



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Cristina Nunes de Sant'Anna

**Marcas e metáforas do Rio de Janeiro vivido e
escrito por Lima Barreto**

Rio de Janeiro
2013

Cristina Nunes de Sant'Anna

Marcas e metáforas do Rio de Janeiro vivido e escrito por Lima Barreto



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Valter Sinder

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CCS/A

S232 Sant'Anna, Cristina Nunes de.
Marcas e metáforas do Rio de Janeiro escrito e vivido por Lima Barreto / Cristina Nunes de Sant'Anna. – 2013.
162 f.

Orientador: Valter Sinder.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. História social – Rio de Janeiro (RJ) – 1889-1930 - Teses.
2. Rio de Janeiro (RJ) – Condições sociais – História – 1889-1930
- Teses. 3. História social na literatura – Teses. 4. Barreto, Lima,
1881-1922 – Crítica e interpretação. I. Sinder, Valter. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. II. Título.

CDU 308(815.31)"1889/1930"

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese.

Assinatura

Data

Cristina Nunes de Sant'Anna

Marcas e metáforas do Rio de Janeiro escrito e vivido por Lima Barreto

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 06 de novembro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Valter Sinder (Orientador)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof.^a Dra. Helena Bomeny

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Ronaldo Castro

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Ricardo Ferreira Freitas

Faculdade de Comunicação Social da UERJ

Prof. Dr. Amir Geiger

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Paulo Jorge Ribeiro

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

A meu pai e à minha tia Irene (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, que me pôs no mundo.

A meu paciente orientador do coração, Valter Sinder, que me deu nova régua e novo compasso para outros traçados e riscos no mundo.

A Anderson Moraes de Castro e Silva, que não me deu sossego no mundo.

RESUMO

SANT'ANNA, Cristina Nunes de. *Marcas e metáforas do Rio de Janeiro escrito e vivido por Lima Barreto*. 2013. 165 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O escritor, jornalista e literato Afonso Henriques de Lima Barreto deixou registrados, em praticamente todos os seus escritos, suas impressões sobre as mudanças sociais, políticas e urbanas, sofridas pela cidade do Rio, na Primeira República. A partir de trechos de sua obra e de sua biografia, vão ser analisadas tais transformações à luz da própria avaliação do autor. Serão abordadas as marcas deixadas por modificações urbanas e topográficas ocorridas na então cidade-capital Rio de Janeiro, que se calcaram sobre o velho cenário da cidade, afundando-o, a fim de apagá-lo da memória dos habitantes, ao mesmo tempo em que se erigiam como metáforas de suposto progresso e de modernidade. Metáforas formam em nós, engramas, isto é, marcas que podem ficar retidas em nossa memória pela ação da literariedade que possuem. Literariedade que tem sempre algum espaço nos mais diversos tipos e gêneros de narrativa. Estas marcas de transformações urbanas atingiram de algum modo a rotina diária de parte considerável dos atores que viveram naquele período, entre eles o próprio Lima Barreto. Este trabalho se sustenta, então, no tripé biografia-literatura-metáfora, alinhavado pelas marcas de remodelação da cidade do Rio. Cidade contada por Lima Barreto, durante a Primeira República, numa narrativa que flerta com a etnografia.

Palavras-chave: Lima Barreto. Rio de Janeiro. Metáfora. Memória. Marcas. Literatura. Biografia. Etnografia.

ABSTRACT

SANT'ANNA, Cristina Nunes de. *Marking and metaphors of Rio de Janeiro written and lived by Lima Barreto*. 2013 165 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The writer, journalist and intellectual, Afonso Henriques de Lima Barreto, has recorded in almost all of his writings his impression on social political and urban changes suffered by Rio city in the first Republic. By using part of his work and biography, these changes will be analyzed based on the own author's thoughts. There will be addressed the impression left by urban and topography modifications that occurred in the capital of Rio de Janeiro city and overlapped the old scenery of the city, hiding it in order of deleting it from the memory of the inhabitants at the same time that they appeared as metaphors of supposed progress and modernity. Metaphors create in us engrams, that is, impressions that can be retained in our mind by the action of literariness. Literariness has always some acceptance in the most diverse types and genres of narrative. These impressions of urban changes reached somehow the daily routine of a considerable part of authors that lived in that period, among them Lima Barreto himself. This work is based on the tripod biography- literature-metaphor, built by the impression of the Rio city re-shaping, conveyed by Lima Barreto during the First Republic in a narrative that flirt with ethnography.

Keywords: Lima Barreto. Rio de Janeiro. Metaphor. Memory. Literature. Biography. Ethnography.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	ESCRITOS BIOGRÁFICOS	21
1.1	Medo	23
1.2	Greves	27
1.3	Biografar-se	28
1.4	Caráter Confessional	30
1.5	Mestiço e Pobre	31
1.6	Crucialmente Escritor	32
1.7	Heterônimos e Indivíduo Moderno	33
2	CIÊNCIAS SOCIAIS E LITERATURA	37
2.1	Fenômeno Social	37
2.2	Mozart e a Academia Brasileira de Letras	40
2.3	Capela Sistina	41
2.4	Essencialmente Sociológica	42
2.5	Guernica	44
2.6	Desumanização da Arte	46
2.7	Projeto Literário	48
2.8	Comunicação Entre Os Homens	50
2.9	Universal	52
2.10	Fatos Possíveis e Mimeses	53
2.11	Irmãs Gêmeas	58
3	METÁFORA, METÁFORAS	60
3.1	Metáfora Fundamental	60

3.2	A Metáfora do Doutor	62
3.3	Emotividade e Diálogo	65
3.4	Pobre-Diabo	67
3.5	Habitações Mercenárias	68
3.6	Literariedade e Literalidade	69
3.7	Jardins de Semíramis e História Macabra	71
3.8	Metáfora Denominativa	74
3.9	Bricolagem e Arranha-Céu	75
4	RIO DE JANEIRO – CIDADE METÁFORA	79
4.1	Cidade e Literatura Negra	80
4.2	Transformação e Regeneração	83
4.3	Domingos	85
4.4	Belle Époque	88
4.5	Espaço e Tempo	90
4.6	Festa da Independência	95
4.7	Baudelaire e o Corpo do Gigante	97
5	A CRÔNICA DA CIDADE-METÁFORA	104
5.1	Voz Dissonante	105
5.2	Condição Social	107
5.3	Cronistas Antropólogos	108
5.4	Ironia	111
5.5	Testemunha	113
5.6	Crônicas do Morro do Castelo	116
5.7	O Morro do Castelo: uma Metáfora	118
5.8	Lenda	121
5.9	O Primeiro Desmonte do Morro do Castelo	124

5.10	O Segundo Desmonte do Morro do Castelo	126
5.11	Vossa Realeza e Matamorros	128
	CONCLUSÃO	133
	REFERÊNCIAS	141
	ANEXO – Teatro, poesia e francês	160

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata principalmente e, sobretudo, de Lima Barreto e de parte de seus escritos sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre as marcas e as metáforas dos supostos progresso e eugenia urbanas, sofridos pela cidade, durante a Primeira República. Cidade que foi corpo e capital desta Primeira República: recém-proclamada, ex-corte imperial, centro de poder, de memória e de produção de literatura, de trânsito e de testemunhos de literatos. Cidade grávida de antíteses, pois, simultaneamente, símbolo de modernidade e atraso, de ordem positivista e desordem, de cidadania e de falta de direitos sociais. Cidade narrada e descrita pela crônica, pelo romance, pela literatura urbana e pela etnografia, cidade como objeto de conhecimento do Brasil. Cidade como objeto de amor do negro, escritor, literato, jornalista, pensador social, cronista e um quase etnógrafo, chamado Afonso Henriques de Lima Barreto, que já anotava em seu diário as impressões que a cidade em modificação republicana lhe causava.

Lima Barreto e sua obra — meus objetos de paixão, encantamento e apreço — estão comigo e eu com eles, desde a redação de minha monografia de conclusão do Curso de Jornalismo, feito na UERJ, em 1989. Como Lima Barreto é quem dá o tom neste trabalho, utilizei romances, diário, contos, correspondências, crônicas, ensaios, reportagens e artigos do escritor. Não seria possível fazer de outra forma, pois para tratar de um autor, manuseiam-se, pinçam-se comentários, análises e formas de construções de sua obra, a fim de estarmos nela, com ela e com ele: o autor.

A cidade do Rio de Janeiro e a literatura, suas duas grandes paixões, foram consequências de percurso. Por isso a opção por seguir marcas, traços, metáforas e símbolos traçados por Lima Barreto, no seu passear diário pelo Rio. Tentei tornar meu, o percurso dele, e fui construindo a narrativa deste trabalho a partir dele e com ele.

Nestas encruzilhadas, as Ciências Sociais e, em especial a Antropologia, foram preciosas porque me possibilitaram o afastamento necessário para pensar o

mundo, a cultura, as formas de vida, do tempo vivido e narrado pelo autor. A literatura, por sua vez, trazia-me de volta à ficção do real.

Âncoras e Suportes

Neste ir e vir antropológico-literário (vamos chamá-lo assim) serviram de poderosas escoras muitos autores. Escoras como a metáfora explicada por Edward Lopes (1986), as artes e os trópicos de Claude Lévi-Strauss (1955), as diferenças entre arte e ciência de Ernst Cassirer (1972), as casas e as ruas de Roberto da Matta (1997). Incluem-se neste rol, ainda, a forma de ver o ficcional de meu orientador e guia, Valter Sinder (2002), a cidade analisada por Renato Cordeiro Gomes (2008), bem como o Romeu e a Julieta de Ricardo Benzaquen de Araújo (1977) e Eduardo Viveiros de Castro (1977). Citem-se também o Mozart tão especial de Norbert Elias (1985) e o narrador que Valter Benjamim (1993) me apresentou. Estes e outros autores e autoras foram fornecendo traçados, certezas e dúvidas, acenos e alento no exercício solitário da escrita deste trabalho.

Com o auxílio de tais suportes, prosseguiu-se minha busca pelos traçados de Lima Barreto, pelas marcas sobre cidade e literatura, que ele nos deixou. Por isso, recorri a escritos que se detivessem mais amiúde nos seguintes temários: cotidiano da cidade, reforma urbana, topográfica e modernização da cidade, subúrbios, vida literária, vida pessoal do autor (biografia) e questões sociais. A escolha metodológica se justifica pelo fato de aqueles temas terem sido caros a Lima Barreto, ou terem influenciado sua produção literária ou, ainda, ambos. A escolha do autor tornou-se também a minha escolha: a da cidade-capital do Rio de Janeiro, como centro irradiador de cultura, política e memória (e também lugar de chegada da modernidade urbana) e dos atores dessa cidade, sobretudo os desvalidos.

Afonso Henriques de Lima Barreto amava o Rio e criticava recorrentemente reformas e modificações urbanas que expulsassem o povo pobre de suas casas e do espaço público da cidade. Morador do subúrbio de Todos os Santos, de onde se deslocava quase todos os dias, para o centro da cidade, era ele também um andarilho. Bêbado ou sóbrio, Lima Barreto adorava passear e flunar pela cidade para vasculhar e observar cada canto dela, registrar na memória e na literatura suas

impressões e críticas. Amava muitíssimo também a literatura e sua biografia, alinhavada pelo contexto social em que viveu, está emaranhada em seus escritos.

