins, isso se deve à falta de discernimento dessa “virtude-chave” da obra, isto é, o insulamento:

Necessário ter seguido as peripécias de muitos heróis romanescos [...] para avaliar a importância dessas personagens menos propensas a agir que a refletir; que haja acompanhado a evolução de numerosos conflitos, para aferir a ousadia dessa concepção destituída de ponto de resistência; o conhecimento de enredos firmemente estruturados é indispensável à avaliação do romance desarticulado e cuja desagregação reflete tão bem o homem de que se ocupa, ilhado, não relacionado com os demais a ponto de fragmentar-se interiormente. (LINS, 1976, p. 112).

Nos outros romances, ainda vemos a presença de alguns imprevistos, a saber: a loucura de Ismênia, a execução de Quaresma, o adultério de Edgarda, as conquistas amorosas de Cassi Jones, os conflitos políticos de Numa, as inúmeras revoltas populares, entre outros casos. Apesar dos episódios citados, não se pode asseverar que eles culminem em mudanças na trama. Quaresma, não obstante o seu fracasso em tornar o tupi-guarani língua oficial do Brasil, segue com seu projeto nacionalista, depois de uma temporada no inferno dos manicômios, agora no sítio do “Sossego” — não se observando alterações na psicologia do nosso Quixote:

E foi obedecendo a essa ordem de ideias que comprou aquele sítio, cujo nome — “Sossego” — cabia tão bem à nova vida que adotara, após a tempestade que o sacudira durante quase um ano. Não ficava longe do Rio e ele o escolhera assim mesmo maltratado, abandonado, para melhor demonstrar a força e o poder da tenacidade, do carinho, no trabalho agrícola. Esperava grandes colheitas de frutas, de grãos, de legumes; e do seu exemplo, nasceriam mil outros cultivadores, estando em breve a grande capital cercada de um verdadeiro celeiro, virente e abundante a dispensar os argentinos e europeus. (BARRETO, 1999, p. 75).

Gonzaga de Sá é onde o fenômeno da incomunicabilidade alcança o seu estertor. É como se as contingências de Isaías Caminha e Policarpo Quaresma já sinalizassem uma impossibilidade do projeto barretiano de por meio da arte “[...] transmitir sentimentos e ideias, [trabalhando] pela união da espécie; [...] para o seu acréscimo de inteligência e felicidade.” (BARRETO, 1956, p. 67). Parece estar claro, portanto, que o autor (sujeito biográfico) pode estar muito convicto de suas intenções, sem embargo, penetram no campo da criação variáveis insondáveis ao ficcionista, que constituem a sua escritura:

[...] a vontade de Lima Barreto e a sua noção exigente de dever, fatores aos quais se associava uma aversão inequívoca à literatura desinteressada, desejava — o que fez em grande parte — uma obra militante. Mas, ao mesmo tempo, a intuição ainda enevoada, obscura e, apesar de tudo, ponderável, do homem do nosso tempo, dividido e só, infiltra-se nos seus romances. (LINS, 1976, p. 42).

A despeito de tudo o que foi dito até aqui acerca da incomunicabilidade das personagens, é notável que, nos instantes jocosos da narrativa, ela sofra algumas pequenas rachaduras, em outros termos, alguns minutos de suspensão, decorrentes dos efeitos próprios ao cômico. Voltando a Bergson, quando o filósofo diz que “não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados” (BERGSON, 1983, p. 8), ele quer alegar a inviabilidade do riso, caso não haja uma ressonância entre duas ou mais inteligências, qual Gonzaga e Machado. Há de haver uma concordância entre dois espíritos afins para que surja o riso:

Gonzaga de Sá levantou o olhar da folha de papel em que estivera rabiscando, passou a vista pelas três faces da sala aberta para o exterior e permaneceu alguns

minutos com o olhar perdido. Por fim, o meu velho camarada voltou-se e perguntou-me ainda uma vez:

— Quem te disse que eu estava doente?

— Já te disse... O Xisto Beldroegas.

— Que idiota! Comi aquela voz de castrado, com aquele passo de jaboti... Tenho lhe nojo, nojo da sua burrice... Imagina que, para me moer, ele se propôs um dia a discutir filosofia com o Baltar... Sabes o que discutiram?

— Não.

— Ouve, Beldroegas diz ao outro, olhando de esguelha para mim, Baltar, vamos discutir filosofia. Balthar empavesava-se, põe as mãos para traz, e diz com segurança

— Vamos. Balthar tossa, Beldroegas faz um esforço para falar, cacareja e pergunta: Como morreu Sócrates? Felizmente, eu escapei, de ser doutor...

Ri-me, enquanto Gonzaga de Sá acendia, a custo, um cigarro. (BARRETO, 1990, p. 114-115).

Beldroegas era um daqueles ventríloquos de repartição pública, capacitados, pelos anos de labor e mofo, a induzir qualquer infeliz, desacostumado às perversas engrenagens burocráticas, a mais completa insanidade. Tanto se lhe dava se o pobre sujeito precisava apressar os trâmites da aposentadoria do pai³² para que a família não passasse a pão e água. A lei era mais importante. Que aproveitasse a ocasião, ora! Estamos fartos de saber, o sofrimento forma um caráter. E aí do atrevido que se queixasse! Faria-o voltar tantas vezes lhe desse na veneta até que compreendesse que a sua vida nada valia perante a máquina governamental.

Era um sujeito de hábitos tão engessados que sequer pareciam humanos, lembravam muito mais aqueles bonequinhos puxados por finas cordas, que tanto divertem as crianças. Xisto se acreditava investido de um sacerdócio, de uma missão importantíssima à qual todo mundo deveriam prestar reverência. O cômico, para Bergson, surge no momento em que “percebamos o inerte, o confeccionado, enfim, o já feito, na superfície da sociedade viva” (BERGSON, 1983, p. 25). Foi exatamente dessa rigidez inflexível que Machado achou graça. Ele poderia ter permanecido indiferente ou também ter nutrido uma abjeção; mas o olhar de Gonzaga sobre o bizarro do colega de trabalho mudou o juízo que ele tinha e desse entendimento mútuo nasceu o riso.

Não deduza dessas explicações, leitor, que o insulamento foi desfeito, muito pelo contrário, ele foi realçado. Como se nota pela leitura do excerto, cada um dá prosseguimento àquilo que estava fazendo, como se aquela interrupção não tivesse acontecido. As lições do velho casmurro em nada impelem Machado à ação; é verdade, o seu sistema de pensamento

³² Lima Barreto passou por um aperto semelhante, quando foi tratar da aposentadoria do pai com Pelino Guedes, funcionário responsável pelo processo.

sofre abalos, porém, eles não são fortes o bastante para fazer vibrar a cadência modorrenta com que ambos arrastam o seu trem de vida.

Mas, afinal, falamos da ironia, do cômico e nos esquecemos do humor — tão impetuosamente defendido nos começos deste capítulo. Em páginas anteriores, argumentamos que a modernidade da escritura barretiana se personalizava por possuir aquilo que Pirandello denominou de “sentimento do contrário”:

Ordinariamente [...] a obra de arte é criada pelo livre movimento da vida interior que organiza as ideias e as imagens em uma forma harmoniosa, cujos elementos todos têm correspondência entre si. [...] A reflexão, durante a concepção, assim como durante a execução da obra de arte, não permanece certamente inativa [...]. A consciência não ilumina certamente todo o espírito; especialmente para o artista [...], não é uma potência criadora, porém o espelho interior em que o pensamento vai remirar-se [...], ela é o pensamento que vê a si mesmo [...]. E, comumente, no artista, no momento da concepção, a reflexão se esconde [...], é quase, para o artista uma forma de sentimento [...], ela [a reflexão] a critica, mas não friamente [...], na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde [...], se coloca diante dele [o pensamento] como um juiz, analisa-o desapassionadamente e decompõe sua imagem [...], uma decomposição da qual surge e emana um outro sentimento: aquele que se poderia chamar, e eu de fato assim o chamo, o *sentimento do contrário*. (PIRANDELLO, 2009, 146-147).

Prontamente, Bergson depreendeu uma característica fundamental ao cômico: a ausência de emoções e de sentimentos que, acaso aparecessem, a cena seria encaminhada para o drama ou para a tragédia. Não obstante, o humor e o cômico não são conceitos análogos, como o senso comum gosta de supor. “Depois da palavra romantismo, a palavra mais abusada e equivocada da Itália é humorismo. Se fossem realmente humorísticos os escritores, [...] não se poderia sair de casa sem encontrar na rua dois ou três Cervantes.” (NENCIONI *apud* PIRANDELLO, 2009, p. 46), lamentava-se o crítico italiano Enrico Nencioni (1837-1896). O que as pessoas comumente interpretam como humor é, na verdade, o cômico. E isso resulta de uma vulgarização do termo pelo jornalismo, que o emprega sem critério. No entender do dramaturgo italiano, o humorismo apresenta sutis contrastes, “[...] o desacordo que o sentimento e a meditação descobrem ou entre a vida real e o ideal humano [...]; depois o ceticismo que descolore toda observação.” (PIRANDELLO, 2009, p. 143).

O humorismo consiste num espelho que acompanha o pensamento, convidando-o a remirar o objeto por outra perspectiva. Tudo é atravessado por um senso de relatividade que se nega a dar a última palavra ou a tragédia, ou a comédia. Destarte, o maior equívoco que se poderia cometer ao falar de humor é esperar que dele sobreviesse o riso. Esta é uma característica do cômico. Italo Calvino (1923-1985), em *Seis propostas para o próximo milênio*, no ensaio dedicado à leveza, alega que “[...] o humor é o cômico que perdeu a

carneidade corpórea e põe em dúvida o eu e o mundo.” (CALVINO, 2007, p. 33).

O cômico é o primeiro contato com o fenômeno, quando nos defrontamos com o jocoso, da advertência do risível, manifesta-se o riso; o humor é o segundo contato, quando já não conseguimos rir, porque nos confrontamos, por intermédio de uma atividade reflexiva, com uma contraparte não tão cômica quanto a primeira — o inverso dessa representação também se efetua. *Dom Quixote* é o grande exemplo:

Nós quiséramos rir de tudo quanto há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara com a sua loucura a si mesmo, aos outros e a todas as outras coisas; quiséramos rir; mas o riso não nos vêm ao lábio lano e fácil; sentimos que algo o turba e o obstaculiza; um senso de comisseração, de pena e também de admiração, sim, porque se as aventuras desse pobre *hidalgo* são ridículíssimas, não há dúvida, todavia, que em seu ridículo é verdadeiramente heroico. (PIRANDELLO, 2009, p. 149).

De natureza igualmente humorística é o Gonzaga de Sá, o modo solene com que ele emite os mais tonitruantes absurdos e o ar de angelical inocência com que ele profere as observações mais sagazes marcam uma contradição estrutural nos diálogos:

— Não me acuses de incosequência. Apieda-me o indivíduo a sofrer. [...]. Deves ter reparado que o recurso aritmético tudo avassalou. É um recurso poderoso e razoável para certos aspectos de nossa atividade, mas perfeitamente impróprio para dar a feição sentimental de uma classe, de um povo, ou mesmo traduzir as feições da sua inteligência e caráter. Por sua própria natureza, a inteligência, o caráter e os aspectos sentimentais, como o supõe a sociedade são tiranicamente individuais. A felicidade, sensação tão volátil, instável, irredutível de homem a homem, é cousa diferente, e não consente média a abranger centenas, milhares e milhões de seres humanos. Imagina tu que Mme. Belasman, de Petrópolis, tem um grande joanete, um defeito hediondo, com o qual sobremaneira sofre; e o operário Felismino, da Mortona, orgulha-se em possuir um filho com talento. Mme. Belasman vive acabrunhada com a exuberância de seu joanete. Passou a meninice a sofrer por ele, a adolescência foi-lhe uma angústia; e tão insignificante aumento de seu pé, na sua consciência, refletiu-se duradouramente, continuamente, com as manifestações mais inacreditáveis e aterrorizantes; entretanto, Felismino, quando bate rebites, sorri e antegoza o estrondo que uma parcela do seu sangue vai causar na sociedade. Os companheiros acreditando doído, e já porque uma vez ele se tenha referido entusiasticamente às brilhantes qualidades do filho, criou para este, dois ou três inimigos. Está sagrado! Quem é mais feliz — pergunto — Mme. Belasman ou o sr. Felismino? (BARRETO, 1990, p. 583-584).

Evidencia-se, no excerto acima, o estado de espírito ambivalente do personagem. Quem se arriscaria em afirmar que Machado alcança os paradoxos expostos nessa conversa? Gonzaga faz uma crítica contundente às teorias deterministas do início do século, que dividiam os homens em classes e raças, “essas criações abstratas”, e determinavam suas características, com o propósito de selecionar aquela elite branca, agradável aos olhos do investidor estrangeiro, exilando assim a imensa maioria, formada por descendentes de escravos e de forros. A ciência e a sociologia serviram a esses fins torpes. Nina Rodrigues,

Sílvio Romero, João Batista de Lacerda e o sanitarista Oswaldo Cruz legitimaram o racismo, dando-lhe o nome de ciência³³.

A análise dos processos de representação artística do humor, na prosa barretiana, é fundamental na valoração estética de sua escritura. Não se poderia compreender sua beleza, se não se entendesse os sutis contrastes que resultam na perfeita construção dos estados de ânimo dos personagens. É tarefa do crítico mostrar os bastidores da criação. Apreciamos mais com a inteligência e menos com o sentimento. Do contrário, seríamos leitores comuns que se contentam em classificar a ficção com adjetivos e impressões vagas. Nada substitui o prazer de ler a obra; não obstante, se, à parte isso, opera-se a reflexão, nosso horizonte inevitavelmente se alargará e já não seremos os mesmos indivíduos que incautamente abriram aquele livro.

A escritura de Lima Barreto é uma linguagem às avessas. A cada nova máscara retirada outras lhe assumem o lugar. Saímos da experiência da leitura de suas obras cheios de incertezas, porém repletos de coragem. Pejado do mais sincero amor pela Literatura. O criador de *Policarpo Quaresma* enfrentou dignamente duas grandes guerras, bateu-se com a história e com a linguagem. Pagou o alto preço da rejeição. Independentemente disso, com a perspectiva que o tempo fornece, leitores e críticos reconheceram-lhe o inestimável valor literário e, a cada nova primavera, sua literatura ganha uma nova pele, sem jamais perder o viço.

³³ Discutimos essas questões no começo deste capítulo.

4 LIMA BARRETO E OSMAN LINS: “O ACASO NÃO TEM PREDILEÇÕES”³⁴

4.1 *Sobre escadas e contingências*³⁵

“A sabedoria artesanal, em certos criadores, parece com frequência ser desenvolvida ou completada por instrumentos secretos. Vemos, por exemplo, em *Fogo Morto*, a situação estratégica da oficina onde passa os seus dias o mestre José Amaro um receptor e um transmissor de notícias; os outros personagens, das mais variadas condições, vêm ao seu encontro e cruzam ante ele. Exatamente o contrário ocorre com Vitorino Carneiro da Cunha: deambula, sem paradeiro, nas estradas, exercendo entre as demais figuras do romance uma função muito semelhante à do seleiro. Pode-se supor, sem grandes probabilidades de erro, que essa simetria antitética, tão atraente quando a examinamos, fosse voluntária e calculada? Parece, antes, resultado não precisamente do acaso, mas dum senso profundo de composição, depurado ao longo de todos os romances [...]. Uma plenitude que, não desconhecendo propriamente o cálculo, assimila-o, transforma-o em algo sabido e esquecido, mas não perdido.”

Osman Lins, O tempo em *Feliz Aniversário*, p. 17.

Dentre as inestimáveis contribuições de Osman Lins aos estudos literários³⁶, a passagem que inaugura as discussões deste capítulo constitui decerto um exemplar das

³⁴ Citação de *Gonzaga de Sá*: “Não compreendi imediatamente a significação dessa fantasia; mas, referindo-a a este e aquele aspecto de sua vida, entendi bem que ele queria dizer que o Acaso, mais do que outro qualquer Deus, é capaz de perturbar imprevisivelmente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar da nossa ciência e da nossa vontade. E o Acaso não tem predileções...” (BARRETO, 1990, p. 26).

³⁵ Referência a uma passagem crucial do conto de Clarice Lispector (1920-1977) “Feliz Aniversário”, que fora objeto da análise de Osman Lins em ensaio publicado no ano de 1974, pela revista lisbonense *Colóquio Letras*.

³⁶ Vale ressaltar, uma parcela módica da laboriosa atuação de Osman Lins, em revistas e periódicos, foi editada. Das atividades como crítico literário, poeta e contista, veiculadas pelo *Estado de São Paulo*, *Jornal do Commercio*, *A Gazeta*, *Revista Vogue*, *Revista Senhor*, poderão ser encontradas duas compilações da década de 1970: *Do ideal e da glória: Problemas inculturais brasileiros* (1977) e *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979). Parte do acervo do ficcionista pernambucano acha-se preservada no IEB-USP

tentativas do escritor-crítico de trazer à luz uma interpretação dos labirínticos procedimentos de criação de Clarice Lispector (1920-1977). Aos métodos de estruturação da prosa poética da contista, o ficcionista cognominou de “sabedoria artesanal”, em virtude de seu caráter, por vezes, inconsciente: “A sabedoria artesanal, em certos criadores, parece ser desenvolvida ou completada por instrumentos secretos.” (LINS, 1974, p. 17). Secretos, mas não inscientes. O artesão não opera apenas de modo intuitivo, existe, para Osman Lins, uma “[...] plenitude que, não desconhecendo propriamente o cálculo, assimila-o, transforma-o em algo sabido e esquecido, mas não perdido.” (LINS, 1974, p. 17).

Há, entre alguns críticos e teóricos brasileiros, um mal-estar, proporcionado pela visão do escritor, que, inadvertidamente, cruza a soleira que dá entrada ao território da ensaística. Em *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), Autran Dourado (1926-2012) antecipa-se contra seus prováveis detratores e justifica a realização de um trabalho em que o criador pretende mirar a própria obra com uma objetividade que, não a corrompendo, pudesse, quem sabe, assistir ao leitor, guarnecendo-o de ferramentas para o entendimento do objeto estético:

Os nossos romancistas aceitaram passivamente a tese que lhes foi imposta, de que deviam ficar quietinhos, sempre calados, teorizar nunca, discutir jamais o seu fazer literário, não analisar ou explicar o que fizeram, por que fizeram, como fizeram; não dar nunca a sua poética. Tal função analítica e propedêutica devia ficar a cargo dos críticos e professores, estilistas e estruturalistas, semanticistas e filólogos, teóricos e cientistas, laboratoristas, toda a fauna preciosa e necessária [...]. Essa atitude absenteísta, que considero prejudicial ao próprio desenvolvimento do romance brasileiro, talvez seja herança ou preconceito realista ou naturalista (“O autor deve estar na sua obra como Deus na criação, presente, mas invisível”, frase de Flaubert repetida com algumas alterações, ou sem nenhuma, por James Joyce). (DOURADO, 2000, p. 19-20).

Aferrar-se a uma interpretação empreendida pelo criador não significaria conferir-lhe uma autoridade quase tirânica? É factível um escritor adotar um ponto de vista objetivo em face da realidade do artefato concebido por ele? No processo de apreensão à compreensão de sua poética, haveria uma mudança de percepção do sujeito criador, quer dizer, ele seria capaz de se despir de sua visão subjetiva?

São indagações que forçosamente nos são postas quando avaliamos uma poética. Inócua nos pareceria, caro leitor, se nos constrangêssemos à enfadonha tarefa de reconstituir, com alguma fidelidade e um pouco de esforço, os propósitos literários de Osman Lins, a fim de obter, como resultante desse exercício de paráfrase, uma coincidência absoluta entre as

nebulosas intenções do autor e a obra realizada. Melhor dizendo, “[...] tão canhestro seria estabelecer um nexos de causalidade entre um estado da consciência e um gesto criador quanto pretender que possa advir um pensamento da matéria.” (PICON, 1969, p. 22).

Sem embargo, como bem pondera Tzvetan Todorov (1939-2017), ainda que o estudo das formas e estruturas seja imprescindível, reduzir os estudos literários à crítica estrutural seria o equivalente a excluir “qualquer relação com o contexto sincrônico e, mais do que isso, qualquer relação com os valores humanos universais” (TODOROV, 2015, p. 218). Há mais dilemas, entre as tendências estruturalistas e sociológicas, do que supõe a nossa filosofia³⁷.

Caso o aborrecimento ainda não o tenha apanhado, fazendo-o negligenciar este breve estudo; peço-lhe, pois, que assuma conosco a responsabilidade de ser interlocutor deste escritor avesso a uma visão epidérmica da Literatura; não para ser subjugado por sua retórica envolvente, e sim para observar as contradições internas entre os projetos do autor — expostas em ensaios, artigos e entrevistas — e a execução de seu fazer literário.

Dois pólos fixos: o objeto feito / o homem que o fez. Nem sempre ocorre que se indague sobre as fases anteriores à sua conclusão ou aparecimento: sendo raríssimo surgirem, no espírito do leitor, a obra e o escritor libertos um do outro, não obstante os limites que os relacionam: a obra e o autor mutáveis em si mesmos, sempre em mudança também as linhas entre ambos. Ora, mutáveis um e outro, ligados por gêneros de relação que se alteram através de todas as fases da obra, continuam a deslocar-se, mesmo após concluída, as linhas entre ambos. A obra e o escritor: um móbile. (LINS, 1974, p. 48).

De incertezas e dúvidas, está permeado o trabalho do crítico; não obstante, é melhor tê-las, no horizonte, a perceber a obra e o homem como monólitos ao aguardo de nossa revelação. Nenhum agente dará conta da multiplicidade e da totalidade dos liames encerrados numa obra — sendo ela um móbile, percebemo-la em seu movimento. Ouvir a voz do escritor não o dispensará de lê-lo, claro está. Certezas peremptórias ordinariamente são acompanhadas de crenças absolutas e inarredáveis, que vem a ser convicção, delírio, fanatismo, qualquer outra nomenclatura que lhe aprouver, todavia elas não configurarão uma interpretação.

É proveitoso, para não dizer elementar, que o sujeito psicológico, afeito a projeções subjetivistas, ceda lugar, de tempos em tempos, ao crítico, que contempla o objeto estético por ele mesmo. A despeito dessas declarações, as posições tomadas pelo escritor não

³⁷ Referência a *Hamlet*, de William Shakespeare, ato I, cena V: “Há mais coisas, Horácio, em céus e terras, do que sonhou nossa filosofia.” (SHAKESPEARE, 2016, p. 394, v. 1).

constituem um método, uma vez que não estamos dispendo de uma fórmula. Afinal, ao que parece, não estamos investigando um profeta, portador de um pensamento moral; mas um homem sujeito a equívocos tremendos e desvios de rota.

4.2 Um bocadinho de terra todos os dias

Diante disso, não abdicando daquilo que se abriga nestas “zonas insuspeitas”, porém não nos rendendo de todo ao mistério da criação, passemos ao que nos diz Osman Lins a respeito de seu ofício:

A imaginação, realmente, atinge a plenitude à época das grandes criações de um escritor de ficção. Não, todavia, no sentido que se lhe atribui vulgarmente. Porque se o escritor, em suas fases primitivas, perde-se à caça a sua obra e se tenta construí-la no vazio, com materiais sonhados, bem outra é a situação do escritor maduro ou em fase de amadurecimento. Portador de um plano — pois tem uma noção do mundo — e reorganizando a sua experiência, ao invés de invocar os poderes da imaginação, trabalha com vistas a um rumo definido, num mundo com o qual está em contato e que, através do exercício da literatura, irá devassar para melhor conhecer. Sua plenitude não consiste em inventar mais; e sim em inventar de modo significativo. No artista imaturo, este processo repousa nas possibilidades da imaginação; cabe-lhe o papel de sucedâneo da experiência. Ou, melhor nos exprimindo, da maturidade, que representa para o escritor a experiência já desenvolvida, assimilada, transformada numa visão global do ofício e da vida. (LINS, 1974, p. 50).

Conter a vaidade juvenil de figurar nas estantes das grandes livrarias. Polir à exaustão cada bosquejo de imaginação. Não se melindrar diante de horas estéreis de trabalho. Seguir a marcha. Debater-se internamente para se distanciar da tentação de copiar o estilo do mestre. Represar a dor e o sentimentalismo. A faina do ficcionista acontece longe das entrevistas, na televisão, dos aplausos acalorados das palestras seletas, dos chás da Academia, da euforia de leitores à procura da última novidade do mercado editorial. Estranhamente, essa guerra costuma transcorrer sem a presença de espectadores, sem testemunhas:

A paciência, pela qual André Gide confessava apreço, necessariamente será desenvolvida. [...]. Ante o papel (buscar tranquilamente a frase, experimentar algumas de suas muitas possibilidades) [...]; perante a vida (saber que esforço algum pode substituir o tempo em nosso processo de maturação e que nossos progressos se efetuam em segredo); [...] não inquietar-se mais tarde ante a reduzida venda de seu livro, o silêncio da crítica e a indiferença dos leitores (lembrando que essas conquistas não cabem só ao livro, fazendo parte da vida do escritor, empreendê-las com calma e obstinação, refletir que o malogro de um trabalho levado a termo com dignidade vale mais que cem êxitos obtidos mediante capitulações e que pelo menos a vitória de haver resistido a todo gênero de prostituição intelectual fica reservado aos que, fechados numa espécie de ira, lançam-se para a frente, fiéis àquela obra que, em seu íntimo, sabem dever cumprir. (LINS, 1974, p. 28).

Uma dessas escaramuças ficou célebre entre os curiosos que se introduzem pelos bastidores da Literatura. Dava-se, costumeiramente, naquele ínterim entre a meia-noite e o nascer do sol. Um homem comum, munido apenas de uma pena, da luz mortiça de um castiçal e de doses indecorosas de café, revirava cada esboço, cada maldita linha de seus incontáveis romances, espicaçado pelas dívidas e pela fadiga de um corpo que declinou antes de sua vontade:

“Minha vida está agora bem regrada” – conta em outubro de 1833. “Levanto-me à meia noite, deito-me às seis da tarde. Um banho a cada três dias, catorze horas de trabalho, duas de passeio”. Quando o trabalho urge, podem suprimir as do passeio. “Trabalho dezoito horas por dia” (em novembro do mesmo ano); e às vezes nem isto chega: “Passei esta semana até quarenta e oito horas sem dormir” (...) descobre um sistema novo: “Estou trabalhando vinte e quatro horas a fio. Durmo cinco horas, o que me dá vinte e uma horas e meia por dia” (...) define assim a própria existência: “Trabalho, sempre trabalho! A noites abrasantes sucedem noites abrasantes, dias de meditação a dias de meditação” (BALZAC *apud* RÓNAI, 1989, p. 54-55).

Esta foi a vida de Honoré de Balzac (1799-1850). São 95 obras concluídas, 48 inacabadas, mais de três mil personagens e quase duas décadas de uma rotina insana. Desta dieta nada romântica, recontada por Paulo Rônai (1907-1992), despontou *A Comédia Humana*. Exemplos correlatos são achados por aí com certa facilidade, para distrair os bisbilhoteiros, como nós, ou a quem agrada conhecer as pompas e os paetês que cercam a existência desses seres estranhíssimos.

O ficcionista avança em direção aos moinhos de vento. E não raro os embates mais lancinantes sucedem dentro da casca da noz, no campo da *psykhé*. O que, convenhamos, não facilita os trabalhos. O que poderia ser mais estafante, meu desconfiado leitor, do que lidar com a sombra de uma tradição, sempre a lhe recordar que *Crime e Castigo* (1866) já fora escrito e que qualquer tentativa de tomar um lugar no concerto dos cânones parece uma rematada tolice?

Flaubert, o obstinado pela frase lapidar, é o perfeito arquétipo do que vínhamos discutindo. Se a declaração parece excessiva, vejamos o que nos narrou o autor de *Bouvard et Pécuchet* (1881): “Por vezes, quando me sinto vazio, quando a expressão negaceia, quando depois de haver rabiscado intérminas páginas, descubro que não fiz nenhuma frase, caio em cima do meu divã e ali fico embrutecido, num charco eterno de ódio.” (FLAUBERT *apud* BARTHES, 1993, p. 69). Entre riscos e remendos que não parecem encontrar um termo, o abatimento se torna um velho conhecido de Flaubert: “Passei a vida toda, privando o meu coração dos alimentos mais legítimos. Levei uma existência laboriosa e austera. Pois bem! Já não aguento mais! Sinto-me esgotado.” (FLAUBERT *apud* BARTHES, 1993, p. 69). Não

transigir com as próprias fraquezas e não ceder ao desejo de dar a publicar um produto inferior ao espírito do criador são qualidades notórias dos grandes clássicos da Literatura.