Mas há também as questões sociais com as quais se ocupou em sua obra, como pobreza, preconceito racial, educação, saúde, entre outros, descritos à luz da paisagem republicana. Por isso, não há como — tampouco por que — ignorar a presença e a incidência de tais temas em sua narrativa, vinda de sua própria vida, do cotidiano da cidade e dos personagens dessa cidade, metaforizados em seus escritos, como marcas.

Deste modo, a cidade da qual se vai tratar é a cidade barretiana: das modificações topográficas e urbanas, como metáforas do progresso e descaso pelo grosso da população. Cidade barretiana que pode se mostrar um campo fértil de análise sociológica. Sem contar que a argamassa de um escritor se forma e se molda na história e nos processos sociais - processos responsáveis pela sua trajetória - sendo a biografia um formato de narrativa privilegiado de analisar a realidade, ao mesmo tempo em que se é oferecida a possibilidade de leitura interpretativa de relatos de vida, nas Ciências Sociais. Este trabalho se sustenta, então, na simbiose entre biografia-etnografia-literatura-memória-metáfora, alinhavado pelas marcas de remodelação da cidade do Rio, cidade contada por Lima Barreto, cidade barretiana, durante a Primeira República.

Temas Transversais

Observei que os temas acima enunciados eram transversais. Perpassavam por toda a obra do autor. Às vezes mais fortemente. Às vezes, um pouco menos. Há crônicas (nossa prioritária, mas não restrita fonte de estudo), por exemplo, que tratam de todos aqueles temas e mais alguns. Decidiu-se, então, classificar a grande maioria delas como sendo de abordagem relativa a questões sociais, pois, muitas das vezes, questões sociais são problematizadas para análise, em decorrência de modificações urbanas realizadas na cidade do Rio, um de meus recortes. Elegeram-se, então, as modificações empreendidas de forma mais incisiva sob as gestões dos prefeitos Pereira Passos (1902-1906) e Carlos Sampaio (1920-1922) e que resultaram em grande êxodo da população pobre para subúrbios ou morros, pois

Lima Barreto bateu-se muito contra isto em seus escritos. Sem contar que foi durante a administração de Carlos Sampaio que Lima Barreto escreveu (e publicou) mais crônicas: foram 210 ao todo; sendo 72 crônicas em 1920; 77 em 1921; e 59 em 1922, ano de morte do escritor - em 1º de novembro. Neste período, o prefeito Sampaio também foi tema específico de algumas delas. Já durante a gestão de Pereira Passos, Lima Barreto escreveu espécies de reportagens-crônicas, no jornal *Correio da Manhã*, sobre as escavações e o desmante do Morro do Castelo, em 1905.

Este trabalho, então, aborda a parte da obra de Lima Barreto que considerei mais rica, densa e tipificada sobre as modificações do espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro e suas consequências para a população, ou sobre sua biografia, ou que apresentassem um tipo de narrativa bem próxima da crônica, ou as três características juntas, por estar convencida de que Lima Barreto estava ali mais fortemente.

Atente-se também que o gênero-híbrido crônica é tal qual a cidade, um dos símbolos mais marcantes de modernidade, e a metáfora barretiana lhe serviram de tutano, de ligadura. Assim, tentou-se levar em conta as marcas biográficas dos textos escolhidos,poisa biografia de um escritor, como dito, pode configurar-se também em um tipo de estudo sociológico. Por isso também a utilização de parte do diário de Lima Barreto.É no próprio diário que o autor começa a rascunhar, por exemplo, a obra *Clara dos Anjos*, em 1904. Neste mesmo diário, contou de ter o aluguel e só ter comido uma empada (BARRETO, 1956d, p.34), no dia 12 de junho de 1903. Em janeiro de 1905, registrou ter feito um empréstimo no banco e recebido um cartão postal anônimo com a ilustração de um macaco em alusão a ele próprio (BARRETO, 1956d, p.90). Em 1906, começava a rascunhar neste diário outra obra: *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*.

Sob a mesma justificativa, fez-se uso da obra *Impressões de Leitura*, também um tipo de diário, em que registra suas análises e impressões, como explica o próprio título, de obras que recebe, lê, consulta e critica. Foram objetos de análise também os romances *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1980), *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*(1956j), *Clara dos Anjos*(1956a), *Cemitério dos Vivos*(2007), *Diário do Hospício* e o que chamei de romance especialíssimo porque reúne na mesma narrativa crônica, reportagem e uma história de amor,intitulando-se *O Subterrâneo do Morro do Castelo*(1999), além do conto *Como o Homem Chegou*.

Insista-se que a fonte prioritária utilizada foram as crônicas barretianas relativas aos desmontes da cidade e de sua origem: o Morro do Castelo, pois se a cidade é preciosa para o autor, sua origem também o é, como Lima Barreto não se cansou de demonstrar.

Quanto à literatura, é ela sua nau, sua esposa querida, como escreveu muitas vezes. Vali-me de seus principais artigos sobre o tema para tratar de sua visão sobre a arte - instrumento que considerava vínculo de solidariedade entre os homens. Assim, segui Lima Barreto onde me pareceu haver mais dele. Esta escolha, como dito, levou-me a muitos autores, dos quais cito alguns nesta introdução. A necessidade de empreender uma busca múltipla pode ser talvez justificada por múltipla e transversal ser a obra de Lima Barreto, ainda que toda ela carregue a mesma mensagem recorrente: a solidariedade entre homens, mulheres, velhos, velhas, moços e moças, crianças e desvalidos de todo tipo, além de um profundo sentido de engajamento no combate à pobreza e às necessidades vivenciadas por toda esta gente.

Uma Fonte

As fontes utilizadas nesta pesquisa provêm de três origens. A primeira é os dois volumes de crônicas de Lima Barreto. As obras incluem as crônicas publicadas originalmente na imprensa e reunidas pela professora Beatriz Resende e pela historiadora Rachel Valença. Resende e Valença reuniram nos dois volumes publicados em 2004, pela editora Agir, as crônicas de Lima Barreto pela ordem cronológica de sua publicação na imprensa da época. Intituladas *Lima Barreto – Toda Crônica*, as obras citam o periódico da publicação original. O primeiro volume abrange de 1890 a agosto de 1919. O segundo vai até 1922. Contamos 440 crônicas: 188 estão no primeiro volume e o restante, no segundo. Este material foi publicado originalmente em 27 jornais e revistas do Rio de Janeiro. O autor trabalhou na imprensa alternativa e na imprensa diária. Como dito, o período em que Lima Barreto escreveu mais crônicas foi entre 1920 e 1922.

Mas o ano de 1915 foi também fértil na produção de crônicas, com 69 publicadas. Ainda neste ano, ele começaria a publicar no jornal *A Noite* seu romance

Numa e a Ninfa. Houve períodos de baixa, em que não há praticamente crônicas publicadas, como entre 1900 e 1912.

Lima Barreto, porém, nunca deixou de escrever. Em 1903, tomava posse como amanuense (BARBOSA, 1952, p.298) no Ministério da Guerra. Em 1904, iniciava a escrita de *Clara dos Anjos*. Redigiu o romance *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (BARBOSA, 1952, p.299), em 1906 e, neste mesmo ano, entrou de licença para tratamento de saúde, com o diagnóstico de fraqueza geral, até 15 de janeiro de 1907. Editou a *Revista Floreal* (1903-1908). No periódico iniciou também a publicação do romance *As Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1908). Em 1909, editou o panfleto *O Papão*, contra a candidatura de Hermes da Fonseca à presidência do país (BARBOSA, 1952, p.300). No mesmo ano, nova licença para tratamento de saúde, até 28 de fevereiro de 1911. Segundo o médico, estaria com impaludismo (malária). Em 1912, outra licença, de 1º de fevereiro até 30 de abril. Desta vez, o diagnóstico foi reumatismo poli articular e hipercinese cardíaca (convulsões) (BARBOSA, 1952, p.300). Conseguiu, contudo, escrever dois fascículos de conto *As Aventuras do Doutor Bogoloff* (BARBOSA, 1952, p.300).

Primeira Crônica

A primeira crônica do escritor foi publicada em 1900, no jornal universitário *A Lanterna*. Lima Barreto era ainda estudante da Politécnica. A crônica já enunciava a paixão do autor pela cidade, sendo aberta com a frase “o nosso caro Rio de Janeiro” (BARRETO, 1900 *apud* RESENDE, 2004, p.59) e tecia uma elogiosa crítica ao recital do maestro e compositor Francisco Braga. Lima Barreto estava com 19 anos.

Mas foi em 1914 que o autor começou a escrever crônicas diárias no *Correio da Noite*, ano de sua primeira internação no hospício. A segunda internação foi no dia de Natal de 1919. Neste mesmo ano, meses antes, havia se candidatado, pela segunda vez (BARBOSA, 1952, p.300), à Academia Brasileira de Letras, sem sucesso. Ainda em 1919, deixaria de colaborar com a revista anarquista *ABC*, em razão de o periódico ter publicado um artigo que considerou racista. Lima Barreto iniciara sua colaboração na revista em 1916 (BARBOSA, 1952, p.300). Em 1921, o escritor receberia uma menção honrosa pela sua obra *Vida e Morte de M.J.*

Gonzaga de Sá. Este fato talvez lhe tenha dado esperanças para apresentar nova candidatura na Academia Brasileira de Letras, na vaga aberta pela morte de seu desafeto: João do Rio. Em 18 de agosto daquele ano, Lima Barreto publicaria uma crônica na *Revista Careta*, em que anunciava seu desejo de se candidatar:

A Minha Candidatura

(...) Sou candidato à Academia de Letras, na vaga do Sr. Paulo Barreto. Não há nada mais justo e justificável. Além de produções avulsas em jornais e revistas, sou autor de cinco volumes, muito bem recebidos pelos maiores homens de inteligência de meu país. Nunca lhes solicitei semelhantes favores; nunca mendiguei elogios. Portanto, creio que a minha candidatura é perfeitamente legítima, não tem nada de indecente. Mas... chegam certos sujeitos absolutamente desleais, que não confiam nos seus próprios méritos, que têm títulos literários equivocados e vão para os jornais e abrem uma subscrição em favor de suas pretensões acadêmicas. Que eles sejam candidatos, é muito justo; mas que procurem desmerecer os seus concorrentes, é coisa contra a qual eu protesto. Se não disponho do *Correio da Manhã* ou do *O Jornal*, para me estamparem o nome e o retrato, sou alguma coisa nas letras brasileiras e ocultarem o meu nome ou o desmerecerem, é uma injustiça contra a qual eu me levanto com todas as armas ao meu alcance. Eu sou escritor e, seja grande ou pequeno, tenho direito a pleitear as recompensas que o Brasil dá aos que se distinguem na sua literatura. Apesar de não ser menino, não estou disposto a sofrer injúrias nem a me deixar aniquilar pelas gritarias de jornais. Eu não temo abaixo-assinados em matéria de Letras. (BARRETO, 1956d, p.75)

Era a terceira vez que se candidatava a uma vaga. O próprio escritor, todavia, decidiu retirar a candidatura, alegando motivos íntimos (BARBOSA, 1952, p.299-301).