Muito se zangou Graciliano Ramos com esses “literatos por nomeação”, “[...] que se vestem bem, comem direito, gargarejam discursos, dançam e conversam besteira com muita suficiência.” (RAMOS, 1971, p. 234) e que se julgaram com a prerrogativa de divergir de Mário de Andrade (1893-1945), quando o autor de *Macunaíma* (1928) se lamentou, em coluna d’*O Diário de Notícias*, da literatura feita às pressas, de improviso, ao sabor da urgência de notoriedade. Graciliano evidentemente não tolerou o agravo e sem cerimônia deixou a par o jornalista do *Dom Casmurro* (o hebdomadário que veiculou a resposta a Mário de Andrade), a respeito de alguns fatos:

Difícilmente podemos coser ideias e sentimentos, apresentá-los ao público, se nos falta a habilidade indispensável à tarefa, da mesma forma que não podemos juntar pedaços de couro e razoavelmente compor um par de sapatos, se os nossos dedos bisonhos não conseguem manejar a faca, a sovela, o cordel e as ilhós. A comparação é efetivamente grosseira: cordel e ilhós diferem muito de verbos e pronomes. E expostos à venda romance e calçados, muita gente considera o primeiro um objeto nobre e encolhe os ombros diante do segundo, coisa de somenos importância. [...] Se eu soubesse bater sola e grudar palmilha, estaria colando, martelando. Como não me habituei a semelhante gênero de trabalho, redijo umas linhas que dentro de poucas horas serão pagas e irão transformar-se num par de sapatos bastante necessários. [...] Por isso desejo que o fabricante seja honesto, não tenha metido pedaços de papelão nos tacões. E espero também que os meus fregueses fiquem satisfeitos com a mercadoria que lhes ofereço. (RAMOS, 1971, p. 233-234).

No intrépido papel do menino da fábula da roupa nova do rei, Osman Lins, à semelhança do mestre alagoano, encarou o ofício com a mesma disposição severa e realista, aborrecendo-se com os aventureiros literários e sendo inclemente nas admoestações dirigidas a eles. Segundo o autor de *Nove, Novena*, os pretendentes à ficcionista reincidem numa falha comum aos amadores, qual seja, a de não discriminar a consciência de si da consciência do mundo.

Essas manifestações literárias, em geral, desprezam a circunstância presente e fogem em busca de uma literatura, na qual se constata uma associação quase absoluta entre o homem e o meio:

A saída mais convincente para isto, em nossos dias, é a chamada ficção psicológica. Literatura equívoca, afetando uma aventura que jamais se processou, evita as asperezas do real e, ao mesmo tempo, tem o ar de uma penetração no âmago das aparências. Interrogados a respeito da ausência, em suas páginas, do mundo concreto onde a cada instante nos ferimos, que nos sustém, do qual participamos, seus praticantes respondem: “Meu mundo é interior”. Que será, então, esse mundo interior? Um quarto fechado, vazio, climatizado, iluminado indiretamente e com música em surdina, ou mesmo silencioso? Ou deve ser antes, o observatório, o posto de sondagem ou registro do mundo exterior, ligado a ele, dele participando, e jamais

um refúgio contra as suas terríveis avalanches [...] É curioso [...] que os adeptos da literatura introspectiva, tão orgulhosos de suas raízes proustianas, kafkianas ou joyceanas, não tenham percebido que os livros aos quais imaginam filiar-se quando ruminam seus tediosos problemas, são na verdade imponentes súmulas do mundo. (LINS, 1974, p. 56).

Erro decorrente — como nos elucida Antonio Candido em seu ensaio “A compreensão da realidade”³⁸— da imaturidade do diletante em seus primeiros voos: “Quase sempre os escritores alcançam a plenitude quando são capazes de passar do subjetivismo adolescente [...] para uma posição de análise objetiva, que reconhece a existência própria do mundo onde o sujeito se insere.” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 33). Para tanto, é imperativo um exercício de reflexão, no qual o artesão organize as vivências, tanto empíricas como literárias, de maneira objetiva. Deste modo, as fronteiras, antes não divisadas, tornar-se-ão claras e os achados intempestivos da imaginação se transfigurarão num trabalho de uma consciência vigilante.

Naturalmente, esse rito de iniciação pleiteia do aspirante ao campo literário uma paciência de Jó; do contrário, ele não estará habilitado a lidar com a sucessão de fracassos que o acompanharão em seu itinerário. Como se nota, também é feita de fé esta luta. Até alcançar o amadurecimento do gênio criador, manifestado pelo domínio das técnicas narrativas e pela edificação de uma escritura paulatinamente conquistada, as chances de o romancista subordinar a realidade à sua consciência em formação e ficar refém da imaginação são bastante prováveis.

O ficcionista não deve ser mobilizado por uma percepção de todo subjetivista, do mesmo jeito que nenhum autor que se preze faz gosto daqueles leitores fuxiqueiros, que reduzem qualquer romance a uma compilação — é verdade, pensam eles, com algum senso estético — de dados biográficos. O esquecimento do “eu”, das projeções do ego, é um mal necessário para não fazer sumir o objeto estético. Uma obra de arte nasce senão de uma vontade de criar, de fazer rebentar formas, estruturas, personagens, planos narrativos; e não deve consistir num expediente mesquinho para liberar este ou aquele sentimento, qual creem alguns adolescentes que, entre extasiados e abobalhados, buscam a si mesmos nas angústias de Marciano³⁹.

Há, portanto, na vida de um escritor, pelo menos três fases [...]: a da procura desnorteada; a intermediária [...]; a fase do encontro e da harmonia, em que nossa concepção de mundo e da literatura, antes intuída, é apreendida e organizada pela

³⁸ Ensaio dedicado às metamorfoses pelas quais passou a obra de José Lins do Rego (1901-1957).

³⁹ Personagem do romance *Encontro Marcado* (1956), do mineiro Fernando Sabino (1923-2004).

inteligência, faz pragmática [...] Isso não quer dizer, naturalmente, que esta é uma fase didática, em que conquistamos a sabedoria [...], à medida que amestramos a frase, que sondamos as possibilidades da escrita, vamos aprendendo a sua faculdade de revelação; antes, tomamos o mundo por simples e evidente, o que não deixa de ser um modo de fugir-lhe; [...] com o tempo, vemos que a palavra certa, a frase precisa, nos traz ao mundo: revela-nos o mundo escondido. (LINS, 1974, p. 59).

No trecho anterior, Osman Lins destaca que a carpintaria da frase está em primeiro plano no ofício do artesão da palavra. Parece ser consensual, no entanto, a ideia de que os grandes nomes da literatura universal nos forneceram um apanhado muito rico do espírito da época. Independentemente das ocupações de ordem estética que afligem os escritores, o que nos interessa discutir aqui, é como Osman Lins logrou combinar duas facetas em aparência tão antinômicas: a do homem cultural, ciente do caráter histórico da arte, e a do homem mítico, aquele ocupado com a cosmogonia da arte.

Ao operarmos com conceitos não habituais ao universo dos escritores, pode acontecer de incorporarmos elementos que, em vez de ampliar a comunicação, irá torná-la embaraçosa. Está visto, meu bom leitor, que todas as digressões feitas até esta linha não tiveram a intenção de estorvá-lo, mas de propiciar-lhe a liberdade de pensar por si e não constrangê-lo com motivações escusas. De todo modo, queremos esclarecer, quando propusemos a questão do parágrafo acima, não a retiramos da flor de nossas obsessões, mas das inquietudes manifestas pelo próprio autor.

O leitor da obra osmaniana deve, ao menos, ter intuído — a partir dos depoimentos trazidos à cena — a presença dos ritos. Eles estão subentendidos no rigor e no cálculo levado às últimas consequências pelo ficcionista pernambucano. No entender de Osman Lins, fazer concessões aos ritos significaria ceder espaço à brutalidade e denegar conquistas mantenedoras da civilização. “O que importa é que, por mais distanciado que esteja dos gestos e das palavras cerimoniais, represente, expresse, recorde algo que deve ser conservado.” (LINS, 1979, p. 17) — expõe em crônica de fevereiro de 1978. O valor concedido à ornamentação, à carpintaria e à exploração das possibilidades do romance tradicional, longe de ser tão-só um dispêndio de energia, era a própria essência de seu ofício.

Deveremos, pois, depreender dessas sugestões que esse zelo à forma e à experimentação licenciou o autor de *O fiel e a pedra* de se preocupar com a dimensão temporal da Literatura? Abrindo sempre as portas à dúvida, convido o gentil leitor a penetrar conosco na obra remetida.

Osman Lins comprazia-se de dizer que, se fosse para decretar algo explicitamente, dispensaria a feitura de um romance. De modo similar, caso desejássemos fornecer a quem

nos lê um monólogo constrangedor ou um panfleto de nossas ideias pessoais, sequer teríamos iniciado esta pesquisa. Destarte, arrisquemo-nos com as respostas discordantes e imprecisas da Literatura. É o que de mais luxuoso um homem pôde ofertar a outro.

4.3 O fiel da balança

“Desafiar um homem na hora que ele sobe, senhor! [...] Você fez como poucos, entende? Você, a bem dizer, não era nada; e mandou para o diabo segurança e acomodação. [...] É, por isso, que lhe odeiam e têm inveja. Todos sentem, essa cambada, que você é maior do que eles. E pode ficar certo: por enquanto, você não tem oportunidade aqui. Eles têm de provar, esse pessoal de Vitória, que você está errado. Querem ver seu castigo, sua queda. E isso tem de vir, Bernardo, se você não mudar. Só então eles vão dormir sossegados. Um homem pode aguentar que você lhe roube tudo. O que ele não suporta é ver alguém abandonar uma riqueza. Ou uma segurança. Nada o enfurece mais. Eles devem ter ficado contentes com a morte do seu menino.”

Osman Lins, *O fiel e a pedra*, p. 45.

Na companhia de Teresa e de Antônio Chá, Bernardo Cedro abandona a cidade de Vitória, após a morte prematura do filho. A tragédia o impulsiona a recomeçar a vida no Engenho do Surrão, interior de Pernambuco. À época, o império dos banguês já declinava com a chegada das usinas de cana-de-açúcar. Bernardo, a convite de Miguel, acomoda-se com a família numa modesta propriedade dos Benício. Na contramão do irmão mais velho, Nestor não se encanta pela firmeza moral de Bernardo e dedica-se a atormentá-lo com promessas de riqueza fácil. As tentativas do antagonista de fazer Bernardo condescender com o poder, todavia, parecem redundam inúteis.

Bernardo, que deixara o cômodo emprego, no Posto Fiscal de Vitória, por não compactuar com os roubos praticados por seus superiores, não cede às pressões de Nestor, tornando-se alvo do ódio e da inveja do senhor de engenho e de toda a comunidade. “Tinha desprezo pelos homens que se curvam, não queria transformar-se em um deles. E isso era tão

fácil, o mal era tão pródigo! Dir-se-ia que, no mundo, só ele oferecia recompensas e que só o bem impunha sacrifícios.” (LINS, 2007, p. 48) — enuncia o narrador.

O discurso entoado por Miguel é uma profecia divina do mal que Bernardo atraia para si ao não se vergar diante das forças de Nestor, que, como toda a gente do Surrão, ansiava por vê-lo servil e resignado: “Querem ver seu castigo, sua queda. E isso tem que vir, Bernardo, se você não mudar.” (LINS, 2007, p. 45). O assassinato de Miguel, um provável fratricídio, anuncia um desastre que toma forma à medida que a narrativa resgata as memórias do herói:

Bernardo estava há mais de um mês no Engenho, quando foi apresentado a Nestor no armazém. Numerosas vezes encontrara-o, mas nunca lhe falara, jamais o observara de perto e a impressão que teve foi das mais intensas. Como justificar a certeza de que aquele homem, mais do que Miguel, estava ligado à sua vida e de maneira funesta? Quando entrara no armazém olhara para cima e, mesmo antes de cumprimentar Gumerindo e os outros empregados, [...] vira-o: sentado numa cadeira, bem em frente do irmão, contemplando-o com uma fixidez mortal, enquanto Miguel, os olhos perdidos na rua, parecia ignorar sua presença, aquele ódio ardente e tão próximo. (LINS, 2007, p. 77).

A propósito, a influência da Antiguidade Clássica, especialmente a sombra do épico de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), não foi escamoteada pelo autor. “Sou mais influenciado por livros que por autores.” (LINS *apud* IGEL, 1988, p. 49). O uso de prenomes virgilianos (Xenofonte, Creusa, Ascânio) e a atmosfera de predição — reconhecível no excerto acima — compõem uma narrativa que de certeza não declinou a tradição e soube, com a serenidade do artesão acostumado à faca, à soveia, ao cordel, recriá-la. Poderia intrigar, porventura, o leitor mais incrédulo o fato de um escritor filiado ao *nouveau romain*⁴⁰ dirigir loas ao passado. A ligação ao movimento francês é motivo de discórdia entre pesquisadores, porém a dívida de Osman Lins àqueles que o antecederam e, por que não dizer, o forjaram, nunca lhe suscitou traumas de qualquer espécie.

As novas formulações, dentro do campo romanesco, podem admitir, inclusive, a estrutura linear, a que se aproxima da noção comum que possuímos de passagem do tempo. Já disse e volto a dizer: o romance é uma selva interminável que cada um explica a seu modo. Cada um explora um trecho da selva e só essa exploração tem

⁴⁰Movimento literário francês dos anos de 1950, que tentou negar a maneira clássica de se fazer Literatura. Os nomes que integram esse séquito (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Maurice Blanchot, etc.) formaram listas tão diversas, publicadas por revistas como a *Esprit* 7/8, quanto aquelas em que figuraram os autores do *boom* latino-americano —, evidenciando muito mais uma orientação estética comum, resguardas evidentemente as idiosincrasias de seus escritores, que a descrição de um grupo coeso ou de uma nova escola literária. Os rótulos também variaram: Novo Romance, Escola do Olhar, Novo Realismo, Anti-Romance, Escola de Minuit e Romance do Objeto, conforme atestou Sandra Nitri em *Poética em confronto: Nove novena e o Novo Romance* (1987).

sentido. Mover-se nas zonas conquistadas é mais ou menos inútil. (LINS, 1979, p. 264).

Naturalmente, o ficcionista não se empenhou em fazer um pastiche de *Eneida*, o que seria “mais ou menos inútil”. Para além das personagens homônimas, o que mais remete ao poema épico de Virgílio é a afirmação pessoal de um homem diante de algo maior, encoberto e inexorável: o destino. Apesar de a narrativa decorrer na zona da mata açucareira, a similitude com a obra de Zé Lins é dissimulada, os problemas políticos não constituem o escopo do autor pernambucano. *O fiel e a pedra* está muito menos vinculado às circunstâncias imediatas e muito mais próximo aos temas eternos, permanentes. Mais do que o desejo de confrontar uma situação, há o de conceber uma atmosfera pujante, de fazer o banal — um homem simples se digladiando com o patrão — notável.

Repare, meu suspeito leitor, não estaríamos incorrendo num mal-entendido de principiante — depois de ter discutido ao longo de tantas páginas a respeito da diversidade de conceitos, ao que tudo indicava, correlatos, tais como militância, engajamento e negatividade; de nos ter demorado tanto nos pormenores, acerca das posições tomadas por Osman Lins e por outros nomes festejados; de ter dedicado um capítulo inteiro a um homem “que não silenciou sobre o seu tempo” (LINS, 1977, p. 171) —, para, por fim, concluir que o livro eleito para representar as ideias éticas de Osman Lins é, em verdade, uma síntese de sua cosmogonia?

Mais contraditórios, soaremos ao trazer à baila um testemunho cedido por ele à *Revista Escrita* no ano de 1976:

Agora, eu poderia confessar aqui a vocês, acho que o que eu tenho escrito revela isso, é que há em mim um conflito muito grande, porque naturalmente eu sou um indivíduo voltado para a cosmogonia, para o mito, mas não quero de maneira nenhuma, eu me recuso a me transformar num Borges, um homem que recusou a história. Eu aceito a história, e me volto para a história, aceito os meus compromissos diante da história e não quero renunciar a eles, principalmente levando em conta o momento histórico em que nós vivemos no Brasil, um momento que se diz sério, mas é altamente dramático. É possível que se eu vivesse num mundo mais justo, num país mais justo, eu pudesse me entregar de maneira mais tranquila à minha inclinação para uma visão cósmica do homem. (LINS, 1979, p. 219).

A evocação simbólica de um discurso nos permite muitos planos de associação. Muitas peças podem servir a engrenagem construída por seu artífice. Como não estabelecer uma ligação íntima entre o personagem Bernardo Cedro e o tio Antônio Figueiredo? Disso não decorre evidentemente que a ficção seja uma transposição dessa matéria fugidia a que costumam chamar memória. Somos porta-vozes de muitos pensamentos; muitos “eu(s)”

encarnam os mitos de nossos pais, nossos avós e bisavós — que, por vezes, não chegamos a conhecer, mas estão lá presentes nas conversas ao redor da mesa de café e no coração daqueles que os amaram — e, claro, das inúmeras leituras feitas, nesse comboio desgovernado⁴¹, a vida.

É lamentável constatar que a linguagem empobrece, na medida em que se transforma preponderantemente em um veículo de intercâmbio, abandonando, por conseguinte, os seus aspectos plásticos, rítmicos, conotativos. Com isso, resta uma interpretação literal e pragmática dos discursos.

Um Brasil que nunca se visitou, como diz a canção⁴², que desconhece o seu tempo e o seu lugar, não poderá ler *O fiel e a pedra* para além de seu sentido mais aparente — desgraçadamente talvez não se aperceba sequer deste. O enunciado, em primeiro plano, refere-se ao momento presente da enunciação; sem embargo, um leitor que marche em direção às profundezas de um texto literário, como o de Osman Lins, conseguirá avistar um sentido particular, uma significação trans-histórica.

Muito se conjecturou quanto à fidelidade da memória e como estas são transmutadas pelos escritores. A necessidade de entender os imbricados processos que se acham por detrás das representações dos arquétipos na tessitura do texto literário — observando como as questões míticas se demudam em ritmo e em imagens próprias — não constitui uma frivolidade de acadêmicos desocupados ou uma superinterpretação daquilo que se enuncia.

Um discurso poético — bem como todos os discursos — compreende-se por fatores extralinguísticos. Esses elementos não estão fora do discurso, eles o constituem. Segundo Tzvetan Todorov em *Simbolismo e Interpretação*:

Uma diferença evidente e radical entre o encadeamento discursivo e a evocação simbólica reside no fato de que um esteja efetivamente presente, enquanto a outra se produz somente na consciência de quem fala e de quem ouve. Em razão disso, a segunda jamais terá o grau de precisão e de certeza possuídos pelo primeiro e dele só pode se aproximar. Seria inútil tentar determinar ao máximo a evocação, pois ela jamais pode igualar a explicação discursiva. (TODOROV, 2014, p. 93).

⁴¹ Referência ao poema de Fernando Pessoa, “Poemas para Lili”: “No comboio descendente/ Vinha tudo às gargalhadas./ Uns por verem rir os outros/ E os outros sem ser por nada —/ No comboio descendente de Queluz à Cruz Quebrada.” (PESSOA, 1983, p. 596).

⁴² Referência à letra *Querelas do Brasil*, composta por Maurício Tapajós e Aldir Blanc e eternizada pela interpretação de Elis Regina, no álbum ao vivo *Transversal do Tempo*. A canção desconstrói a visão ufanista de *Aquarelas do Brasil*, do compositor Ari Barroso.

As peças de evocação são, portanto, várias e não excludentes. Tudo dependerá do horizonte de expectativas do leitor e das possibilidades do discurso. O ficcionista presumivelmente constrói equivalências entre o plano discursivo e o plano simbólico, apesar disso, o leitor imaginará outras, que se esgueiraram do criador. Insistamos, as relações não se dão livremente. Dificuldades de ordem referencial, semântica e de coerência das associações explícitas, descobertas na materialidade do texto, incitarão o leitor a mal-entendidos graves de interpretação ou a superabundância de leituras simbólicas. Donde se conclui que não há uma lei. Cada texto colocará suas regras.

Em um tempo anterior a este, discutimos como Roland Barthes compreendia a categoria de estilo: algo indeterminado, resultante de um imperativo, não deliberado, vertical, uma espécie de marca que assinala o autor. O filósofo Paul Ricoeur (1913-2005), em seu artigo “A marca do passado”, esclarece que toda lembrança traz o estigma da falta: “Falar de uma ação concluída, não é somente ver no passado algo que escapa aos nossos sentidos, aquilo a respeito do que não podemos mais agir, [...]. O objeto do passado enquanto concluído é um objeto (de amor, de ódio) perdido”.⁴³ Daí se exclui a hipótese levantada pelos incautos de que as narrativas de tom confessional são um reflexo ou um espelho da realidade.

Ao realizar o resgate dos mitos pessoais da infância, o artesão não estará, nenhuma vez, ainda que declare o contrário, sendo fidedigno ao passado — tarefa em si impraticável —, ele estará expondo muito mais as fraturas, as lacunas e as dubiedades deixadas pela memória. Como dissera, certa feita, o poeta Pablo Neruda, todo sujeito é o corolário de um ontem nebuloso, arbitrário e, sobretudo, inventado:

Soy de anteayer como todo ruminante
que mastica el pasado todo el día
Y qué pasado? Nadie,
sino uno mismo, nada,
sino uno sabor,
de asado y vino negro callado
para unos,
para otros de sangre
o de jazmines.
(NERUDA, 2010, p. 496).

O tempo arquetípico ao qual Osman Lins buscou debalde reaver, ou melhor, reconstruir ao se voltar aos mitos pessoais é uma invocação de um mundo imemorial. Consoante defendemos no primeiro capítulo, o homem que for cúmplice de seu tempo e

⁴³ Originalmente publicado em: RICOEUR, Paul. “La marque du passé”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, n. 1, jan.-mar. 1998. Tradução de Breno Mendes e Guilherme Cruz e Zica. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/456/335>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

estiver perfeitamente adaptado a ele não conseguirá notar que o arcaico é o instrumento necessário para a compreensão do moderno. O poeta, assim nos conta Octavio Paz em *O arco e a lira* (1956), manejará, com talento e aplicação, as virtualidades humanas latentes na criação artística:

Passado sempre suscetível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a encarnar-se e voltar a ser. [...]. A repetição rítmica é invocação e convocação do tempo original. E mais exatamente: é recriação do tempo arquetípico. Nem todos os mitos são poemas, mas todo poema é mito. Como no mito, também o tempo cotidiano sofre uma transmutação: deixa de ser sucessão homogênea e vazia para tornar-se ritmo. Tragédia, epopeia, canção, o poema tende a repetir e recriar um instante, um fato ou um conjunto de fatos que, de algum modo, são arquetípicos. O tempo do poema é diferente do tempo cronométrico. “O que passou, passou”, dizem as pessoas. Para o poeta o que passou voltará a ser, voltará a encarnar-se. (PAZ, 2014, p. 70).

O indivíduo será sempre pressionado pelo tempo da história coletiva e pelo tempo dos arquétipos. Para Heidegger, “a vida humana é vivida à sombra do tempo” (HEIDEGGER *apud* MEYERHOFF, 1976, p. 25), convertendo-se numa impossibilidade, pois, desvincular o ser do tempo; contudo, quando nos remetemos ao tempo não falamos do tempo da física, o cronométrico, que o espacializa, para depois reduzi-lo a fragmentos mensuráveis, sem qualquer relação entre si, e cuja utilidade na vida prática é decerto incontestável, mas que, no entanto, falseia, nega, digamos assim, os mecanismos complexos que individualizam a experiência subjetiva, quase irredutível a teorias. Estamos falando do tempo mítico, que transforma sucessão em ritmo.

Meu consciencioso leitor já o deve ter deduzido, suponho, caso recorde das linhas derradeiras do capítulo inicial deste pretense estudo, que a ideia de poeta de Octavio Paz não é dessemelhante daquela exposta por Milan Kundera e também por Giorgio Agamben. Pouco importa se o poeta escreveu em prosa ou em verso, o que o distingue do homem médio é um talento, dada a poucos, qual seja, o de lidar com ofícios delicados:

Meu interesse pelos alfaiates, admito, nasce da consciência de um certo paralelo entre o trabalho de escrever e o deles. Mas tem ainda outras raízes, mais pessoais e mais fortes: meu pai era alfaiate. Conhecida, na cidade pernambucana de Vitória de Santo Antão, onde viveu quase toda a vida, a Alfaiataria Lins. [...]. Ao lado da mesa, pendendo de um cabide, as fitas métricas e as réguas, milimetradas ou não, retas, curvas, todo o necessário para medir e riscar. Posso dizer que o vejo ainda, o brim estendido cuidadosamente na mesa, cantando com a boca fechada, trançando, com o auxílio de seus instrumentos, uma geometria cuidadosa, que lembrava certos desenhos dos meus livros escolares: os meridianos, os Zodíacos e as constelações. (LINS, 1979, p. 116-117).

Essa imagem do artesão, manejando escrupulosamente seus instrumentos, é bastante contumaz nos escritos de Osman Lins. Não raramente, ele se queixava da escassa

assiduidade dessa fisionomia, na prosa brasileira, atulhada de funcionários públicos, políticos, prostitutas, jagunços e coronéis. Não se conformava com o esquecimento do alfaiate, tal e qual não se resignou ao desinteresse da maior parte dos brasileiros pela leitura, não se deixando dissuadir por argumentos como a escassez de tempo, a falta de dinheiro. Parvoíces, que ele custava a digerir. Não era concebível que um sujeito não tivesse uma mísera hora de um dia inteiro para se dedicar à leitura! — pensava ele. Mas isso é discussão para outra oportunidade, meu generoso leitor, não vale a pena estugar o passo. Voltemos à infância deste insubmisso.

Outra inspiração do autor, conforme antecipamos, é o avô Antônio, comerciante de gado e de ouro, eficiente contador de histórias, bondoso e justo, à semelhança de Bernardo Vieira Cedro, o herói de *O fiel e a pedra*:

[...] Antônio Figueiredo. Para quem não o conheceu, isto é apenas um nome. Para mim, é tudo o que pode sonhar o coração de um menino. Lá está ele, transformado também em *O fiel e a pedra*, com o nome de Bernardo Vieira Cedro, vivendo aventuras muito semelhantes a algumas que enfrentou realmente. Era um mão aberta, um homem leal, confiante, alegre, e nunca soube, estou certo, o que diabo de coisa era o medo. A não ser, talvez, quando adoeceu para morrer, pois amava de verdade a vida. [...] sempre viajando pelo interior do nordeste, tanto para comprar ouro como para tanger bois ou burros, [...] vivia contando histórias. Foi ele o meu primeiro livro, o meu iniciador na arte de narrar, assim como a velha Totônia foi a primeira influência literária de José Lins do Rêgo. Com a diferença que as suas histórias não falavam de princesas ou dos Doze Pares de França, mas dos homens que ele conhecia e do chão onde pisava. (LINS, 1979, p. 189).

Um homem leal e confiante, que desconhecia o medo, este é Bernardo Cedro, ou seria Antônio Figueiredo? Acontece que o problema, como de costume, é mais complicado do que aparenta ser. O espaço da escrita apresenta movediças fronteiras. Há, nele, finalidades que não se esgotam nem no depoimento histórico do autor, nem pertencem exclusivamente ao espaço do imaginário.

Segundo Dominique Maingueneau (1950-), em *O contexto da obra literária* (1953): “O que deve ser levado em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas a sua difícil união.” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46). Ou, nas belas palavras de Michel de Montaigne (1533-1592): “Não fiz mais meu livro do que o meu livro me fez.” (MONTAIGNE *apud* MAINGUENEAU, 2001, p. 46). É isto: as demarcações que separam essas duas instâncias, autor e livro, são convenções. Não se sabe, ao certo, onde começa um e onde termina o outro.

Nesta mixórdia, nós nos moveremos. Avante, leitores.

4.4 A servidão

“Num silêncio cada vez maior, que doía nas veias da mulher, Bernardo consumia-se. A lembrança de haver acolhido a lisonja de homens e mulheres que, no íntimo, talvez o odiassem, e de haver retribuídos tantos sorrisos infiéis, repugnava-o. Como não observara, até o incidente com o vigia, a transformação profunda do comportamento dos homens do Surrão? Mesmo os que o tratavam antes com deferência maior — ou sobretudo estes — haviam passado a ostentar uma espécie de exultante e vingativo desdém, como se ele fora um opressor em declínio, a quem se despreza, mas ainda não se hostiliza, por não saber até que ponto está despojado de sua força e se ainda poderá recuperá-la em breve. [...] Não podiam entender que alguém renunciasse ao gosto de mandar. Um amargor nunca sentido minava o seu espírito, ele começava a orgulhar-se de estar só. Deveria convencer a si próprio de que todo mal, vindo ou por vir, estaria aquém de sua altura.”

Osman Lins, *O fiel e a pedra*, p. 154.

As escaramuças entre Bernardo e Nestor se dão ordinariamente no campo do discurso. Acessamos os pensamentos e as intenções das personagens a partir do ponto de vista de um narrador onisciente, que transfigura a perspectiva de um homem simples em um estilo maduro, elegante, complexo e sutil. Consoante se pode atestar na passagem acima, a percepção algo ingênua e o vocabulário insuficiente de Bernardo, para expressar as razões que o exortavam a agir daquela forma temerária, sofreram mudanças estilísticas.

O autor não buscou imitar, no mais alto grau, o discurso de um nordestino e a voz do narrador não se confunde com a dos personagens⁴⁴. Não há nada comunicado, entretanto, que Bernardo não o pudesse ter percebido ou depreendido. A narrativa, pois, está dentro dos limites da plausibilidade, compatível com as circunstâncias e a visão de mundo dos seres que a habitam.