Outras Fontes

Afonso Henriques de Lima Barreto nos legou vasta obra. Além de suas crônicas, há romances, ensaios, artigos, contos, reportagens, novelas, peças de teatro, material reunido numa coleção de 17 volumes, editado e publicado pela Editora Brasiliense, em 1956, sob a coordenação do principal biógrafo do autor, o historiador e jornalista Francisco de Assis Barbosa. Esta foi a segunda fonte utilizada neste estudo. A coleção reúne os livros de crônicas *Bagatelas*, primeira publicação deste gênero de Lima Barreto, *Feiras e Mafuás*, *Marginália*, *Vida Urbana*, *Coisas do*

Reino do Jambon e Impressões de Leitura. A terceira fonte também é parte da obra de Lima Barreto reeditada sob outros selos.

Por Que Lima Barreto?

Pelo escrito até aqui, já se enuncia que não foi delineada uma hipótese no sentido formal do termo. Contudo, tentei estabelecer um conjunto de condições e de circunstâncias que servissem de ponto de partida e, posteriormente, de guia no desenvolvimento deste trabalho. Minha principal conjectura era a validade, a atualidade e a serventia que teria a obra e, por conseguinte, a biografia de Lima Barreto, como estudo sociológico, nos dias que seguem, a partir de uma triangulação que tinha vontade de fazer entre esta biografia e obra e o uso metafórico que nelas havia, como meios de combate, engajamento e resistência. Considerando, eu, pessoalmente, a metáfora mais próxima das Ciências Sociais do que da Literatura, pelo fato de a figura de linguagem/pensamento estar estruturada na linguagem, no discurso, na fala humana e, por conseguinte, na cultura. Contudo, tal triangulação precisava estar urdida com as duas paixões do autor: O Rio de Janeiro e a Literatura. Além do que, no caso de Lima Barreto, eu desconfiava que a metáfora, com este tipo de carregamento cultural, teria se construído mais fortemente, já a partir da cor de sua pele, por si só metaforizada pelo branqueamento que o cientificismo republicano se incumbiu de instituir.

A par disso, a dita figura de linguagem/pensamento, em Lima Barreto e sua obra, estaria consolidada em uma rede de relações de altos e baixos (mais baixos que altos), dadas as marcas do autor: negro, suburbano, pobre, alcólatra, sofrendo acessos de loucura, estudante de engenharia em uma escola cuja maioria era branca, neto de escravos, um pronto, que vivia de pedir dinheiro emprestado (e não pagar), um medroso de enlouquecer de vez, como o pai, mas, sobretudo e sempre, um escritor engajado, em prol dos pobres e miseráveis, iguais a ele. Um escritor de resistência, que criou metáforas de resistência — acho que o pleonasma é cabível — para resistir, em seu espaço de combate, a cidade. Armado com a escrita, mas solidário com o outro, pela literatura. O termo resistência não é meu. É utilizado por Alfredo Bosi e dá título a um de seus livros, *Literatura e Resistência* (2002).

E a resistência manteve-se com toda a sua dureza, na realidade vivida por Lima Barreto. Ele sempre condicionou valores éticos e estéticos à sua narrativa. Escolheu rumos difíceis, mas não renunciou a eles: “A resistência é um movimento ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito a seu contexto existencial e histórico.” (BOSI, 2002, p.134).

Pelo exposto até aqui, reproduzo um provérbio inglês, citado por Alfredo Bosi: “Onde havia uma vontade, haveria também um caminho.” (BOSI, 2002, p.248). O caminho escolhido levou à mesma pergunta feita por Paula Beiguelman e que dá título a seu livro *Por que Lima Barreto?* (BEIGUELMAN, 1981). Seria meu encantamento pelo autor, já afirmado o suficiente nesta introdução, o bastante para sustentar minha vontade? O encantamento por si só, talvez não. Mas a obra dele, sim. E ele próprio também. Este é o meu ponto de partida: Por que Lima Barreto? Paula Beiguelman diz que, “a resposta, cada um que ler a obra de Lima Barreto a terá em virtude da limpidez e da clareza de seus textos, que ocultam a riqueza de muitos intertextos.” (BEIGUELMAN, 1981). Paula opta, então, pelo ‘como’. Como ler, então, a obra de Lima Barreto? Eu a li com paixão.

Por que ele? A resposta à pergunta eu tento fornecer em cada um dos cinco capítulos que escrevi, mas desconfio que seja pela sua intertextualidade - que nos revela metáforas vivas, uma quase etnografia - sua resistência e engajamento nas letras, no jornalismo, na vida e na atualidade e que deixa marcas indeléveis em quem as consulta, estuda e lê.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda a vida de Lima Barreto, a profunda ligação que teve com o pai, que tinha crises de loucura, tal qual o filho. As duas internações que Lima Barreto sofreu no hospício marcaram sua vida e seus escritos. Sobretudo no Rio de Janeiro de inícios do século XX, cuja ciência médica vigente tratava dos loucos de uma forma bastante dura. Principalmente, se negros fossem. Luciana Hidalgo (2008) e Thomas Skidmore (1989) foram de grande ajuda na análise de como a Primeira República se valia de tratados pseudo-científicos e de teorias de raças inferiores e superiores, para justificar profilaxias a doentes e arroubos de eugenia. No conto *Como o Homem Chegou*, Lima Barreto narra como chegou ao hospício, utilizando-se do recurso metafórico da camuflagem e do desvio da própria identidade, para falar de si próprio. No capítulo, pode-se conhecer um pouco sobre a ativa participação de Lima Barreto na confecção de artigos para a imprensa dita anarquista e operária. Entre outros, Dominique Maingueneau (2001),

Leonor Arfuch (2010), Angela de Castro Gomes (2009), Márcia Gonçalves (2009) e Verena Alberti (2004) sustentam minhas considerações sobre a validade do uso do escritor e de sua biografia, nas Ciências Sociais.

O segundo capítulo traz aproximações e distanciamentos entre a arte literária e as Ciências Sociais. Parte-se do pressuposto barretiano de que a arte é um fenômeno social e, por conseguinte, a estética também o é - estética que é responsável pela poética da existência e pela arte literária, pois ambas, arte e estética estruturam-se pela cultura. Para amparar tal perspectiva, há Ricardo Benzaquen (1994) e Eduardo Viveiros de Castro (1994), Cassirer, Norbert Elias (1985) e Lévi-Strauss (1989). Contrapõe-se o dito pressuposto com Ortega y Gasset (2008), para quem, a arte é desumana, isto é, não estaria imbricada na rede cultural. São comparadas também as visões de Lévi-Strauss (1955) e Lima Barreto (1980), relativas à Baía de Guanabara, pelo tipo de narrativa que empregam - ambas transitando pelo circuito dito literário. Recorro, ainda, entre outros, a Antonio Candido (2004) e Valter Sinder (2002), no que tange ao processo de ourivesaria entre literatura como forma de cultura, etnografia e ficção.

Embora perpassasse por todos os capítulos, é o terceiro deles que trata mais especificamente da metáfora, de seus usos e de suas múltiplas manifestações. No capítulo, sustenta-se que a metáfora é uma estratégia de linguagem estruturada na mente e na cultura humanas. Entre outros, exemplificam-se estas considerações com metáforas da obra barretiana sobre a cidade e os habitantes desta cidade. São apresentadas, então, as análises de alguns autores, a respeito da figura de linguagem/pensamento. Partindo da definição de metáfora fundamental e fundante da linguagem, explanada por Ernst Cassirer (1972), sigo com a chave de Eunice Pontes (1990), que metaforiza tempos verbais para o falante se situar, metaforicamente, em espaços e tempos diferentes, chegando-se a Edward Lopez (1986), que considera ser o mundo humano, o mundo das metáforas. Jordão Horta Nunes (2005) segue diapasão semelhante, acrescentando que a metáfora é responsável pela sobrevivência da cultura. Paul Ricoeur (2000), por sua vez, acena com a metáfora como um poema em miniatura.

No quarto capítulo, chega-se até a cidade barretiana, pelo viés da metáfora. Renato Cordeiro Gomes (1994) e Sandra Pesavento (2002) servem de fio condutor. Entre outros, Mons (s/d), Le Goff (2006) e Giulio Argan (1993) auxiliam nos argumentos sobre símbolos e memória coletiva, na dita imagística urbana. São

contrapostas as visões de Olavo Bilac (BILACapud Dantas, 2011) e Lima Barreto (1980), sobre as modificações urbanas da cidade, apresentadas em diferentes metáforas. Níncia Teixeira (2010) enuncia para mim o binômio cidade-escrita, na obra de Lima Barreto. De Sonia Brayner (1979), são recolhidos os usos de espaços, entre eles o urbano, na escrita do autor. Walter Benjamin (1986) está no contraponto feito entre metáfora e alegoria, no espaço topográfico da cidade. Da Matta acena com uma explicação alentada sobre subúrbios (1997), fundamental para a análise da obra de um suburbano que adorava tratar de subúrbios.

No quinto e último capítulo, minhas argumentações perpassam pela crônica, como escrita que descreve a cidade metáfora de Lima Barreto, sobretudo aquela que foi derrubada e que originou todas as outras: o Morro do Castelo. Entre outros, Antônio Candido (1992), Margarida de Souza Neves (1992), Maussad Moisés (1978) e David Arriguci Jr (2002) esmiúçam o gênero. Beatriz Resende (1983) esclarece que Lima Barreto escreveu suas crônicas dentro de uma modalidade que ela chama de “literatura urbana” (RESENDE, 1983, p.94). Com a ajuda destes e de outros autores, traçam-se distinções e intersecções entre crônica e ensaio.

Fátima Quintas (2000) e Urpi Uriarte (2012) sugerem aproximações entre etnografia e literatura, margeadas pela escrita e observação da cidade barretiana, com suas metáforas de desconstruções.

Sigamos, então, Lima Barreto.

1 ESCRITOS BIOGRÁFICOS

Lima Barreto e sua família foram profundamente marcados pelos acontecimentos políticos, históricos e sociais ocorridos entre os últimos anos do ocaso do Império e a chegada da Primeira República. O que Lima Barreto foi, escreveu e viveu está estreitamente relacionado com seu enredo familiar, mais especificamente, com seu pai, João Henriques de Lima Barreto e com a mudança do regime monárquico, para o republicano.

Entre seu nascimento — no dia 13 de maio de 1881 — e morte — no dia 1º de novembro de 1922 — Afonso Henriques de Lima Barreto testemunhou, escreveu sobre, conviveu com e passou por uma enormidade (e pluralidade) de fatos e episódios que, entrelaçados, convergiram na formação do processo de construção e de consolidação da Primeira República brasileira.

Os acontecimentos políticos do último ano da Monarquia não foram nada fáceis para a família Lima Barreto. Até a chegada da República e depois dela, o pai de Lima Barreto iria passar por maus bocados, até enlouquecer (BARBOSA, 1952, p.100). João Henriques contraíra empréstimos por causa da doença da mulher, que morreria tuberculosa, deixando-lhe cinco filhos, e o ordenado mal dava para saldar as dívidas. Tinha dois empregos: na Imprensa Nacional e no jornal do Visconde de Ouro Preto, seu compadre e padrinho de seu primogênito: Afonso Henriques de Lima Barreto (BARBOSA, 1952, p.33), que ganhou o nome Afonso, em homenagem ao padrinho. O nome completo do visconde era Afonso Celso de Assis Figueiredo. Pois bem, com a República, o pai de Lima Barreto perderia seus dois empregos.