⁴⁴ O recurso, é bom que se diga, não é novo. Henry James se utilizou dele em seu romance *Pelos olhos de Maisie* (1897).

Essas características assinalam uma fase na qual o ficcionista pernambucano ainda exercitava o romance em termos tradicionais. “Até então eu era tributário de uma herança literária clara e definida: Machado de Assis, Graciliano Ramos, Joseph Conrad, Choderlos de Laclos, Gustave Flaubert e mesmo Ernest Hemingway.” (LINS, 1979, p. 168) — revela Osman Lins. Postos de parte esses e outros traços da tradição, nota-se que os atalhos escolhidos pelo artesão imediatamente destoaram do que era consagrado pelos romances sociais e regionalistas à época.

Não se assistirá, por exemplo, a embates físicos dos protagonistas, muito embora os confrontos atinjam um paroxismo de tal ordem que, de quando em quando, cremos que a narrativa está sendo conduzida em direção a uma luta com contornos épicos. O que de fato sucede, porém não pela maneira estimada e conhecida dos leitores de *Eneida* ou d’*O conde de Monte Cristo*. Os coadjuvantes — até este flagrante, impotentes, quase sempre agindo sob o jugo do tirano — no capítulo 49, tomarão a frente, selando os destinos e surpreendendo a todos, estupefatos com o desfecho imprevisto.

Antônio Chá, o Sancho Pança de Bernardo — por quem este não tinha lá muita fé, como se verifica nestas linhas: “A lividez de Antônio Chá, aqueles olhos injetados e úmidos. Morto de terror [...]. E essas palavras lhe causaram repulsa. Era isto que eu tinha em mim, até esta manhã. Por que ele não foi embora? Por que não estou só?” (LINS, 2010, p. 340) —, mantém-se ao lado do amigo ao passo que o cerco montado por Nestor gradualmente se fecha.

No centro da cena, Bernardo aguarda, tomado de brios e resolução, a chegada do inimigo e de seus correligionários. Estava consciente e lúcido, sabia que caso o proprietário do Surrão o desejasse vê-lo abatido, já o teria mandado executar na véspera⁴⁵. Afinal, não se apiedara sequer do pobre irmão às portas da morte:

Queria era rir do seu medo, obrigá-lo a fugir, gozar da sua humilhação, por isso viera de tarde, insistente, oferecendo apoio. “Você não quer meu amparo e quer ficar. Mas só pode ficar debaixo da minha guarda”. Pensava que na hora da aflição... Mas eu recusei — pensara. Eu recusei. E sentira-se agradecido àquele outro Bernardo, tão vulnerável às intenções do inimigo — uma vez que as desconhecia — e que reagia como se nada ignorasse. (LINS, 2010, p. 337).

O marido de Teresa sempre desconfiou dos favores e dos juramentos feitos pelo assassino de Miguel Benício. Não queria alimentar aquele bicho, que vivia do medo e da covardia da gente do Surrão. Todos tinham abdicado da própria liberdade e queriam, fosse

⁴⁵ Bernardo sofre um atentado, na estrada, a caminho do sítio, onde morava com a esposa e Chá. O acontecimento precipita a decisão de partir. A esta altura, Teresa, a contragosto, voltara a Vitória de Santo Antão. Bernardo planejava ir, em seguida, juntamente com Antônio Chá.

como fosse, que Bernardo se juntasse a eles nessa sujeição. “Não podiam entender como alguém renunciasse ao gosto de mandar.” (LINS, 2010, p. 154). Vê-lo recusar sistematicamente todos os oferecimentos de Nestor, instilava a sanha contra aquela inteireza moral tão incomum e tão absurda. Bernardo, no entanto, parecia intuir que não existia a eventualidade de firmar uma amizade ou um compromisso, quando há uma patente desigualdade de forças entre os implicados.

Com vistas à argumentação que se seguirá, meu paciente leitor, façamos mais uma digressão. O filósofo francês Étienne de la Boétie (1530-1563), em *O discurso da servidão voluntária ou Contra um* (1563), tem algumas reflexões que nos vêm a calhar agora:

Eles dizem que sempre foram súditos, que seus pais viveram assim; pensam que são obrigados a suportar o mal, convencem-se com exemplos e com o tempo eles mesmos fundam a posse dos que os tiranizam; mas como em verdade os anos nunca dão o direito de malfazer, aumentam a injúria. Sempre se encontram alguns mais bem nascidos que sentem o peso do jugo e não podem se impedir de sacudi-lo, que jamais se acostuma à sujeição e que sempre, como Ulisses [...] não podem se impedir de se atentar para seus privilégios naturais e de se lembrar de seus predecessores bem como de seu primeiro ser. De bom grado são estes que, tendo entendimento nítido e espírito clarividente, não se contentam, como a grande população, em olhar o que está diante dos pés [...]. Estes, mesmo que a liberdade estivesse inteiramente perdida e de todo fora do mundo, a imaginam e a sentem em seu espírito. (LA BOÉTIE, 1999, p. 24).

No entendimento de La Boétie, a liberdade é da natureza do ser. A educação, moldada em costume, desnaturava aquilo que era próprio a todo o indivíduo: o desejo de ser livre — desejo autônomo, posto que a liberdade não cobice nada, ser livre e querer ser livre integram, de fato, uma coisa só. “Mas o costume, que por certo tem em todas as coisas um grande poder sobre nós, não possui em lugar nenhum virtude tão grande quanto a seguinte: ensinar-nos a servir.” (LA BOÉTIE, 1999, p. 20). Nessa situação, questiona-se o pensador substancialmente acerca da gênese da servidão voluntária.

Por que, ao contrário do elefante, que, em vias de ser capturado, crava seus dentes numa árvore, antes de cedê-los ao caçador, e do cavalo, que, mesmo domado, morde o freio e escoiceia, antes de servir a quem o domesticou; o homem se resigna ao cativo? O que o torna diferente dos bichos, de alma livre? Que mau-encontro foi este que o fez perder-se daquilo que lhe era essencial?

O filósofo vai mais longe. Acredita, não sem muito argumentar, que uma pessoa, para se submeter à servidão, ou foi violentada, ou, iludida. Entenda-se por ilusão o processo de enganar a si mesmo, que se realiza por um movimento de negação da própria liberdade. A engrenagem é, mais ou menos, esta: primeiro, convença a si de que sempre se agiu sob esse

modelo e não há jeito de se levar outro trem de vida; em seguida, condicione os seus herdeiros a obedecer, seja pela força, seja pela persuasão e, ao final, haverá muitos cordeirinhos, dirigindo-se de bom grado ao abatedouro. Ora, então, como fica o uso do oxímoro por La Boétie, se a servidão não é uma vontade do ser?

Veja bem, tudo isto são consequências da servidão e não explicam o seu surgimento. Descrevemos meramente a sua caminhada. Quem teria sido o primeiro homem a corromper a sociedade, incutindo-lhe o desejo de servir? — eis a pergunta que aconselhamos a você, meu apressado leitor.

Segundo a filósofa Marilena Chauí (1941-), em seu brilhante ensaio “Amizade, recusa de servir”, a servidão voluntária “[...] é acontecimento que a natureza nega ter produzido e que a língua não pode nomear porque vontade e liberdade sempre foram conceitos indiscerníveis e o que é por natureza não pode ser por constrangimento.” (CHAUÍ, 1999, p. 192). Em outros termos, a liberdade é uma vontade, uma deliberação moral, uma escolha, por isso, liberdade e vontade são categorias tratadas pela filósofa, como conceitos indiscerníveis, isto é, não passíveis de separação. Enquanto isso, a servidão, em contrapartida, postula a dominação de um homem sobre o outro, não é uma vontade do sujeito: é um desejo heterônomo⁴⁶. Esse contraste entre estas categorias (vontade e servidão) impediria, em tese, que os dois pudessem congregar-se numa ideia comum.

Dando azo ao raciocínio de La Boétie, para que a vontade engendre uma paixão contrária à sua natureza é importante haver uma contrafação do desejo de liberdade, ou seja, uma adulteração de sua destinação — simplesmente, a finalidade da liberdade está nela mesma, não existe um objeto distinto para o qual ela se dirija. A liberdade parece ao sujeito demasiado fácil para ser um direito natural, por essa razão, o sujeito falseia objetos que passará a aspirar. O indivíduo é persuadido a admitir que o desígnio da liberdade esteja em algo que lhe é exterior — no acúmulo de posses, na tirania sobre os pequenos. Em harmonia com o adágio de Nestor, “a altura do homem são os seus poderes” (LINS, 2010, p. 134).

Advém daí a solidão de Bernardo. Ele não poderia atinar o que motivava aqueles homens a venderem algo que não tinha medida, que não possuía valor apreciável. Não era da natureza do nosso herói ser servo de ninguém. E essa coragem naturalmente fazia dele um insulado:

⁴⁶ Chama-se, em Filosofia, desejo heterônomo aquele que necessita de forças externas para se determinar. A servidão é regida por leis fora dela, encontradas nas relações políticas e sociais, ao passo que a liberdade acha seu fim em si mesma.

Era difícil ter coragem, não bastava alguém se atirar como um cego no centro do perigo. Necessário guardar todas as forças, medi-las, protegê-las — talvez a coragem fosse um medo governado. De qualquer modo não era como um bicho doméstico, um cão que atendesse sempre, dócil, a um estalar de dedos. (LINS, 2010, p. 253).

A servidão é um moto-contínuo, utiliza a energia gerada pelo próprio movimento, dispensando comumente a intervenção de um mediador, um carrasco. Para sermos francos, não há qualquer necessidade de sua presença. Recordar-se, meu caro leitor, quando falamos do conceito de campo, do sociólogo Pierre Bourdieu? Pretendentes e dominantes a bulir as peças de xadrez sem a obrigação de um rei específico a lhe impingir regras? Aí está, preservadas as devidas distinções, as semelhanças nos parecem ululantes.

Repare nas vicissitudes de Bernardo, sozinho diante de seus algozes, podendo tirar proveito apenas do socorro duvidoso do amigo? Não faça mau juízo do pobre Antônio Chá, meu distinto leitor; porquanto estamos tratando de duas naturezas, frisemos a razão que as diferencia e as separa. Bernardo conhecera a liberdade, desde a infância, ele ignorava o sentimento do medo, e, por conseguinte, da servidão. Para compreender “o entendimento nítido e o espírito clarividente” (LA BOÉTIE, 1999, p. 24) desta personagem, é imprescindível voltarmos aos mitos que a alicerçaram.

O rio desafiador, com o nível das águas elevado pelas grandes chuvas de junho. [...] Ele contava a Lucinda como os rapazes faziam: nadavam, até a ilha, descansavam, davam adeuses a quem estava na margem, regressavam.

— Pois veja bem o que estou dizendo — aconselhara. Não se meta a imitar essas façanhas. Você não é grande bastante para isso.

[...] Era entardecer e os nadadores tinham ido embora [...]. Isso fazia mais temerária a sua determinação, mas nem um instante pensara na possibilidade de morrer.

[...] E logo começara a imaginar que ele era um destroço flutuante, sua fixidez uma ilusão e que nadaria até o fim dos tempos, sem alcançá-la [a ilha], Navio enfeitado, aquele monte de terra arrastava-o para a morte e não havia ninguém para salvá-lo. [...] O terror da solidão o fizera estremecer e ele, por um breve instante, sentira-se vencido, incapaz de mover-se, entregue às águas que pareciam adquirir de súbito uma assustadora placidez. Muitas vezes, até aquela hora, Bernardo cedera a arrebatamentos. [...] Aquele, porém, fora seu primeiro gesto realmente viril, o primeiro passo à frente, do homem que amadurecia em silêncio dentro dele e que afinal se afirmara, um tanto prematuramente: com frieza, sem nenhum esforço, mediu as forças que restavam no corpo [...] Se meu corpo pode, eu posso [...]. E se meu corpo não puder, ainda assim talvez eu possa. A vontade do homem, a vontade do homem... [...] Tomar o medo nos dentes, como um cavalo que morde o freio. (LINS, 2010, p. 82-83).

A mãe o desafiara, suspeitando da coragem do menino. “Você não é grande o bastante para isso” — disse ela, desferindo o golpe. A incredulidade de Lucinda suscitara “seu primeiro gesto realmente viril”, “o primeiro passo à frente, do homem que amadurecia em silêncio”. Fora o batismo de fogo. Acontece que chegar à ilha constituía uma parte somente da

aventura. Era preciso retornar; a energia, todavia, minguava. Avistando a mãe, na margem oposta, o garoto supôs que ela se abalaria em seu socorro. Ledo engano:

Ainda era bem moça nesse tempo. No primeiro instante não se lembrou se ela nadaria ou não. Veio salvar-me — pensou. E encheu-se de alegria. Lucinda, no entanto, permanecia impassível e ele clamou para si mesmo, enquanto olhava-a, que ela deveria atirar-se e tentar socorrê-lo, mesmo que morresse, mesmo que morresse. Ou correr, gritar, ir buscar uma corda, chamar alguém. Lucinda continuava na beira do rio, imóvel como um espantalho, com o vento agitando-lhe de leve o vestido desbotado. Então ele compreendeu que a mãe lhe confiava a responsabilidade de salvar-se. Melhor: ela parecia dizer que confiava nele e estava certa de sua vitória. Você não será vencido, Bernardinho, nem pela fraqueza, nem pelo seu medo. Esse rio não pode com você. E se você teve forças para nadar até uma ilha sem valor e não tem para nadar até onde está a sua mãe, é porque merece morrer. (LINS, 2010, p. 83-84).

A confiança materna no feito elevado do menino fora o impulso derradeiro para que ele completasse a travessia. Na infância, fabrica-se o inconsciente do homem do porvir. “Você não será vencido, Bernardinho, nem pela fraqueza, nem pelo medo.”. E é por isto que tanto teimamos em discutir acerca da função da memória, em páginas anteriores. Na narrativa de *O fiel e a pedra*, a reminiscência daquele primeiro gesto de coragem o transportava ao passado, sob a forma de sonhos, anunciando desgraças e sofrimentos, que sacudiriam ainda uma vez a fortaleza de Bernardo.

“As sementes do bem que a natureza põe em nós são tão miúdas e escorregadias que não podem suportar o menor choque do alimento contrário.” (LA BOÉTIE, 1999, p. 21) — assevera o filósofo. Compleições frágeis logo se deixam tombar, abandonando a essência livre e sucumbindo à escravidão, enquanto que aquelas, aparentadas às de Cedro, um indivíduo criado em liberdade, se debaterão em circunstâncias adversas, indefinidamente. A mó que tritura as sementes do filho de Lucinda é Nestor.