E o regime lhe reservaria ainda outra surpresa. Iniciava-se o governo de Rodrigues Alves (1902-1906), quenomeou para ministro da Justiça, J.J. Seabra. O *Jornal do Brasil* publicou uma denúncia de que haveria irregularidades na administração das Colônias dos Alienados. O governo de Alves recém-assumira e Seabra queria mostrar que moralizaria sem demora o serviço público. É feita uma devassa, comissões vão ao local. (BARBOSA, 1952, p.113-115). O pai de Lima Barreto enlouquece. Era 1902.

É que desempregado pela República de seu ofício de tipógrafo na Biblioteca Nacional, o simpatizante da Monarquia, João Henriques, conseguiu um emprego de almoxarife na Colônia dos Alienados, na Ilha do Governador. Ali trabalhava e ali viviam ele e os filhos. João Henriques havia descoberto uma diferença no livro-caixa do asilo e, com medo de perder também esse emprego, vai enlouquecendo. De medo. Uma noite, acorda aos gritos e não deixa mais de gritar e delirar. Nada desviara, mas a lembrança da perseguição republicana, que resultara no desemprego, fez com que começasse a ter ataques nervosos e visões. Nada ficará provado contra ele. É inocentado, mas não adianta, enlouqueceu (BARBOSA, 1952, p.113-115).

A loucura, os loucos e o local onde são confinados eram lugares-comuns na rotina de Lima Barreto: “Tenho, desde os nove anos, vivido no meio de loucos.” (BARRETO *apud* RESENDE, 2004, p.400). Após a loucura do ex-administrador da colônia, a família Barreto muda-se para a Casa do Louco, como ficou conhecida pelos vizinhos a casa no subúrbio de Todos os Santos — a Vila Quilombo — como Lima Barreto ironicamente chamava o lugar que fora alugado pela família.

Observe-se que, além do ideal de eugenia, a República era partidária da teoria do branqueamento, pois se acreditava na dita superioridade da raça branca, com convicções científicas de raças mais e menos adiantadas, raças mais e menos inteligentes. Estas noções de raça e meio aplicavam-se em responsabilizar, com o anteparo de tratados pseudocientíficos (SKIDMORE, 1989, p.83), negros, mulatos e sertanejos pela perpetuação de hábitos incultos e maneiras grosseiras: “Em 1909, uma publicação de Pierre Denis devotava todo um capítulo ‘as populações negras’, caracterizando-as como ‘indolentes’ e ‘inferiores’, que era muito lido no Brasil.” (SKIDMORE, 1989, p.84). João Henriques de Lima Barreto era mulato, quase preto, de ascendência escrava e, agora, doido.

Leiamos, então, o relato de Luciana Hidalgo sobre o tratamento dispensado aos loucos negros e mulatos por médicos, em hospícios:

Após a identificação, caso fossem mulatos, negros e/ou pobres, tinham maior probabilidade de cair no purgatório do hospício até o eventual resgate por parte de suas famílias. E assim a psiquiatria brasileira acumulou estatísticas bárbaras: um censo realizado em 1981 na Colônia Juliano Moreira revelou que 22% da população de alienados, internados ali desde a década de 30, jamais haviam apresentado qualquer quadro psiquiátrico. (HIDALGO, 2008, p.34).

Aos 21 anos, em razão da loucura do pai, Lima Barreto precisa assumir o sustento da família. É o filho mais velho. Abandona a Politécnica, onde cursava Engenharia. Sem o salário de João Henriques, cuja aposentadoria demora a sair, a família passa necessidades. Não tem a quem recorrer (BARBOSA, 1952, p.117). Lima Barreto fica sabendo, então, de uma prova para admissão ao cargo de Ministério da Guerra, para amanuense. Decide fazer. É aprovado em segundo lugar e chamado (BARBOSA, 1952, p.119).

1.1 Medo

Mas tal qual seu pai, Afonso Henriques de Lima Barreto tinha medo. Medo de não conseguir sustentar a família e a si próprio. Vivia de empréstimos para fechar o mês. Dava aulas particulares. Seu medo maior era seu pai morrer de repente e não ter dinheiro para enterrá-lo. Ele mesmo nos conta a respeito, em seu diário, escrito durante uma de suas internações no hospício:

Muitas causas influíram para que eu viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo. Previa moléstias com tratamentos caros e eu sem recursos. Amedrontava-me com uma demissão (...). Eu me aborrecia. Minha casa tão triste ela era. Meu pai delirava. (...) Estava cheio de dívidas. Bebia desbragadamente, a ponto de ficar completamente bêbado às nove ou dez horas da noite. (BARRETO, 2007, p.36-37).

Jornalista, escritor, alcoólatra, humilhado em muitas ocasiões, por ser negro, tendo acessos de loucura até o fim da vida. Trabalhou em importantes jornais, como *Jornal do Comercio e Correio da Manhã*. Colaborou com artigos na imprensa operária. Lima Barreto nos legou vasta obra. Além de suas crônicas, nossa fonte prioritária neste trabalho, há romances e ensaios, artigos, contos, reportagens, material reunido em 17 volumes, editado e publicado pela Editora Brasiliense, em 1956, sob a coordenação do principal biógrafo do autor, o historiador e jornalista Francisco de Assis Barbosa. Nestas crônicas, contos, artigos, romances que fez, Lima Barreto posicionou-se na contramão do ideário da maioria da intelectualidade da época, partidária de um projeto de modernidade, de um projeto de nação

baseado na ordem, no progresso e na supremacia da ciência. Pois este homem foi preso pela polícia, jogado na caçamba de uma viatura e internado. Acordou do delírio da bebedeira, nu, internado com o aval da própria família. Em seu prontuário, um dos médicos que o entrevistara, escreve: “Diz-se escritor.” (BARBOSA, 1952, p.238).

Em seu conto, *Como o Homem Chegou* (BARRETO, 1956i), Lima usa sua tábua de salvação, a literatura, para narrar toda a trajetória de um louco, até chegar a um determinado hospício do Rio, enjaulado num carro-forte. O conto foi escrito por ocasião de sua primeira internação no hospício, em 1914.

Num carro-forte. Pior do que masmorra ambulante, do que solitária, pois nessas prisões ainda se sente a algidez da pedra, alguma meiguice, meiguice de sepultura, mas no tal carro feroz, é tudo ferro, ferro na cabeça, ferro nos pés, ferro para todo lado. (BARRETO, 1956i, p.278).

Depois de tanto sacolejar, o louco chega, ao hospício. Mas em que condições esse homem chegou?

Logo que foi chegado, um hábil serralheiro veio abri-lo, pois a fechadura desarranjara-se devido aos trancos e às intempéries da viagem, e desobedecia à chave competente. Sili determinou que os médicos examinassem o doente, exame que, mergulhados numa atmosfera de desinfectantes, foi feito no necrotério público. (BARRETO, 1956i, p.292).

Estamos diante da metáfora de toda uma vida: a exclusão social pela cor e, agora, a exclusão vinda pela loucura e as profilaxias médicas, que protegidas sob o manto sagrado da ciência, para domar a loucura, significavam a morte em vida, esmiuçada por Foucault (2009), em sua história da loucura.

Na passagem a seguir do conto, o personagem Consono, um delegado que quase não comparece à delegacia, pensa como deve tratar o louco que seus subalternos haviam acabado de prender:

Cunsono pensou bem que esse negócio de reclusão de loucos é por demais grave e delicado e não era propriamente de sua competência fazê-lo, a menos que fossem sem eira nem beira ou ameaçassem a segurança pública. (BARRETO, 1956i, p.277).

Afonso Henriques de Lima Barreto escreve para não morrer, uma escrita de si, uma literatura de si, em seu diário, em seus escritos. O seu eu, de autor,

despedaça-se e a linguagem explode em mil pedaços de metalinguagem. Lima Barreto escreve para enfrentar seu medo de enlouquecer e para dizer sua verdade, por intermédio da literatura:

(...) Essa questão do álcool, que me atinge, pois bebi muito e, como toda gente, tenho que atribuir as minhas crises de loucura. (...). Mas por que a riqueza, base de nossa atividade, coisa que desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também a causa da loucura? (BARRETO, 2007, p.45).

Foram duas internações no Hospital Nacional dos Alienados (o atual Hospital Psiquiátrico Pinel), em Botafogo: em 1914 e em 1919. Na segunda vez, Lima Barreto é laçado e largado no hospício na noite de Natal. Passara o dia a vagar, bêbado, em delírios, pelas proximidades de sua casa: tal qual seu pai, tal qual um Quixote, delirava com seus moinhos de vento.

Mas a literatura é sua nau e a questão com a qual se bate Lima Barreto em sua obra é a da legitimação da solidariedade num mundo em crise, em que o saber e o poder se configuram como um discurso científico prepotente e superior. De todas as atividades humanas, Lima Barreto atribuía à arte e, em particular, à literatura, essa missão de unir os homens acima de todas as diferenças.

Afirma ele:

Eu quero ser escritor porque quero e estou disposto a tomar na vida o lugar que colimei. Queimei meus navios, deixei tudo, tudo, por essas coisas de letras (...). Por mais que não queiram, sou um literato e o que toca às coisas das letras não me é indiferente. (BARRETO, 1956d, p.10-11).

Lima Barreto trabalhou assiduamente como jornalista, passando por várias redações. Trabalhou ainda no Ministério da Guerra. Começa a escrever seus romances e *Isaías Caminha* será seu livro de estréia, em 1909. Na obra, ele critica o jornal *Correio da Manhã*: do dono, Edmundo Bitencourt, a João do Rio, um dos principais jornalistas da publicação. Descreve no livro como funcionam o que chama de engrenagens do poder. No caso, a imprensa, que Lima Barreto classifica “*como o quarto poder fora da Constituição.*” (BARRETO, 1956j, p.84). Paga caro pela ousadia. Na imprensa carioca, ninguém falará de seu livro (BARBOSA, 1952).

Estamos no governo Nilo Peçanha (1909-1910). Peçanha governa no lugar de Afonso Pena (1906-1909), que havia morrido. Para a sucessão daquele, São Paulo apoia o baiano Rui Barbosa. Minas Gerais fica com Hermes da Fonseca, também apoiado pelo gaúcho Pinheiro Machado. Lima Barreto vai confeccionar panfletos,

manifestando publicamente seu apoio à campanha civilista do candidato Rui Barbosa. O material saíria no boletim político *Papão*, para ser distribuído pelas ruas centrais da cidade. Rui era opositor de Hermes da Fonseca, ministro da Guerra. Hermes (1910-1914) sairá vencedor da disputa (BARBOSA, 1952, p.187).

Mas é no Ministério da Guerra que Lima Barreto trabalha. Não satisfeito em apoiar a candidatura civilista de Rui Barbosa, vota pela condenação de um militar, ao ser indicado para o Tribunal do Júri, para julgar um crime que teria como réu um tenente. O militar era acusado de esfaquear um estudante, em um episódio ocorrido em meio à campanha eleitoral, em 1909, e que ficou conhecido como Primavera de Sangue.

Dois estudantes haviam sido mortos em meio a uma passeata, em que desancavam o general Souza de Aguiar. Os jovens haviam decidido fazer um enterro simbólico de Souza Aguiar, então chefe da Brigada Policial. É que o militar tinha se recusado a atendê-los, dias antes. Os estudantes queriam reclamar da agressividade de alguns soldados, por ocasião de outra passeata que haviam feito, em comemoração à chegada da Primavera. Sem conseguir falar com o general, os rapazes saíram em passeata, e o enterraram simbolicamente (BARBOSA, 1952, p.193-195). Militares à paisana investiram com violência contra os estudantes:

José de Araújo Guimarães, acadêmico de Medicina, tombou ali mesmo, com uma facada no ventre, nas escadarias da Escola Politécnica. Francisco Pedro Ribeiro Junqueira foi o segundo estudante morto na chacina. (BARBOSA, 1952, p.194).

O principal acusado é o tenente João Aurélio Wanderley, casado com uma sobrinha de Souza Aguiar. O Clube Militar pagaria as despesas com advogados de defesa, que eram cinco. Os jurados eram pressionados pelos militares. Francisco Barbosa conta que o julgamento comoveu a opinião pública e durou dias seguidos, sendo acompanhado pela imprensa, que registrava a atenção incansável de dois dos jurados às preleções da defesa e da acusação. Um desses jurados era Lima Barreto (BARBOSA, 1952, p.196).

A partir de então, Lima ficará de fora de todo o tipo de promoção na Secretaria da Guerra, até ser aposentado, por invalidez, em 26 dezembro de 1918 (BARBOSA, 1952, p.196-197). Em seu *Diário Íntimo*, Lima escreveu: “Eu fiz parte do

júri de um Wanderley, alferes, e condenei-o. Fui posto no índex.” (BARRETO, 1956d, p.84).

1.2 Greves

Muitas greves ocorreram entre 1917 e 1920 nos principais centros do país. O movimento operário, que reivindicava melhorias salariais e trabalhistas, desencadeou o debate sobre como lidar com a questão social. O tema ocupou bom espaço nos cenários nacional e internacional, tanto que o Brasil participa de uma conferência de trabalho, em Washington. A primeira resposta, favorável aos trabalhadores, será a sanção de uma lei relativa à indenização por acidentes de trabalho (CARONE, 1972, p.189-192).

O jornalista Pausilippo da Fonseca fundara o pequeno e desconhecido Partido Operário Independente. Amigo de Lima Barreto, declara o escritor delegado da organização. Lima não aceita a incumbência, embora tenha colaborado com crônicas e artigos para a imprensa operária. Escreve ao amigo, explicando o porquê da recusa:

(...) Não te posso servir. Sou funcionário público subalterno, não fica bem à minha lealdade que ande armando o ridículo de grandes personagens. Se não estou contente com eles, devo pedir demissão, não achas? (BARRETO, *apud* BARBOSA, 1952, p.154).

Apesar do comentário sobre ser funcionário público, Lima Barreto não deixa de escrever para o semanário *ABC*. Vai escrever suas crônicas ali até 1919, quando sai, em razão de a revista ter publicado um artigo que considerou racista. Sob pseudônimo, escreve também para a *Voz do Trabalhador*, publicação da Confederação Operária Brasileira. No *Correio da Noite*, fará um artigo a favor do anarquismo, por ocasião de uma greve geral, promovida pelo Comitê de Defesa Proletária. O movimento paralisou fábricas e transportes em São Paulo, em 1917 (BARBOSA, 1952, p.244-245).

Lima Barreto bebe cada vez mais, mas não deixa de escrever. Colabora para o *Jornal do Commercio*. Escreve para a publicação, em folhetins, o romance

Policarpo Quaresma, os contos *A Nova Califórnia e O Homem que sabia javanês*. A sugestão de escrever no formato de folhetins seus romances e contos para a publicação viera do tipógrafo João de Melo, que fora amigo de seu pai. Melo também trabalhara na *Tribuna Liberal* com João Henriques, no último ano da monarquia (BARBOSA, 1952, p.377). Lima Barreto bebia até cair nas sarjetas do centro da cidade e, após o diagnóstico de epilepsia tóxica, é aposentado por invalidez no ministério (BARBOSA, 1952, p.380). Não interrompe de todo sua produção escrita, mas está bem doente, já. Por outro lado, sente-se mais livre para escrever o que pensa. Até morrer, em 1922, irá opinar sobre os acontecimentos políticos, econômicos e sociais de seu tempo, por intermédio de seus escritos (BARBOSA, 1952, p.328-329). Havia se tornado, no dizer de Francisco de Assis Barbosa, um maximalista e Lima Barreto também assim se considerava.

O escritor considera que tem boas publicações no currículo, que é um literato. Por isso, candidata-se à Academia Brasileira de Letras. Por três vezes. Sem sucesso (BARBOSA, 1952, p.173). Morre no dia primeiro de novembro de 1922, em casa, de colapso cardíaco, às cinco da tarde.

O pai sai de sua demência, pergunta por ele, nada lhe dizem. João Henriques morrerá 48 horas depois de seu primogênito, deixando flagrante a extrema e profunda ligação que tinham, ambos vivendo histórias de vida parecidas, entre o Brasil imperial e depois republicano (BARBOSA, 1952, p.337).

1.3 Biografar-se

Falar de si mesmo ou sobre si mesmo — biografar-se. Grafar a própria vida pelo exercício da narrativa, pela escritura íntima, expor-se ao mundo, exercer a sociabilidade na escrita (GOMES, 2009, p.45), em espaço e tempo diversos: o tempo todo especial da narrativa do real vivido, da verossimilhança da literatura, mas também o tempo marcado pela memória da história, na demarcação do tempo da vida e da experiência.

Tratar da própria trajetória implica misturar tempos, espaços e também partes da trajetória dos outros, atores de um mesmo teatro social fragmentado do qual não se pode escapar. Ao contrário, cada um encena com cada outro a própria vida e a

deste outro, a vida dele: o dêitico da literatura que se faz nas sendas da história e no teatro do mundo, como já encenava Calderón de La Barca.

Nesta multiplicidade de atores sociais estão o protagonista, que é também o biografado — aquele que fala de si; o narrador — aquele que fala do biografado — também um outro que vai ser narrado em companhia de tantos outros, que compartilham de todo esse cenário de sociabilidades. Todos personagens, fazendo, algumasdas vezes, os antagonistas; em outras, oscoadjuvantes. Mas não se há de esquecer do autor — aquele que está e não está neste cenário-mundo (MAINGUENEAU, 2001, p.58) porque, ao mesmo tempo, este autor escreve, narra, rememora e vive no mundo da estética, da verossimilhança e no mundo em que anoitece e amanhece a cada rotineiro dia. Autor — aquele que possui senso estético — que fundamenta sua obra biográfica. Autor que cria um determinado contexto em sua obra, de fora da obra, num outro contexto. “Autor que percorre dois sentidos: da vida rumo à grafia e da grafia rumo à vida.” (MAINGUENEAU, 2001, p.46).

Dá-se, então, o rito de existência no fio da narrativa imbricada no direito à palavra da literatura. Narrativa que dá voz a muitas vozes, fazendo-as viver e testemunhar os mundos por onde sai a experiência humana.

Reconhecer à literatura seu papel central e insubstituível. É ela, efetivamente, que inspirará a abertura do espaço dos pontos de vista, o jogo das vozes que possa fazer aparecer os lugares difíceis de descrever e pensar. (ARFUCH, 2010, p.263).

A biografia é um formato de narrativa privilegiado de analisar a realidade, ao mesmo tempo em que se põe a possibilidade de leitura interpretativa de relatos de vida, nas Ciências Sociais. A biografia propicia o diálogo com o outro, uma vez que contém a discursividade social. Palavras que dão voz a culturas, experiências e subjetividades. Com a biografia, pode-se “conhecer, compreender, explicar, prever e até remediar situações, fenômenos, dramas históricos, relações sociais.” (ARFUCH, 2010, p.250).

Neste trabalho, desejamos estabelecer um eixo entre literatura e ciências sociais, na experiência biográfica e literária de Lima Barreto, pois a obra literária se forja combinada a elementos da realidade e a elementos em acordo com as condições sociais e culturais em que vivem o autor e seu grupo social, tornando-se reais, no universo da verossimilhança. Entendemos que, quando da análise da obra

literária pelas Ciências Sociais, é o discurso que narra, explica e esclarece o principal objeto daquela análise.

1.4 **Caráter Confessional**

Não à toa, o exercício de reflexão feito aqui, justifica-se pelo tipo de análise que adotamos: a leitura etnográfica de parte da obra de Lima Barreto, como etnografia, tendo como pano de fundo a biografia do escritor, que possuía um projeto literário específico: dessacralizar a literatura, tornando-a acessível a qualquer um. Acrescente-se a isso, o fato de Lima Barreto se pôr biograficamente em suas obras (o que, a nosso ver, não depõe contra sua obra). Ao contrário: “Não se pode negar o caráter confessional de toda a obra de Lima Barreto (...), para melhor desvendar os fundamentos de sua construção literária.” (LUCAS, 2004, p.8). Além disso, com tal pressuposto, consegue-se ir à base ideológica do autor, bem como às suas opções sociais e políticas, contidas na obra que este autor narra, lendo-a como etnografia. Pode-se dizer que há um bom diálogo entre a obra do autor em estudo com as ciências sociais, mais especificamente, a antropologia.

A obra de Lima Barreto, aliás, mostra-se duplamente interessante e potencialmente rica, pois, ao mesmo tempo, é biográfica e demarcadora do romance moderno no Brasil: em que se sustentam a estrutura sentimental dos personagens (BERRIO, 2000, p.184) e a transformação revolucionária da sociedade, decalcada por muitas mãos e muitas vozes, além daquelas do autor.

Lima Barreto (...) desmoralizou o diletantismo literário. Mandou às favas a retórica balofa e inseqüente e, com ela, os literatos borocochôs, que viviam falando da Grécia. Pôde assim inaugurar revolucionariamente o romance moderno no Brasil (...). A verdade é que foi o mulato carioca, isolado na sua casa suburbana, em Todos os Santos, o pioneiro em nossas letras da nova concepção do romance, que passou a ver o homem em função da sociedade em que vive. (BARBOSA, 1956, p.18).

Lima Barreto carregou uma inquietação permanente, voltada para os problemas da identidade nacional e das contradições sociais e usou a literatura para pontuar as deformações da Primeira República. Seu intento foi pôr a literatura que

fazia a serviço da transformação social e política da sociedade, transitando entre a 'grafia' e a 'bio'.

1.5 Mestiço e Pobre

O texto *Mestiço, Pobre e Nevropata: Biografia e Modernidade no Machado de Assis* de Lúcia Miguel Pereira, de Márcia de Almeida Gonçalves (2009), forneceu-nos ferramentas para mais um enfoque possível na fortuna crítica de Lima Barreto.

Lima Barreto foi mestiço, foi pobre e pobre morreu, sem o reconhecimento merecido, ao contrário de Machado de Assis. Márcia Gonçalves reverbera a análise de Lúcia Miguel Pereira, no entendimento desta quanto à possibilidade de interpretação que nos oferece um texto biográfico (no caso de Miguel Pereira e Gonçalves, o texto machadiano). Márcia Gonçalves se mostra particularmente interessada nas biografias como narrativas de vida, que possam estimular “reflexões sobre o homem, nas idiossincrasias individuais e interações com o meio social.” (GONÇALVES, 2009, p.198).