Se Bernardo permanece inexorável a ela, o mesmo não se poderá afirmar de outro personagem: Teles Sá. Advogado inexperiente, sem clientela, ambicioso e cheio de afetação, contratado pela esposa de Miguel, para reivindicar as escrituras, que lhe outorgavam o direito ao gado e às terras do marido:

Vinte e cinco, porque esse era o número dos anos que vivera. Com tal idade, pensara muitas vezes, Alexandre atravessara o Helesponto, desbaratara os exércitos de Dario, abalara o mundo. Com vinte e quatro anos morrera Castro Alves. E ele, Teles Sá, que realizara até então? Onde estava o segredo da vitória? Sentia dentro dele tantas coisas estranhas, tamanha agitação, tantas promessas! Seria aquilo o borbulhar do gênio? (LINS, 2010, p. 145).

Sinuoso, o acaso que fez cruzar duas substâncias tão diversas no caminho de Nestor Benício. O discurso do irmão de Miguel é do gênero deliberativo, eficaz na arte do convencimento, calava o ouvinte pela intimidação ou pela troca da confiança pelos favores. “As palavras de Nestor fluíam. A humildade se mesclava à cólera, insultos, ameaças, queixas, tudo se fundia.” (LINS, 2010, p. 200). Nestor se valia das palavras, com a tenção de manejá-las, em conformidade com o quadro que se lhe apresentava. Em assomos de ira, poderia fortuitamente enunciar alguma verdade, mas não porque fosse sincero, em absoluto. Se as ofertas não bastassem para condicionar o outro, entremostrava a verdadeira natureza, que vinha à superfície, sem quaisquer freios morais:

Que é que você espera disso tudo? Quantos anos tem você? Quinze? Dezesete? [...] Você é uma criança para mim, posso agarrá-lo pelas orelhas, mas é melhor que me ouça. Não existe amigo melhor, nem inimigo pior do que eu. Saiba disso. Está sentindo no abraço o aperto da minha mão. Quer sentir esse aperto na garganta? Que estupidez! Que infantilidade e que burrice! Sair de porta em porta, fazendo perguntas, querendo saber se eu passei escritura falsa! Onde é que botou a cabeça? Como é que saiu no mundo sem orientação? Você precisa de um amigo, um homem experiente para fazer de você um homem. (LINS, 2010, p. 201).

Contraopondo-se à fanfarronice de Nestor, deparamo-nos com o circunspecto Bernardo. Sujeito não afeito a adulações, enojava-se, ao observar com que reverência o vigia Xenofonte acatava os excessos do patrão. Veraz, o marido de Teresa dizia aquilo que pensava, numa luta na qual a inferioridade dos meios de subsistência não justificava, para ele, um proceder violento ou pérfido. Na compreensão de Cedro, criaturas quais Xenofonte, Gumercindo, Teles Sá, Ubaldo eram os tiranetes responsáveis por engrandecer figuras vis e medíocres. Bastaria que eles se negassem à subserviência, não compactuando com iniquidades, e, pronto, o rei seria deposto. Esta era sua fantasia; não obstante, na experiência, ele verificava que a determinação e a firmeza de caráter não eram grandezas das quais muitos indivíduos poderiam jactar-se de possuir.

Michel Foucault, em aulas proferidas entre os anos de 1983 e 1984, enfeixadas pelo título *A coragem da verdade*, diferencia o parresiasta (o portador da fala franca) do profeta e do sábio. De maneira muito sucinta: o primeiro assume os riscos de dizer a verdade, retirando o homem de um estado permanente de cegueira, decorrente quer de uma dissipação moral, quer de uma absoluta covardia; o segundo carrega consigo uma verdade que não lhe pertence e o último permanece, em retiro, qual o cego Tirésias, personagem de *Édipo Rei*, surgindo nas oportunidades em que sua sabedoria for requerida.

Segundo o filósofo francês, a *parresía* é “[...] o tipo de ato pelo qual o sujeito, dizendo a verdade, se manifesta, [...] representa a si mesmo e é reconhecido pelos outros como [um indivíduo] dizendo a verdade.” (FOUCAULT, 2014, p. 4). Apoiando-nos nesta premissa, por intervenção de que atos e práticas discursivas, o personagem Bernardo foi o grande embargo de Nestor, inclusive maior do que a esposa de Miguel, herdeira legítima de todas aquelas terras?

Antes de qualquer coisa, meu bom leitor, faz-se necessário determo-nos em um ou outro ponto das ideias foucaultianas com a disposição de não deixar turva essa noção grega de *parresía*. “A *parresía* [...] é etimologicamente a atividade que consiste em dizer tudo. [...] Demóstenes diz: é preciso falar com *parresía*, sem recuar diante de nada, sem esconder nada.” (FOUCAULT, 2014, p. 10). Insiste, Foucault, que o parresiasta pode localizar-se em muitos papéis, quais sejam eles: o confessor, o diretor de consciência, o psiquiatra, o psicanalista, etc. Não conclua destas afirmações que o pensador francês remonte à gênese do parresiasta (ou *parrésíastés*, em grego) à prática da condução espiritual. Esclarece: a *parresía* estava enraizada, mormente, na prática política, depois, ela passou a ser aplicada à esfera da ética pessoal, na formação do sujeito moral.

É válido ressaltar que o poder, na concepção de Michel Foucault, não está situável, no aparelho ideológico do Estado ou numa instituição; ele existe, como ação, no próprio corpo social, nas relações políticas e sociais, conforme o pensador francês nos elucidada em sua obra *A microfísica do poder*:

É preciso não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detém exclusivamente e aqueles que não o possuem. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 2004, p. 193).

Logo, a gênese do poder, para Foucault, anacronicamente, aproxima-se daquela inferida por La Boétie. Para este e aquele, o poder está situado, na própria constituição da sociedade, numa rede onde todos estão envolvidos, ora como geradores, ora como receptores. Conforme nos explana Marilena Chauí: “O núcleo da argumentação de La Boétie não se concentra, porém, na diferença entre o bom e o mau poder, mas na gênese do *imperium*, no infortúnio e na insensatez dos que elevaram um homem acima dos demais, deixaram-no tomar

o título de capitão, depois de rei e senhor.” (CHAUÍ, 1999, p. 194). Dito de outra maneira, a preocupação de La Boétie está em analisar como a estrutura da sociedade produz a tirania.

De onde nasce a vontade de servir, por que os homens se dão senhores? O *imperium*, a majestade, o poder teoricamente dado por Deus ao rei, privava o julgamento do povo, uma vez que não havia uma separação entre a sociedade e o poder político, ambos constituíam uma unidade:

Sendo imagem da justiça, o rei se torna por incorporação mimética, imortal. O halo de perpetuidade que o recobre, recobrirá também tudo o que é seu: coroa, bens patrimoniais (que se tornam públicos, inalienáveis e imprescritíveis), fisco [...], pátria (o território nacional), dignidade (o ofício), majestade (*imperium*), dinastia. (CHAUÍ, 1999, p. 196).

Como adiantamos, esse *imperium* decorre de um processo de contrafação da vontade. O que ainda não explicamos foi o porquê dessa perversão que resulta no desejo de servir. La Boétie é categórico: o homem se submete ao império dos tiranos, porque espera, um dia, também dominar. São os sequazes que fortalecem o corpo de seu soberano. Se, por uma hipótese remota, ficassem pé e se negassem a transigir com seus desmandos, o ciclo de servidão se encerraria. Conquanto, porque almejam subjugar também, consentem e transformam-se em seus cúmplices:

Assim o tirano subjuga um através dos outros e é guardado por aqueles de quem deveria se guardar, se valessem alguma coisa [...] Pois, em verdade, o que é aproximar-se do tirano senão recuar mais da liberdade e, por assim dizer, apertar com as duas mãos e abraçar a servidão [...] o tirano vê os que são próximos trapaceando e mendigando o seu favor, não só é preciso que façam o que se diz, mas que pensem o que quer e amiúde, para satisfazê-lo, que antecipem os seus pensamentos. Para eles, não basta obedecer-lhe, também é preciso agradá-lo, é preciso que arrebatem, que se atormentem, que se matem de trabalhar nos negócios dele [...] Que condição mais miserável que viver assim, nada tendo de seu, recebendo de outrem sua satisfação, sua liberdade, seu corpo e sua vida? (LA BOÉTIE, 1999, p. 32).

A renúncia à liberdade, por mérito do anseio de mando, é a origem da servidão voluntária: “o tirano vê os que são próximos, trapaceando e mendigando o seu favor, não é só preciso que façam o que se diz, mas que pensem o que quer e amiúde, para satisfazê-lo, que antecipem os seus pensamentos”. E como um sujeito é influenciado a pensar em consonância com as ideias do tirano? Mediante práticas discursivas. Linguagem e poder mantêm um vínculo que não se pode apartar, dado que indivisíveis.

Por intermédio de que subterfúgios, Nestor tenta dissuadir Teles Sá a permanecer no caso? É simples, pela retórica. A retórica é seu exercício de dominação. Ele sequer precisa

recorrer à força bruta e você sabe o motivo, meu generoso leitor? Antes de responder, repare nesta conversa:

— É pena você ter se juntado com essa gente. Podíamos ser bons amigos, você podia ser meu advogado. Mas quem sou eu? [...] Eu não sei o que você espera disso tudo. Eu comprei o Engenho a meu irmão, todo mundo sabe disso. Ele queria vender tudo, pra se livrar daquela prostituta. Queria ir embora daqui. Com certeza, ela e os ajudantes se apossaram do dinheiro, para se fazer de vítimas e ver se me roubavam também. Mas nem Satanás em pessoa me arranca o Engenho das mãos — ouviu bem? Quanto mais você... um rato.

— O senhor está me ofendendo — consegui dizer Teles Sá.

— E você? Que vem você fazendo nesses dias todos? Desgraçando meu nome, fazendo perguntas a meio mundo, querendo saber se eu sou um amaldiçoado que roubou do próprio irmão. Eu podia lhe dar um tiro e não passava três meses na cadeia. Um cachorro como você! [...]

— Mas quando alguém me faz mal, eu só tenho um propósito [...] perdoar. É assim, é assim que eu me vingo de quem me faz mal: ficando amigo dele. [...]

— Venha trabalhar comigo. Deixe de ser criança e venha trabalhar numa causa ganha. Você vai ver que eu sou estouvado, mas sou amigo e sei recompensar o trabalho de um homem. Vamos começar a carreira aqui como um sujeito de juízo. (LINS, 2010, p. 201-202).

“Você vai ver que eu sou estouvado, mas sou amigo e sei recompensar o trabalho de um homem”. Existe amizade possível entre dominantes e pretendentes, tiranos e sequazes, patrão e empregado, doutores e graduados, governante e governados, Deus e os homens? Boétie não acreditava que, nesta relação, tão marcada pela estima entre iguais, em que um não se arvora perante o outro, em que não há distinções, pudesse vingar uma ligação animada por ambições e indignidade. A amizade é uma das feições que a liberdade assume:

A amizade é um nome sagrado, é uma coisa santa; ela nunca se entrega senão entre pessoas de bem e só se deixa apanhar pela mútua estima; se mantém não tanto através de benefícios como através de uma vida boa; o que torna um amigo seguro do outro é o conhecimento que tem de sua integridade; as garantias que têm de sua bondade natural, a fé e a constância. Não pode haver amizade onde está a crueldade, onde está a deslealdade, onde está a injustiça; entre os maus, quando se ajuntam, há conspiração, não companhia; eles não se entreamam, mas se entretêm; não são amigos, mas cúmplices. (LA BOÉTIE, 1999, p. 35-36).

Bernardo o pressentia e não se deixava enredar nas teias insidiosas de Nestor: “Sempre fora assim e não havia de mudar [...] Se para viver, era preciso afastar-se de uma certa linha, abrir os braços, servir a um ladrão, ser fiel aos infieis, trair, ceder, então é que o mundo e a vida não haviam sido feitos para ele.” (LINS, 2010, p. 320).

A coragem de Bernardo em aceitar o risco da fala franca, colocando-se na linha de frente de Nestor e de seus tiranetes, muito nos remete à coragem de Osman Lins, ao publicar o intrépido *Guerra sem testemunhas*, num momento de cerceamento de todos os direitos, como

a de Lima Barreto, ao enfrentar todos os reveses de seu tempo para fazer alvorecer uma Literatura que pudesse unir os homens em sua incompreensão. Finalmente, meu bom leitor, pergunto-lhe: que estranho acaso foi este que atou o destino desses escritores, em aparência, tão dessemelhantes?

4.5 O encontro

“Para mim, a Literatura foi a causa de todas as loucuras e desgraças de Lima Barreto. Por um motivo simples: a obra é a identidade do escritor. Ele se reconhece na medida em que escreve. Não ver reconhecida a sua obra é ver ignorada a sua própria identidade. E quando isso acontece, o autor geralmente se desnorteia. Com Lima Barreto, em certos momentos, aconteceu isso e ele ficou tão desnorteado que passou a escrever textos sublimerários, como “Entra, Senhor”, sobre as polacas prostitutas, que publicou em folhetim. Um esforço desesperado para encontrar seu público. Mas nem aí o encontrou. Aliás, faltam exemplos como esse na tradição falsamente literária do país.”

Osman Lins, *Evangelho na taba*, p. 204-205.

“Quando me julgo — nada valho; quando me comparo, sou grande. Enorme consolo.”

Lima Barreto, *Diário íntimo*, p. 1.226.

Há momentos em que somos quase esmagados por uma verdade universal, sonhos e fantasias, quando convertidos em realidade, forçosamente, tornam-se decepcionantes. Todo aspirante a ficcionista, no verdor dos anos e no esplendor das forças, crê-se capaz de reformar o mundo, de modo que a fisionomia deste ganhe os contornos que tinham, quando o escritor ainda estava ao abrigo dos infortúnios da civilização. Ah, que disparates já imaginamos, meu amigo leitor! Tolices, que convém não lembrarmos. Daí advêm, as nossas falhas de percepção. Julgamos ser a realidade uma projeção da nossa subjetividade e, extasiados ante o nosso reflexo distorcido, pensamos ser os homens marionetes que podemos virar de pernas para o ar ao sabor das nossas boas intenções. Sem embargo, o elmo encantado de Mambrino

continua sendo uma bacia de cabeça para baixo, ainda que Dom Quixote discorde e nós nos inclinemos a preferir o ponto de vista dele.

Lima Barreto também viveu seus dias de bovarismo. Não chegou a ter amantes, como fizera a romântica Emma, com o propósito atrapalhado de contrabalançar um pouco o aborrecimento decorrente de seu enlace com um farmacêutico medíocre; mas experimentou a dádiva algo divertida de acreditar que a sua vontade seria condição necessária e suficiente para se lançar nas trincheiras do campo literário.