Lúcia Miguel Pereira, de certa forma, já havia acenado com tais idéias no prefácio que fez para o livro *Histórias e Sonhos*, de Lima Barreto, publicado pela editora Brasiliense em 1956. No texto, Miguel Pereira faz um paralelo entre Machado de Assis e Lima Barreto. Em sua análise, ela considera que, em Lima Barreto, a criação se confunde com o criador: “É através de suas criaturas que Lima Barreto interroga a existência.” (PEREIRA, 1956 *apud* BARRETO, 1956f, p.9-10).

Voltemos, então, ao artigo de Márcia Gonçalves sobre Lúcia Miguel Pereira e Machado de Assis: “Em minhas indagações busco realizá-la [a interpretação] na qualidade de análise histórica, centrada na intenção de compreender o lugar social da produção.” (GONÇALVES, 2009, p.192).

Em nossas indagações, também observamos que a trajetória de vida de Lima Barreto apresenta-se em sua obra e foi responsável “por suas escolhas, motivações e condicionamentos como sujeito autoral e por sua criação literária e artística.” (GONÇALVES, 2009).

O primeiro livro publicado por Lima Barreto, o romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (BARRETO, 1956j), publicado em 1909, é considerado o

alter ego de autor e também um *roman à clef*, expressão francesa, para significar “romance com chave”, que pode ser lido e aberto com chaves que identifiquem personagens do convívio de Lima Barreto, transformados em fictícios. No livro, o proprietário do *Correio da Manhã* (onde Lima Barreto trabalhou), Edmundo Bittencourt, por exemplo, ganha outra voz e outro nome: é Ricardo Loberant, dono do jornal *O Globo*. O romance é narrado em primeira pessoa pelo personagem Isaías, filho de pai branco e mãe negra, e que deseja se tornar doutor. Mas Isaías é preso, confundido com um ladrão e depois com um contínuo. Sim, um *roman à clef*, mas também um romance construído com situações reais e símbolos inegavelmente estéticos.

“Nasci pobre, nasci mulato” (BARRETO, 1956a, p.131), diz-nos Leonardo Flores, poeta e bêbado, personagem do livro *Clara dos Anjos* (BARRETO, 1956a), de Lima Barreto, publicado postumamente em folhetins, em 16 números na *Revista Souza Cruz*, de janeiro de 1923 a maio de 1924 (BARRETO, 1956a, p.23). Leonardo é mulato, mora no subúrbio e seu trabalho de poeta é ignorado pela crítica. Por isso bebe e sofre alucinações, tal qual Lima Barreto, morador de subúrbio e alcoólatra. Sim, Lima Barreto. O escritor que se serve de muitos de seus personagens para narrar a si próprio. Tornando-se o outro, para poder tratar de seu eu, transitando no espaço biográfico ficcional da narrativa.

1.6 Crucialmente Escritor

Quando Lima Barreto escreve — e Lima Barreto foi crucialmente escritor (LUCAS, 2004, p.9) — ele se empenha em pôr em debate questões sociais e políticas de seu tempo, temas candentes, que protagonizam seus textos. Quando Lima Barreto reclama e ataca a Primeira República, por exemplo, o que deseja é encontrar respostas para o funcionamento ideal do sistema político republicano, na literatura, com a linguagem da literatura, tendo a si próprio na alma de seus personagens.

Com a leitura da obra de Lima Barreto, abre-se a possibilidade de “correlacionar a trajetória política da República com a trajetória individual” (GOMES, 2009, p.44), pois também consideramos, como Márcia Gonçalves, que o gênero

biográfico “representa o indivíduo como campo, em suas interfaces, dobras, afastamentos e inclusões do mundo.” (GONÇALVES, 2009, p.198).

Wellek e Warren (1971), contudo, não compartilham da mesma opinião. Embora constatem a utilidade do estudo biográfico para observar as relações sociais do autor e o que este autor viu e viveu, ambos defendem que a utilização do método biográfico não obscureça a “devida compreensão do processo literário.” (WELLECK,WARREN, 1971, p.90-91).

Mas como não priorizar a experiência do autor se a biografia ilustra a ascensão do conceito de individualidade da autoria, com o pressuposto de que informações sobre o escritor são úteis para a compreensão de sua obra? Segundo Peter Burke, no texto *A Invenção da Biografia e o Indivíduo Renascentista* (1997), desde o Renascimento, o homem recorre ao feito: o seu próprio ou o de outrem, para marcar o singular e também a idéia do indivíduo como único e exemplar.

Ângela de Castro Gomes, por sua vez, lembra que se valoriza o gênero biográfico como “a melhor forma literária e pedagógica para se associar histórias de uma vida, de um regime, de uma pátria.” (GOMES, 2009, p.54).

Leonor Arfuch, por seu turno, considera que o biográfico é literatura porque “a posição do narrador diante de qualquer matéria artística não difere dessa outra figura complementar, a do *biógrafo* – um outro ou um outro eu.” (ARFUCH, 2010, p.56).

Autobiografia, biografia. Narrativas que fazem parte do que Arfuch chama de espaço autobiográfico onde “um tanto mais livremente, o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um ou outro registro: o verídico e o ficcional.” (ARFUCH, 2010, p.56).

Assim, a preocupação de Warren e Welleck de que uma excessiva análise de cunho biográfico possa fazer sombra à análise literária propriamente dita não há razão de ser, pois a obra literária e sua estrutura voltam-se para a problemática existencial do homem e a literatura, como fenômeno de cultura, é sistema simbólico de comunicação.

Sobre biografias, inclusive, o ensaísta Fernando Cristóvão considera que:

Os escritos de caráter autobiográfico apresentam (...) relação de subjetividade, pois à relação existente entre os protagonistas do ato discursivo — base fundamental da linguagem — juntam-se outros fatores próprios da condição enunciativa: intimidade em relação ao narrador-leitor e

convergência numa experiência que é de interesse comum. (CRISTÓVÃO, 1986, p.19).

1.7 Heterônimos e Indivíduo Moderno

Verena Alberti com seu estudo sobre os heterônimos de Fernando Pessoa leva-nos a mais uma senda do estudo biográfico, bastante interessante. Alberti discute o significado da criação literária e a condição do indivíduo moderno. Pessoa, Caeiros, Reis... tantas identidades num mesmo autor, em que o esfacelamento do eu, a fragmentação da identidade é também característica moderna.

Falar de si e de outros. Mas biografias não seriam unidades do eu? Sim. Porque na voz do eu há, sim, o eu tão somente. E não. Porque o eu é também polifônico, ecoa outros eus, cria metalinguagem e se espatifa em ainda outros eus. E eles são tantos em Fernando Pessoa, pois existe a vida do escritor Pessoa e dentro da vida do escritor Pessoa estão o narrador Pessoa, o leitor Pessoa e seus heterônimos e é a biografia que vai narrar tal relação, pois cada um dos heterônimos biografava a si mesmo à revelia e com a autoria tácita do próprio autor. Nesta multiplicidade de eus, nós e outros se desdobram o biografar-se ou o biografarem-se.

Mas falar de si mesmo em um eu ou outros eus seria privativo do indivíduo moderno? Relatos de vida são exercício muito mais antigo. Estão em orações fúnebres, canções de amigo e de gesta, na inscrição de uma lápide, em desenhos rupestres. O que se modificou, com a criação do romance moderno, foi a liberdade de narrar sob a poética, para construir “modelos da realidade como mimese” (BERRIO, 2000, p.3) e enredos plurissociais e polifônicos.

Nas muitas possibilidades da narrativa, surgem vozes e mais vozes, que são testemunhas de sociedades e de culturas. Vozes que se tornaram personagens responsáveis por um enredo específico e ocupantes de lugares específicos. Biografias e autobiografias narram vidas e vidas: do autor e dos que compartilham com ele a existência.

A desarticulação das cronologias, a mistura de vozes narrativas, o deslocamento do eu para a terceira pessoa (...) deixam um precedente

quanto à exposição da ficcionalidade da duplicidade enunciativa. (ARFUCH, 2010, p.136).

A biografia e a autobiografia jogam, então, um jogo múltiplo (ARFUCH, 2010, p.117): invadem os terrenos da literatura, da história e das ciências sociais. Trata-se de significações que aglutinam em seu interior a ideologia do escritor, ao conteúdo social das obras e a sua influência na sociedade.

A literatura biográfica expressa a realidade, ao mesmo tempo em que transforma esta realidade durante o processo de criação (e depois dele) e pode, sim, ser também tratada como um documento da história das idéias, como um documento político, da memória política e social de uma sociedade.

A leitura dos textos de Lima Barreto vai nos mostrar o cotidiano do limiar do século XX, da própria cidade e dos cidadãos desta cidade, como protagonistas de sua obra. Caldo de cultura, meio social e político, que nos propiciam compor um retrato crítico da sociedade brasileira na encenação da Primeira República.

A biografia é uma forma de criação que faz viver de novo a história da vida, a própria vida e o próprio biografado, sob a ourivesaria da poética. Biografia é uma forma mimética de fazer ouvir vozes das mais diversas, entre elas e principalmente, a voz do biografado, que nos narra sua história, sem, contudo, poder se desvencilhar das histórias dos outros.

Esta escrita de si também encerra o próprio sujeito (KLINGER, 2012, p.12), que se utiliza de um espaço específico — o da narrativa — para falar (e tratar) de si mesmo de forma ficcional: o autor-personagem, o autor-protagonista, o autor-narrador, o autor-autor e por que não falar do autor-etnógrafo? Todos e cada um, juntos, no exercício da autoficção de que nos fala Klinger: “O termo autoficção é capaz de dar conta do retorno do autor, pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional.” (KLINGER, 2012, p.38).

Mas terá mesmo o autor retornado ou está onde sempre esteve? O autor está onde sempre esteve: na narrativa. Ele não foge, mas se metamorfoseia em muitos e em muita metalinguagem. Contudo, evidentemente, não se trata tão somente “da sacrossanta figura do autor, tal qual ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional.” (KLINGER, 2012, p.38). Mas do autor pulverizado de testemunhos, de tempo real e não real, de tempo narrativo, de subjetividades, sua e dos outros. Talvez fosse o caso de se falar de autores porque se escreve sobre si, para si e para outro. Escreve-se sobre o outro, os outros. Não se percorre qualquer trajeto

totalmente sozinho. Os muitos olhares servem-se de companhia (e de senso crítico) uns aos outros.

Não por acaso, Édipo cegou-se com os alfinetes dos broches da mulher-mãe Jocasta. Tinha medo de se olhar e aos outros, depois de ter matado o pai no trajeto de sua vida, de sua biografia. Lima Barreto também tinha medo. Não, não matara o pai, mas a morte em vida desse pai lhe acompanhava o trajeto, a biografia. Sem suportar se ver e ao outro, cegou-se com parati. Todavia, enquanto Édipo teve a vida escrita, Lima Barreto escreveu a própria. Nas suas narrativas. Escritores não são também etnógrafos e literatos, e etnógrafos são também literatos? Com a literatura que fazem, criam e recriam processos de significação. Confrontam, amiúde, o ser humano com a História, com a estrutura social, pronunciando, na escolha de seu recorte de signos, o que, até então, não fora pronunciado. Embora possuam metodologias distintas, a literatura/etnografia simboliza (m) uma rede de significados e significantes, uma estrutura de significações. É isto que tentaremos trazer à discussão mais amiúde no capítulo seguinte, contrapondo e aproximando as artes e as Ciências Sociais.