A primeira tentativa de romance fora *Chez Madame da Costa*⁴⁷, uma espécie de narrativa balzaquiana de gosto duvidoso, atravessada por um vocabulário afetado e pretensamente elegante. Apesar do temperamento discreto e dos modos delicados, Afonso Henriques não era um *habitué* de salões, a não ser, evidentemente, os da *Comédia Humana*. Tampouco, poderia ser confundido com um dândi, qual seu desafeto favorito, Coelho Neto. “A presunção, o pedantismo, a arrogância e o desdém em que olhavam as minhas roupas desfiadas e verdoengas, sacudiam-me os nervos e davam-me ânimos de revolta.” (BARRETO *apud* BARBOSA, 1952, p. 135) — desabafa em artigo para a *Gazeta de Notícias*.

Dividia-se, isso sim, entre a repartição pública e a casa, no subúrbio de Todos os Santos, na Rua da Boa Vista, onde sobrevivia com os três irmãos e mais cinco agregados, estes, o único pecúlio deixado pelo pai, que enlouquecera, repentinamente, no ano de 1902 — pasmem, havia a acanhada aposentadoria da Colônia dos Alienados, obtida por Lima Barreto, após inúmeras conferências com o insuportável Pelino Guedes⁴⁸. Tornou-se, então, o arrimo da família, o que o obrigou a abandonar a Escola Politécnica e a prestar concurso público para exercer cargo de amanuense na Secretaria de Guerra. Decerto, a tragédia de João Henriques o marcara de forma irreversível:

Perdi a esperança de curar meu pai! Coitado, não lhe afrouxa a mania que, cada vez mais, é uma só, não varia: vai ser preso; a polícia vai matá-lo, se ele sair à rua, trucidam-no. [...] o seu delírio cristalizou-se, tomou forma. Pobre de meu pai! Uma vida cheia de trabalhos, de afanosos trabalhos, acabar assim nesse misterioso sofrimento que me compunge! (BARRETO, 2006, p. 1.248).

Ora, meu desconfiado leitor, não se enfastie, não vamos atribuir os insucessos de Lima Barreto à loucura do pai ou ao alcoolismo. Não redigimos aquele primeiro capítulo para

⁴⁷ *A vida de Lima Barreto*, de Francisco de Assis Barbosa. (BARBOSA, 1952, p. 32).

⁴⁸ Fizemos referência ao fato no segundo capítulo, mais exatamente na análise interpretativa de *Gonzaga de Sá*.

isto. Acaso deseje uma pesquisa desta natureza, há ofertas à larga por aí, fique à vontade⁴⁹. À semelhança de Osman Lins, avaliamos, mediante uma visão nada quixotesca do campo literário, que as desgraças do autor de *Policarpo Quaresma* se sucedem na intensidade com a qual ele fora negado como escritor. “Não ver reconhecida a sua obra é ver ignorada a sua própria identidade. E quando isso acontece, o autor geralmente se desnorteia” (LINS, 1979, p. 204-205).

Diante das péssimas condições materiais e morais do começo do século XX, a crítica literária brasileira, em formação, oscilava entre valorar a “cor local” ou o rebuscamento inócuo do parnaso. O parnasianismo, como afirmara Mário de Andrade em ensaio de 1938, confundindo estilo com correção gramatical, fora refratário a quaisquer mudanças que maculassem nossas letras com toda sorte de mazelas e corruptelas, gerando uma reação de cultura, que prezou pela quase absoluta inépcia:

A necessidade de nova cultura, se em grande parte produziu apenas, em nossos parnasianos, maior leitura e conseqüente enriquecimento de temática em sua poesia, teve uma consequência que me parece fundamental. Levou poetas e prosadores em geral a um... culteranismo novo, o bem falar conforme às regras das gramáticas lusas. Com isso foi abandonada aquela tendência pra escrever apenas pondo em estilo gráfico a linguagem falada, com que os românticos estavam caminhando vertiginosamente para a fixação estilística de uma língua nacional. Os parnasianos, e foi talvez seu maior crime, deformaram a língua nascente, “em prol do estilo”. (ANDRADE *apud* COUTINHO, 1980, p. 1.141).

Não impunemente, essa época nefasta recebeu a alcunha de “literatura de permanência” (MELLO E SOUZA, 2014, p. 120) de Antonio Candido. Neste estado de minoridade cultural, no qual, nos dizeres do autor de *Avalovara*, o ofício do artesão era visto como algo festivo, em que “todo bacharel tinha seu livro de sonetos, todo juiz, todo padre” (LINS, 1979, p. 231), Lima Barreto ousou escrever uma literatura sem ornamentos e sem prendas para as senhoritas casadoiras. A audácia custou-lhe a rejeição irônica da crítica e a venda de insignificantes 38 exemplares de seu romance de estreia *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, em 1908, publicado pela revista concebida por ele, a malsucedida *Floreal*.

A bebida surge, pois, como instrumento de sublimação. Uma anestesia para os pensamentos medonhos que lhe ocorriam. “Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o álcool me dá prazer e me tenta... Oh! Meu Deus! Onde irei parar?” (BARRETO *apud* BARBOSA, 1952, p. 159). Esconjura o medo de ver extinta a obra pela qual devotara toda a existência. Sem reconhecimento, equilibrando-se

⁴⁹ No que, absolutamente, não cremos, uma vez que nos fez companhia até esta famigerada página.

com os parcos rendimentos de amanuense, sente-se sozinho e deslocado. Não se harmonizava nem mesmo com os mais íntimos:

Eu tenho muita simpatia pela gente 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 minha superioridade, absolutamente não tem por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente. Entretanto, é por meu pai, por assim ser, que levarei a cruz ao Calvário [...].

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo que eu tenho entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido, exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer. (BARRETO, 2006, p. 1.242).

Não pintamos, neste ensaio, imagens de homens divinos e benditos. Ambos foram sujeitos possessos, cindidos entre duas realidades: a do ofício de escritor e a da vida utilitária do burocrata. Qual Lima Barreto, Osman Lins queixava-se desse gigantesco desacordo com os seus: “No seio da própria família, [...] mencionou esse fato com tristeza — não era levado a sério. Para seus parentes mais próximos, escrever era uma mania como colecionar selos e criar passarinhos.” (OLIVEIRA, 2004, p. 18). Ao contrário de Lima Barreto que, nos últimos anos de repartição, apenas aquecia o lugar, não tolerando mais assistir a espetáculos grotescos como o do colega que apontava lápis para fazer correr o tempo; Osman Lins suportou a rotina massacrante do Banco do Brasil, com disciplina e organização. Disso não deduza que falasse deste período sem uma ponta de rabugice:

Enveredou, justamente, pela burocracia, sacrificando desde cedo nesse emprego estável 40% das horas disponíveis, se excluídas as indispensáveis ao sono. Tributo bastante alto, para realizar sua obra com o máximo de liberdade interior, sem preocupar-se com a reação imediata do público e sem alienar, em tarefas ainda mais contíguas às letras, sua experiência, imaginação e o que pôde obter com o natural esforço — no convívio com a Literatura. Jamais conseguiu ajustar-se ao trabalho, tão árido quanto uma salina, mas que oferece um saldo de horas livres e pouco exige da mente quando, como ele, negamo-nos a progredir. A vida está cheia de transações dessa espécie. Preserva-se o braço decepando a mão. (LINS, 1974, p. 28-29).

Afonso e Osman são o que escolhemos chamar de irmãos de espírito, em virtude de uma similitude que constitui a própria identidade dos ficcionistas — e, sem a qual, não seria possível pensar suas escrituras —, a bem dizer, a dimensão dramática do ofício, que se manifestou por uma postura de recusa, de insubmissão diante do poder:

Acrescentaria [...] que o meu ilustre antecessor e seu estudioso, apesar das diferenças, coincidem em pontos importantes: na paixão e no respeito pela Literatura, a que ambos se consagraram incondicionalmente; no desejo, que ele cumpriu de maneira tão dramática, de exercer com dignidade o ofício de escrever;

na consciência de uma oposição irreduzível entre o escritor e o poder; na tentativa de construir obra pessoal e identificada com o seu tempo. (LINS, 1974, p. 13).

Convém recordar que não promovemos uma aproximação de biografias, salvo um fato ou outro, comum aos dois escritores, das tremendas trivialidades da vida, não nos ocupamos. Sequer fizemos psicanálise, se trouxemos as mitologias pessoais de Osman Lins e de Lima Barreto, foi com o intuito de analisar, em que proporção elas se transmudaram, nas duas obras eleitas por nós, e não para estabelecer nexos deterministas entre, por exemplo, a admiração do autor pernambucano pelo tio contador de histórias e a criação do personagem Bernardo. Para evitar questionamentos desta espécie, meu paciente leitor, recorreremos à categoria barthesiana de escritura e a respeito deste conceito dissertamos com o vagar inevitável ao seu entendimento.

O nosso escopo fundamental foi pensar por quais meios Lima Barreto e Osman Lins enfrentaram a oposição irreduzível entre o escritor e o poder. E isto foi feito por intermédio de obras literárias, ensaios e artigos entraram como coadjuvantes — dos quais jamais poderíamos abdicar, naturalmente. A razão, para tanto, é muito simples: os ficcionistas denegavam que as motivações da Literatura estivessem fora dela. Na percepção de Osman Lins⁵⁰, a função da literatura era inequívoca:

Pensasse de outro modo, abandonaria o ofício e não faria do livro, da literatura, já então sem sentido, sua razão de viver; escolheria, caso lhe restasse algum propósito de relacionar-se com os acontecimentos, de provocá-los, o comício, o panfleto, o cartaz, talvez a guerrilha. Todos estes meios seriam mais apropriados à ação política do que a literatura.

Do ponto de vista social, portanto, sem que isto signifique desinteresse do escritor em relação ao destino dos homens e dos povos, será um servidor, na medida em que servir, com o máximo de empenho e a maior dignidade possível, à literatura. (LINS, 1974, p. 220).

Não obstante, renunciar às preocupações sociais significaria edificar uma representação irrealista do mundo, um exercício de vaidade, que se desobrigaria a lidar com as agruras do real. Em “O destino da Literatura”, Lima Barreto assevera que a importância da Literatura acha-se “[...] na exteriorização de um certo e determinado tipo de pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino.” (BARRETO, 1956, p. 59). É mesmo uma linha muito tênue esta que urde os fios do histórico e do atemporal.

Os escritores, de origem e tradição muito distintas, assumiram o risco. Lima Barreto construiu uma linguagem às avessas, encarnando os paradoxos de seu tempo, cujas

⁵⁰ Em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins refere-se a si ordinariamente em terceira pessoa.

reverberações ainda são sentidas por cada um de nós, brasileiros. Osman Lins concebeu um romance em que a afirmação pessoal de um homem simples, mediante uma fala franca e desassombrada, remete-nos à sua ética. Bernardo conduziu-se como o escritor, caminhando na contramão das forças que eram infinitamente superiores a ele, deixando-nos a esperança de que a firmeza de caráter é uma força interior tão intensa, que pode vencer tirano e tiranetes. A servidão é um vício da natureza humana, nasceu com a sociedade, sempre existirão sujeitos como Nestor e Teles Sá. Como consolo, digo-lhe que haverá um Bernardo no meio do redemoinho⁵¹.

La Boétie não nos deu um programa de combate à servidão voluntária, apesar disso, transmitiu-nos uma ideia que, porventura, possa ter alguma valia para você, meu amigo leitor: “Decidi não mais servir e sereis livre; não pretendo que o empurreis ou o sacudais, somente não mais o sustentai, e o vereis como um grande colosso, de quem se subtraiu a base, se desmanchar com seu próprio peso e rebentar.” (LA BOÉTIE, 1999, p. 16). Para tal, é necessário que o homem se recorde de seu primeiro ser, quando todos eram iguais e, portanto, amigos, porque não se percebia a soberania de Um sobre os outros.

Todo indivíduo é livre, em potência, mas o hábito o ensina a servir. Como estabelecer o elo perdido, que nos deixou a todos comunicáveis, ao elevar um perante os outros? La Boétie nos conta dos espíritos clarividentes que, polidos pelo saber e pelo estudo, jamais se acostumaram à servidão. Talvez, a Literatura seja mesmo este liame perdido que, como dissera o corajoso Lima Barreto, poderá, um dia, unir os homens em sua profunda insensatez.

⁵¹ Referência a *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: “O diabo na rua, no meio do redemoinho” (ROSA, 2001, p. 21).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação intentou dessacralizar o mito segundo o qual a arte de escrever é um dom, conferido a alguns agraciados dotados de uma vocação inalienável e algo divina. Isto nos soava ironicamente, sobretudo, quando pensávamos na condição do escritor brasileiro, às voltas com uma minoridade material e intelectual que, ao que nos parece, recrudescer com o passar dos anos. Imbuídos desse sentimento nada quixotesco, nós elegemos dois escritores, ao que tudo indicava, díspares: o carioca Lima Barreto e o pernambucano Osman Lins.

Adotando certo tom de conversação, que esperamos não ter resultado incoerente ou aborrecido, começamos por apresentar ao ilustre leitor o conceito de campo literário, fundado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, com a finalidade de fazê-lo pensar de que forma se movimentam dominantes e pretendentes, para além das ideias disseminadas pelo senso comum de gênio criador, invenção, intuição, entre outras fábulas. O eixo norteador deste primeiro capítulo foram os ensaios de *Guerra sem testemunhas*⁵². Lá, encontraremos as perguntas fundamentais a todo ficcionista que não perceba o ofício como mero passatempo ou como trampolim para ambições estritamente pessoais.

A obra de arte, por ser uma *illusio*, é permeada por crenças que nos dão a falsa percepção de que o labor do ficcionista não escamoteia atos de renúncia e de vigilância cerrada no que concerne à elaboração de seu projeto literário. A busca pelos troféus, nas trincheiras do campo literário, intima os aspirantes a defender um ponto de vista do que significa ser um escritor.

Inclinados a aprofundar as questões que atormentaram todos os grandes escritores (O que é escrever? Por que escrever? Para quem escrever?), trouxemos o intelectual mais representativo da condição do escritor no século XX. Estamos falando naturalmente do autor de *O que é a literatura?*, o filósofo francês Jean-Paul Sartre.

Numa conjuntura onde a neutralidade era impraticável, Sartre foi um aguerrido defensor da literatura engajada como forma legítima de se situar no campo literário. Bateu-se com os surrealistas, sobremaneira André Breton, filiou-se ao PCF, negou o papel social da poesia, enfim, assumiu os riscos de abdicar, em parte, de sua autonomia intelectual em nome de uma causa que julgava urgente (e era): a liberdade.

⁵² Note que não ultrapassamos o limiar das indagações propostas e debatidas por Osman Lins.