2 CIÊNCIAS SOCIAIS E LITERATURA

2.1 Fenômeno Social

“A arte é um fenômeno social” (BARRETO, 1956g, p.19), pois, embora criação humana, depende essencialmente do meio social. Este é o entendimento de Lima Barreto. Para ele, o homem:

Por intermédio da Arte, não fica adstricto aos preconceitos e preceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça. Ele vai além disso, mais longe que pode, para alcançar a vida total do Universo e incorporar a sua vida na do Mundo (...). A importância da obra literária que se quer bela deve existir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso de nosso destino em face do infinito mistério que nos cerca e aluda às questões de nossa conduta na vida. (BARRETO, 1956g, p.20).

Esta é, resumidamente, a concepção estética do autor. Concepção que ele tentou aplicar e fazer valer em toda a sua obra.

Gilberto Velho adota premissa equivalente, ao afirmar também que: “a arte é um fenômeno social e como tal deve ser estudada” (VELHO, 1977, p.7). Gilberto Velho faz tal afirmação na introdução do livro *Arte e Sociedade*, do qual é organizador. Esta é também nossa perspectiva, que a obra de arte revela determinada sociedade, em determinados espaços e tempos. A arte, no caso aqui, a arte literária é, de fato, um fenômeno social (VELHO, 1977, p.7). Resulta de ação coletiva entre tempo, memória, pessoas e culturas. Gilberto Velho nos diz, entretanto, que, por ser um fenômeno social, sua abordagem e àquela dos artigos do livro não são de natureza estética. Gostaríamos de tratar com algum vagar desta questão.

A estética, em seu sentido clássico (aristotélico), é o resultado da arte como mimesis da natureza. Esta união abrange ações, paixões e muda de acordo com cada época. Da mesma forma, é preciso que ocorra algum tipo de socialização entre autor e receptor, algum tipo de compartilhamento cultural, para que este receptor possa usufruir de uma experiência estética desencadeada pela experiência da

beleza e da ordem do gosto, pois é no gosto em que se dá nossa absorção pelas formas vivas da 'forma' construída pelo artista porque tanto beleza e gosto dependem de sentimentos, sensações, contemplação e julgamento, alicerçados e marcados por ações culturais.

A arte-mímesis, então, reproduziria a natureza em sua forma mais plena, mais elaborada e bem-feita, numa criativa descoberta/redescoberta da natureza, traçando-se um experimento estético que fosse comum entre autor e receptor, em que a natureza representada seria o mundo da verossimilhança. Isto por que:

A escolha de uma palavra e não de outra, de um traço, e não de outro, responde ora a determinações de estilo de época (a face cultural do gosto), da ideologia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a uma percepção original da realidade. (BOSI, 1985, p. 24).

Se a estética, como dito, trata do gosto, isto é, da forma como se é afetado/marcado pela obra de arte, este afeto seria também dependente de um ethos determinado, alterando-se através do tempo e das civilizações. Então, a estética não seria ela mesma também um fenômeno social? A estética não seria inclusive um fenômeno moldado por condutas e artefatos específicos, arranjados individual e coletivamente? Fenômenos imbricados, diríamos, em uma estrutura: artistas criam sob estruturas sociais já prontas e suas obras atuam esteticamente em um contexto pré-existente. Não atuam sozinhas, atuam em ação coletiva, na construção e solidificação da cultura, atuam no contato de uns com ou outros.

A respeito da criação, Merleau-Ponty comenta que “cada criação muda, altera, aclara, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.301).

Mas elas — as obras — atuam ainda na desmedida, no exagero, no encontro com o divino, que revela, embriaga e nos faz retomar à natureza. A estética (e, portanto, a arte), então, transitaria nestes dois pólos: na desmedida humana e na estrutura humana, montadas coletivamente. Esta é nossa perspectiva: não há como se furta à abordagem estética, pois é também um fenômeno social.

O mito da criação da tragédia grega, que virá a ser toda a base de estudo da arte para Aristóteles e que tem servido de fundamento para estudos atuais, trata da arte de narrar feitos de heróis trágicos, corajosos e sem medida. Este mito está nos

cultos ao deus Dionísio¹, morto duas vezes pela madrasta Hera e ressuscitado pelo pai Zeus.

Os cultos ao deus eram regados a vinho, música, embriaguez, euforia, espontaneidade e desmedida. Neste estado de semidesfalecimento, o homem unia-se ao deus, saindo de si mesmo. Tornava-se capaz de celebrar liberdade, êxtase e criação, em um plano mais elevado de comunhão com a divindade. Ao comungar com a imortalidade divina, ele, o homem, é outro e é também quase um deus, é o herói da desmedida, que provoca em si mesmo e nos outros um frêmito estético, ao perder a razão e se tornar sobrenatural. Comunga com o deus e volta à natureza, para organizar sua mimesis.

É nesta pequenina brecha que embriaga, chamada também de inspiração/criação, que o artista vai se valer para montar sua obra e, por conseguinte, fincar as raízes de sua estética, no mundo. Estética delimitada por uma profunda e inescapável unidade estrutural, da qual eclodirá sua obra de arte, que receberá igualmente a racionalidade do deus Apolo, bem-entendido.

Leiamos Ernst Cassirer: “Só a orgia não poderia produzir o drama grego; a força de Dionísio era contrabalanceada pela de Apolo” (CASSIRER, 1972a, p.258), acrescentando ainda que tal polaridade entre Dionísio e Apolo é fundamental para “a essência de toda grande obra de arte” (CASSIRER, 1972a, p.258). Completa Cassirer: “A grande arte de todos os tempos nasceu do entrelaçamento de duas forças opostas — de um impulso orgiástico e de um estado visionário” (CASSIRER, 1972a, p.258).

Ainda que concorde com a referida polaridade entre os dois filhos de Zeus, no que tange ao nascimento da arte, Ernst Cassirer mostra-se contrário à arte resultante de surtos de embriaguez ou processos de hipnose, bem como sonhos ou desmedidas. Segundo Cassirer, não se poderia falar em arte como algo sobre-humano ou extra-humano porque tais asserções estariam equivocadas (CASSIRER, 1972a, p. 265), em razão de se basearem em “experiências desordenadas e desintegradas da experiência humana” (CASSIRER, 1972a, p.265), uma vez que “toda obra de arte possui uma estrutura intuitiva, o que significa um caráter de racionalidade” (CASSIRER, 1972a, p.265).

¹Coleção Mitologia Grega. São Paulo: Editora Abril, 1978.

Mas, insistimos neste ponto, uma experiência desabusada e desmedida seria menos humana? Se a estética tempera a têmpera da arte, e todo o processo   humano, no mito da desmedida de Dionísio não ocorreria um pequenino lampejo de inspira o, embora delimitado por conven es, pr -determina es, rela es causais e racionalidade?

Voltemos   pequenina brecha que embriaga. Brecha que Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo nos apontaram ao escreverem sobre a tragédia *Romeu e Julieta* (ARAÚJO, CASTRO, 1997, p.130-167). O texto de ambos integra o livro *Arte e Sociedade – Ensaios de Sociologia da Arte* (1997), organizado e prefaciado por Gilberto Velho.

Benzaquen de Araújo e Viveiros de Castro defendem que o casal shakespeariano, embriagado de amor, d  as costas   coletividade familiar e passa a agir individualmente. Com o enredo, estar-se-ia inaugurando o agir individual e, por conseguinte, o locus dos afetos, que   o da arte (acrescentamos nós) e da inspira o. Inspira o individual, mas, ainda, coletiva: Julieta e Romeu formam um casal: são um e outro, outro e um, com a morte e a eterniza o de seu afeto.

2.2 Mozart e a Academia Brasileira de Letras

Quando Norbert Elias (1985) trata da biografia de Mozart sob o amparo da sociologia, o autor mostra como se deu a transi o de um artesão a um artista e a um gênio, numa época sem g nios, pois g nios possuem variados graus de autonomia e palmilham o terreno da individualidade. Na época em que Mozart viveu, entretanto, a estrutura social não permitia que artistas chegassem a tal terreno, sobretudo os músicos. Estávamos no século XVIII e a estética que prevalecia era a do príncipe, que considerava os artistas/artesãos seus súditos e servidores.

Era um gênio, um ser humano talentoso e criativo, nascido em uma sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo cânone social não previa lugar para artistas originais em seu meio (ELIAS, 1985, p.42).

Mozart “sempre desejou poder criar livremente, seguir suas vozes interiores, sem se preocupar com os compradores” (ELIAS, 1985, p.43). Mas queria também

ser reconhecido pela classe a que servia. Um outsider, desejando se tornar um estabelecido (VIEIRA, 2003, p.7). Tal qual Lima Barreto, que desejava entrar para a Academia Brasileira de Letras, como forma de ver reconhecido seu talento como escritor. Mas a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, era a guardiã de uma literatura mais ornamental. Era a instituição formal por excelência, para regulamentar a ortografia brasileira e discutir se o Brasil seria escrito com 's' ou 'z'.

(...) Era preciso fixar a grafia do topônimo Brasil, ora escrito com 's', ora com 'z'. Na visão dos acadêmicos da ABL, seria impossível imaginar o progresso de uma nação que nem sabia ao certo a grafia do próprio nome (EL FAR, 2000, p.68).

Ora, dificilmente Lima Barreto entraria ali. Mas queria entrar. Quis muito entrar. Candidatou-se três vezes à instituição. Como entrar, contudo, se muitas vezes foi criticado pelos próprios pares, justamente por haver preferido uma linguagem mais próxima do jornalismo: mais simples, direta e sem grandes quebras frasais, menos coalhada de elementos de subordinação e, por isso, menos rebuscada?

Mozart foi reconhecido como gênio (uma criação do romantismo) depois de seu tempo. Lima Barreto teve sua obra reconhecida depois de morto. Ambos tiveram reduzida margem de manobra para criar: a pequenina brecha da desmedida da qual viemos falando. Entretanto, não há como subverter completamente a estrutura social e estética. Sociedade e indivíduos determinam a história e fazem arte porque estão atados em culturas de vários tempos e do próprio tempo em que vivem.

2.3 Capela Sistina

A pintura da Capela Sistina, por exemplo, passou por técnicas específicas, só possíveis pela aplicação de uma delas — a da perspectiva — que educou o olhar do pintor. Não teria havido naquele espetáculo eternamente belo uma benfazeja estruturação entre a aplicação de uma nova técnica, (adotada em determinada época: o Renascimento) e a incidência comum da temática religiosa (dado o local), unidas a um tipo específico de composição e formatação de uma obra de arte, no caso, uma pintura, elaboradas por um pintor e não outro?

O que se deseja defender aqui é que a inspiração ocorreu e ocorreu em conjunto com um tipo novo de técnica (ou pelo menos, até então, pouco empregado), que possibilitou um novo modo de representação tridimensional na pintura, transformando-o num tipo de fazer artístico, que se tornaria um fundamento da cultura da pintura europeia durante o Renascimento: a noção de perspectiva. A palavra vem do latim *perspicere*, que significa 'ver através de'. Faz-se, então, um novo exercício do olhar do pintor entre o objeto e sua representação. Tem-se, agora, antes de mais nada, um espaço humanizado pelo olhar e ressignificado pela técnica.