À maneira de Sartre, muitos escritores tentaram conciliar o imperativo estético da literatura com as demandas éticas da atividade política. Transitamos entre algumas figuras notáveis, tais como: Voltaire, Victor Hugo, Madame de Stäel e Albert Camus, o grande antagonista de Sartre neste jogo. Verdade seja dita, convidamos a participar deste debate um imenso intelectual, como já não se vê mais, o peruano Mario Vargas Llosa que, nos dias que correm, já não nutre mais tanto apreço por Sartre, como outrora o tinha: “Durante dez anos, pelo menos, tudo o que escrevi, li e disse sobre a função da literatura glosava ou plagiava este ensaio. Agora, após vinte anos⁵³, acabo de relê-lo, com uma mistura indefinível de nostalgia e assombro.” (VARGAS LLOSA, 1985, p. 321). Tudo isto com o propósito de compreender as antinomias de uma categoria muito cara a esta pesquisa: o engajamento.

Chegamos à conclusão, ao final deste capítulo, de que a literatura engajada é, acima de tudo, trans-histórica e de que aquilo que a caracteriza é a presença de uma ação ética no interior de uma estética. Compreensão imprescindível para investigar como Lima Barreto e Osman Lins se posicionaram, em relação a outros grupos de literatos, disputando com eles as regras, os critérios e as bases do que seria a verdadeira obra literária.

Nos capítulos seguintes, empreendemos a aproximação entre Lima Barreto e Osman Lins, mediante não o uso arbitrário de fatos biográficos, mas sim pela análise e interpretação de duas obras que constituem sùmulas do pensamento ético dos dois autores: *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* e *O fiel e a pedra*.

Logo após uma incursão na fortuna crítica das obras barretianas, analisamos as categorias de estilo e de escritura, partindo das ideias do semiólogo francês Roland Barthes, com o fito de auferirmos os sutis paradoxos que formam a espinha dorsal da escritura do autor de *Policarpo Quaresma*. Conceito múltiplo e ambíguo, a escritura é o uso social que o criador realiza das formas de expressão, como um meio de localizar a sua linguagem no campo das outras escrituras. Ela se faz revelar no tom, na moral⁵⁴, no entendimento de forma e de fundo, entre outros aspectos. Donde se deduz que dois escritores distintos, como o eram Lima Barreto e Osman Lins, podem ter relações divergentes no uso da expressão e, não obstante,

⁵³ Este ensaio foi escrito no ano de 1978.

⁵⁴ Segundo o *Dicionário de Filosofia*: “(lat. *Moralis*-. in. *Moral*; fr. *Moral*; ai. *Moral*; it. *Morale*). Este adjetivo tem, em primeiro lugar, os dois significados correspondentes aos do substantivo moral: 1- atinente à doutrina ética, 2- atinente à conduta e, portanto, suscetível de avaliação M, especialmente de avaliação M. positiva. Assim, não só se fala de atitude M. para indicar uma atitude moralmente valorável, mas também coisas positivamente valoráveis, ou seja. boas. Em inglês, francês e italiano, esse adjetivo depois passou a ter o significado genérico de ‘espiritual’, que ainda conserva em certas expressões. Hegel lembrava este significado com referência ao francês (*Ene*, § 503); ele ainda persiste, p. ex., na expressão ‘ciências morais’.” (ABBAGNANO, 2007, p. 682).

compartilhar de uma mesma noção de engajamento, o que avizinha, sem anular a identidade de um ou de outro, suas escrituras.

Reparamos que, à semelhança de Luigi Pirandello, Lima Barreto concebeu uma linguagem às avessas, que encarnou os paradoxos de seu tempo, por intermédio de um recurso que costuma gozar de má-reputação: o humor. A interpretação dos processos de representação artística do humor são capitais para o discernimento de como o ficcionista lidou com o engajamento sem prescindir da Literatura e sem encontrar motivações fora dela.

A propósito, o que mais irmana Osman Lins e Lima Barreto é indubitavelmente a dimensão dramática com a qual ambos viram o ofício de escritor, manifestando-se por uma oposição não comerciável com o poder. Não à toa, Osman Lins criou a epopeia de Bernardo Vieira Cedro, um sujeito simples que se recusou a negociar com tiranos e tiranetes a sua liberdade.

Encerrando este longo caminho, perguntamo-nos o que faltou a este estudo. Talvez, só possamos sopesar falhas e méritos, com alguma compaixão e uma autocrítica menos cruel, daqui a uns dez anos ou mais. Fica hoje a consciência de algumas perdas. Num tempo mais largo, poderíamos ter fornecido a você, meu gentil leitor, uma análise das minudências do campo literário brasileiro desde os primeiros registros, nos quais se entrevê a busca por uma identidade nacional, mais autossuficiente em relação à metrópole portuguesa, até, quem sabe, o ano de publicação de *Guerra sem testemunhas*. Debateríamos, com mais vagar, os embates travados por Sartre, dentro e fora das trincheiras, seja com Vargas Llosa, seja com aquele que um dia fora seu amigo: Albert Camus. Conversaríamos, por páginas e páginas, com Osman Lins, a respeito de sua relação maldita com o mercado editorial e daríamos mais destaque às críticas feitas pelo ficcionista pernambucano à famigerada “sociedade do espetáculo”⁵⁵.

A lista é infinda. Conforta, entretanto, a ilusão de que deixamos aqui a nossa visão da condição do escritor brasileiro. Um ofício que, para muitos, não serve para coisa nenhuma. Quem o escolhe ordinariamente não amealha bens, não coleciona amantes e, com muita sorte, é lido por um ou outro curioso que, enfasiado em pagar boletos e em sonhar com grandes aventuras amorosas, lança mão do livro como companhia. A verdadeira companhia, se me permitem a intervenção. Acaso Carlos e Ega tenham razão, não valha à pena apressar o passo em direção aos desejos:

⁵⁵ Referência à obra do pensador francês Guy Debord (1931-1994) *La société du spectacle* (1967).

— Que raiva ter esquecido o paiozinho! Enfim, acabou-se. Ao menos assentamos a teoria definitiva da existência. Com efeito, não vale à pena fazer um esforço, correr com ânsia para coisa alguma.

Ega, ao lado, ajuntava, ofegante, atirando as pernas magras:

— Nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder...

A lanterna vermelha do americano, ao longe, no escuro, parara. E foi em Carlos e em João da Ega uma esperança, outro esforço:

— Ainda o apanhamos!

— Ainda o apanhamos!

(QUEIROZ, 1970, p. 481).

Os ficcionistas devem ser mesmo uns parvos e nós mais tolos ainda por lhes seguir as pegadas. A despeito disso, meu amigo leitor, a guerra continua e, a nós, agrada mais estar em presença de gente tão irrequieta, como o foram as ilustres personagens expostas nesta dissertação, a vagar pela existência à procura de um sentido qualquer que lhe justificasse os absurdos.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDRADE, Ana Luiza. **Osman Lins: crítica e criação**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- ARANHA, Graça. **Machado de Assis & Joaquim Nabuco: Correspondência**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- ARISTÓTELES. Da Arte Poética. *In: Crítica e Teoria Literária na Antiguidade*. Tradução da Editora Tecnoprint. São Paulo: Ediouro, 1989.
- ASSIS, Machado de. **Crítica literária**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1957.
- _____. **Quincas Borba**. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W.M. Jackson, 1957.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959.
- BARRETO, Lima. **Bagatelas**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Clara dos Anjos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- _____. **Coisas do Reino do Jambon**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- _____. **Contos Completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Correspondência**. São Paulo: Brasiliense, 1956. 2 v.
- _____. **Diário do Hospício; O Cemitério dos Vivos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **Feiras e Mafuás**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Histórias e Sonhos**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Impressões de Leitura**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Lima Barreto: Prosa Seleta**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. **Lima Barreto: Toda Crônica**. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- _____. **Marginália**. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. **Numa e Ninfa**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- _____. **Os Bruzundangas**. São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Recordações do escrívão Isaías Caminha.** Rio de Janeiro: São Paulo: Fortaleza: ABC, 2002.

_____. **Triste fim de Policarpo Quaresma.** São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá. *In: Contos & Novelas.* Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1990.

_____. **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá.** São Paulo: Brasiliense, 1956.

_____. **Vida Urbana.** São Paulo: Brasiliense, 1956.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua.* Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Escritores e escreventes. *In: Crítica e verdade.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. Flaubert e a frase. *In: Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura.* Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. O efeito de real. *In: Literatura e Semiologia: Pesquisas semiológicas.* Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. O grau zero da escritura. *In: Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura.* Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida.** Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

BEAUVOIR, Simone. **A cerimônia do adeus,** seguido de entrevistas com Jean-Paul Sartre (agosto-setembro 1974). Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Paris do Segundo Império. *In: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.* São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **O riso.** Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

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

BRADBURY, Malcolm. **O mundo moderno: dez grandes escritores.** Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: São Paulo: Record, 2010.

CANETTI, Elias. **O auto-de-fé**. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios; 58).

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CHAUÍ, Marilena. LA BOÉTIE, Étienne de, CLASTRES, Pierre, LEFORT, Claude. Amizade, recusa de servir. *In: Discurso da servidão voluntária*: Étienne de la Boétie. Tradução Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

_____. **Contra a servidão voluntária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1980. v. 2

DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Tradução de Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DOURADO, Autran. **Uma poética de romance: matéria de carpintaria**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso do Collège de France (1983-1984)**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Michel Foucault: organização de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. **Microfísica do poder**. 23. ed. São Paulo: Graal, 2004.

_____. **Problematização do sujeito:** Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. Michel Foucault: organização de textos Manoel Barros da Motta. Tradução de Verá Lúcia Avellar Ribeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRANK, Robert. **As sementes da revolta**, de 1821 a 1849. 2. ed. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: EDUSP, 2008.

FRANKEL, Nicolas. Introdução. *In:* WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

FREUD, Sigmund. O Futuro de uma Ilusão. *In:* FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1990, p. 99-103. v. 21

HELIODORA, Barbara. Introdução geral. *In:* **Comédias e romances/William Shakespeare**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

HIPÓCRATES. **Sobre o riso e a loucura**. Tradução de Rogério Gimenes de Campos. São Paulo: Hedra, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUGO, Victor. **Les châtiments**. Cronologia, apresentação, notas, dossiê, bibliografia e índice de Jean-Marc Hovasse. Paris: Flammarion, 1998.

IGEL, Regina. **Osman Lins: uma biografia literária**. Brasília: INL, 1988.

JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994. v. 36 (Série Temas)

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. Tradução de Paulo Barrera. São Paulo: Ícone, 2005.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. **A crise do século XX**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

LA BOÉTIE, Étienne de, CLASTRES, Pierre, LEFORT, Claude, CHAUI, Marilena. **Discurso da servidão voluntária: Étienne de la Boétie**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: Brasiliense, 1999.

LINS, Osman. **Do ideal e da glória: Problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1977.

_____. **Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros**. São Paulo: Summus, 1979.

_____. **Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social**. São Paulo: Ática, 1974.

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

_____. **O fiel e a pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. O tempo em “Feliz aniversário”. **Revista Colóquio Letras**, Lisboa, n. 19, p. 16-22, maio 1974. Disponível em:
<<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=19&p=16&o=p>>.
Acesso em: 27 maio 2017.

_____. **O visitante**. São Paulo: Summus, s/d.

_____. **Os gestos**. São Paulo: Moderna, 2003.

LONGINUS. Sobre o Sublime. *In*: **Crítica e Teoria Literária na Antiguidade**. Tradução da Editora Tecnoprint. São Paulo: Ediouro, 1989.

MACHADO NETO, A. L. **Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **A personagem de ficção**. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

_____. **Literatura e Sociedade: Estudos da Teoria e História Literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. **O método crítico de Sílvio Romero**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORIN, Edgar. **O método 6: ética**. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2011.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NERUDA, Pablo. **Pablo Neruda**: antología general. Madrid: Real Academia Española y Asociación de la Lengua Española, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. **Poéticas em confronto**: Nove, Novena e o novo romance. São Paulo: Hucitec, 1987.

NOVAIS, Fernando A. **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Benedito. Poesia e filosofia: uma transa. **A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura**, Aracaju, ano 3, n. 3, p. 8-17, 2011. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5095>>. Acesso em: 1º jun. 2017.

OAKLEY, R. J. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

OLIVEIRA, Lauro de. Osman Lins: ética na vida e na ficção. *In*: ALMEIDA, Hugo. **Osman Lins**: o sopro na argila. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Ricardo Araújo. **A doença, o sofrimento e a morte entram num bar**: uma espécie de manual de escrita humorística. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Texto, crítica e escritura**. São Paulo: Ática, 1993.

PESSOA, Fernando. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

_____. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

PICON, Gaëtan. **Introdução a uma estética da literatura**: O escritor e sua sombra. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1969.

PIRANDELLO, Luigi. **Pirandello**: do teatro no teatro. Organização de J. Guinsburg. Tradução de Roberta Barni e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Um, nenhum, cem mil**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PIZA, Daniel. **Machado de Assis: um gênio brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto: Uma autobiografia literária**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____. **Trincheira, Palco e Letras: crítica, literatura e utopia no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

QUEIROZ, Eça de. Os Maias. *In: **Obra completa***. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar, 1970. 2 v.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986. 2 v.

_____. Os sapateiros da literatura. *In: **Linhas Tortas***. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1971.

RICOEUR, Paul. A marca do passado. “La marque du passé”. **Revue de Métaphysique et de Morale**, Paris, n. 1, jan.-mar. 1998. Tradução de Breno Mendes e Guilherme Cruz e Zica. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/456/335>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

RÓNAI, Paulo. A vida de Balzac. *In: BALZAC, Honoré de. **A Comédia Humana***. Rio de Janeiro: Globo, 1989. v. 1

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2016. 3 v.

SILVA, Odalice de Castro. **A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins**. Fortaleza: Edições UFC, 2000.

SLAVUTZKY, Abrão. **Humor é coisa séria**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

SOARES, José Wellington Dias. **Entre a ficção e a história**. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2007.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? *In: JAUSS, Hans Robert. et al. (Org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção***. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 133-181.

TAINÉ, Hippolyte. **Filosofia da Arte**. São Paulo: Formar, s/d. v. 2 (Coleção História da Arte)

TODOROV, Tzvetan. **Crítica da crítica**: um romance de aprendizagem. Tradução de Maria Angélica Deângeli e Norma Wimmer. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

_____. **Simbolismo e interpretação**. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua**. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979.

_____. **As tentações do impossível**: Victor Hugo e Os miseráveis. Tradução de Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

_____. **Contra vento e maré**. Tradução de Carlos Jorge Rio Branco Bailly. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. **La verdad de lãs mentiras**. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

WILDE, Oscar. De profundis e outros escritos. *In*: **Oscar Wilde**: Obra completa. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

_____. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Globo, 2013.

WILLIAMS, Bernard. **Moral**: uma introdução à ética. Tradução de Remo Mannarino Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2005.