O olho realiza o prodígio de abrir à alma aquilo que não é alma (...). É preciso tomar ao pé da letra aquilo que a visão nos ensina: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto das coisas longínquas como das próximas. (...) Só ela [a visão] nos ensina que seres diferentes, 'exteriores', estranhos um ao outro, estão, todavia, absolutamente juntos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.298).

Transfiram, momentaneamente, nossos argumentos para a literatura: na obra de arte literária, há o emprego de uma linguagem simbólica. Saussure (1970) explica-nos que na linguagem humana, ocorrem dois processos denominados por ele de 'langue' e 'parole' ou de 'língua' e 'fala'. A língua é uma estrutura, um sistema do qual todos falantes participamos e compartilhamos. A fala é de cada um. Cada falante tem a sua. A fala, contudo, jamais se desvencilha da língua. Só vive através dela e no meio dela. No entanto, contém um quê de particularidade de cada falante, que é o seu amuleto mágico: a sua criação. A fala seria, grosso modo, a linguagem simbólica da literatura, em que coabitam latentes estruturas e falas simbólicas.

É neste sentido que consideramos que a arte é sempre uma manifestação estética e só pode sê-lo porque se caracteriza sempre por uma profunda unidade estrutural e como tal deve ser estudada.

2.4 Essencialmente Sociológica

A arte, como poética do mundo (GUYAU, 2009, p.152), metaforizada na estrutura humana é, por isso, essencialmente sociológica, pois expande, intensifica

a vida e tece sociabilidades no interesse humano de conhecer e de continuar a se socializar (GUYAU, 2009, p.152).

Lima Barretose apoia em Guyau, citando-o textualmente², para construir o projeto estético de sua obra (a de Lima Barreto): a da arte literária como meio de sociabilidades e de solidariedade entre os homens (BARRETO, 1956i), concebendo sua estética literária sob o ponto de vista sociológico. Em um texto intitulado *O Destino da Literatura* (BARRETO, 1956i), o autor nos diz: “o fenômeno artístico é um fenômeno social, para não dizer sociológico” (BARRETO, 1956i, p.56).

No artigo, o autor defende com ardor a presença da sociedade como elemento gerador e determinante da própria organização artística. Esta concepção da literatura como um fenômeno sociológico permeia toda a obra de Lima Barreto e é um dos pontos mais candentes na composição de seus escritos.

Diferentemente de Lima Barreto, porém, Ortega y Gasset, ao citar Guyau, considera que “tomar a arte pelos lados de seus efeitos sociais se parece muito com trocar os pés pelas mãos ou estudar o homem pela sua sombra.” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p.19).

Isto porque Ortega (2008) sustenta que a desumanização da arte é o formato mais bem-acabado do verdadeiro prazer estético. É bem verdade que, na obra, o filósofo refere-se ao que denomina arte nova (e que entendemos se tratar dos gêneros impressionista, cubista, da arte abstrata). Ortega cita como exemplos as obras de Picasso, Mallarmé, Proust e Debussy. Artistas que, segundo ele, praticamente eliminam o humano de sua arte, para torná-la quase pura e isenta de ser o reflexo da vida. Ortega acenaria com a arte fruição e contemplativa. Esta arte nova seria unicamente a “res poética” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p.62) porque “o objeto artístico só é artístico quando não real” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p.29), completa.

A arte da qual nos fala Ortega y Gasset não seria uma arte propriamente inteligível para todo mundo e quando o autor fala de prazer estético não se trata de “uma atitude espiritual” (ORTEGA Y GASSET, 2008, p.26). Para ele, a finalidade da

² Ensaio intitulado *O Destino da Literatura*, de autoria de Lima Barreto, escrito para uma conferência que iria proferir em São Paulo: “Guyau, num curioso livro tão profundo quanto claro – A arte sob o ponto de vista sociológico (...) ensinou que a arte, incluindo nela a literatura, ‘é a expressão da vida refletida e consciente, e evoca em nós ao mesmo tempo a consciência mais profunda da existência, os sentimentos mais elevados, os sentimentos mais sublimes. Ela ergue o homem de sua vida pessoal à vida universal, não só pela sua participação nas idéias e crenças gerais, mas também pelos sentimentos profundamente humanos que exprime” (BARRETO, 1956i, p.58).

arte não é salvar vidas. Tampouco é fenômeno social. É exortação de idéias, que não são reais, mas idéias. Por isso, para Ortega, a arte não pode se consubstanciar no real. No fundo, tratar-se-ia de um discurso sobre a própria arte. Tratar-se-ia, enfim, de uma arte não naturalista.

Lévi-Strauss faz um outro tipo de ponderação a respeito:

A Arte é uma parte da cultura e, talvez, por uma razão ainda mais precisa: a arte constitui, em mais alto ponto, essa tomada de posse da natureza pela cultura, que é o protótipo dos fenômenos que os etnólogos estudam (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONNIER, 1989, p.96).

Então vejamos: ainda que Ortega considere que somente uma casta possua o dom peculiar da sensibilidade artística e que a nova arte divida o público entre os que a entendem e os que não (ORTEGA Y GASSET, 2008, p.29), esta casta, de uma forma ou de outra, não vive isolada na caverna platônica. Compartilha do mesmo mundo e dos fenômenos sociais que este mundo abriga.

2.5 Guernica

Picasso, ao pintar e batizar seu Guernica, já nos precisa o local do bombardeio da cidade pelos alemães, ocorrido em 26 de abril de 1937, para testagem do bom (sic) funcionamento de suas bombas e para o fortalecimento do aparato franquista. A cidade espanhola de Guernica sofreu 3 horas e meia de bombardeios incessantes, que resultaram em dois mil mortos e milhares de feridos (GUERNICA, 1950). A destruição humana por estas armas não deforma a figura humana, tornando-a 'cubista'? Picasso pinta para nós figuras humanas separadas de partes de seus corpos, caídas, desestruturadas, desumanizadas, tais quais as armas de uma guerra fazem com os corpos de suas vítimas. Não resta nada de humano, embora haja excesso de dor humana. Cabe a antítese: corpos destroçados (desumanos) causam, em quem os vê, dor e angústia humanas.

A arte nova está, então, retratando, com estilo e estética específicos, dor e morte. Iniciados (ou não) conhecedores do cubismo (ou não), todos somos capazes de nos sensibilizar com a obra de Picasso. O quadro está repleto de humanidade.

Voltemos nosso olhar, agora, para Stéphane Mallarmé, Marcel Proust e Claude Debussy, também citados, juntamente com Picasso, por Ortega y Gasset, como exemplos de autores cujas obras eliminariam o humano, em detrimento do prazer estético.

Em primeiro lugar, Mallarmé e Proust, quanto a eles, utilizam em suas obras a língua francesa: código comum de comunicação e de cultura entre todos os franceses e, por conseguinte, elemento de humanização. Mallarmé é um dos representantes da poesia simbolista. O próprio poema *L'Après Midi d'un Faune*³, publicado por Mallarmé em 1876, inspira-se no mito da criação do Deus Pã, meio homem, meio bode: um fauno que inventou a flauta (PIEDADE, 2009, p.149). Ainda que o deus seja humano pela metade, não se trata de uma metade humana qualquer: esta porção criou música. Expressão feita e desempenhada por humanos.

Marcel Proust é autor de uma das mais portentosas obras do século XX. Abordou a Primeira Guerra, a homossexualidade, a natureza da arte, sua profunda relação com a mãe, temas humanos em demasia.

A melodia de Claude Debussy, por sua vez, vai se dissolvendo como se dissolvem as ondas de um mar impressionista. Debussy também compôs *Prélude de l'Après Midi d'un Faune*, inspirado no poema de Mallarmé. Se uma melodia é capaz de ecoar em ouvidos humanos e ocasionar a criação de uma imagem de ondas e mais ondas se dissolvendo, este processo não seria também exclusivamente humano?

Não se está apequenando a grandeza de qualquer um destes artistas e suas obras foram inovadoras até porque eles foram e são muitos. Mas obras de arte não são sempre inovadoras, quando de sua primeira aparição em cada época? E há como expulsar o homem, sua cultura e suas circunstâncias da estética/arte? Supomos que não.

O que há, a nosso ver, é um transbordamento de metáforas em que sentidos originais e míticos são transmutados em outros e em outros e em outros, tais quais aquelas várias bonequinhas russas — as matrioscas — que saem umas de dentro das outras. Entretanto, a estrutura primária delas se mantém e é o próprio Ortega quem nos diz:

³ Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?hl=pt&q=cache:omYByEQ8BylJ:http://www.letras.ufmg.br/lourenco/banco/FR02.html%2BI'apr%C3%AAs+midi+d'un+faune&gbv=2&safe=active&ct=clnk>

Acesso em: 3 de janeiro de 2013.

(...) a metáfora escamoteia um objeto mascarando-se com outro (...) e é provavelmente a potência mais forte que o homem possui (...). Só a metáfora nos facilita a evasão e cria entre as coisas reais, recifes imaginários, florescimento de ilhas sutis. A metáfora é o mais radical instrumento de desumanização (ORTEGA Y GASSET, 2008, p.57-58).

2.6 Desumanização da Arte

Ortega y Gasset é partidário da desumanização da arte, além de considerar a metáfora seu mais radical instrumento. Tal desumanização, todavia, ainda é humana, a nosso ver. Metáforas são atos de criação, alicerçados em um sentido original da linguagem humana. Se desumanizadoras, elas vão reverberar o que foi um dia - mitos - e mitos narram os passos que demos e explicam como e por que chegamos aonde chegamos. As metáforas, então, reumanizam-se e reencontram a arte, num processo cíclico que poetiza a sociologia do mundo. Por isso, a arte — mesmo se desumanizada — em sua estrutura é sempre humana em demasia. Voltaremos a tratar da metáfora mais pormenorizadamente em outro capítulo dedicado à figura.

Lévi-Strauss, nas considerações que faz no livro *Arte, Linguagem, Etnologia* (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONIER, 1989), atribui à “ambição de capturar o objeto em benefício do proprietário ou do espectador uma das grandes originalidades da arte de nossa civilização” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONIER, 1989, p.58). O antropólogo, ao tratar da arte impressionista “sob o ângulo sociológico” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONIER, 1989, p.64), pondera que mesmo “cru”, o objeto do pintor impressionista ainda é “um objeto representado, figurado e apropriado” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONIER, 1989, p.64). Um objeto coberto e recoberto de culturas, acrescentaríamos (em outras palavras, de manifestações sociológicas).

Já a arte cubista, para Lévi-Strauss, teria sido capaz de “reencontrar a verdade semântica da arte (...), pois sua ambição essencial seria significar, não mais somente representar, mas ir além do objeto, até a significação.” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONIER, 1989, p.67). Entretanto, nem uma nem outra arte encontraram “a função coletiva da obra de arte” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONIER, 1989, p.67) porque se mantiveram individualistas em sua essência.

Se Ortega y Gasset vê com bons olhos a arte nova desumanizada é porque só deseja que ela signifique e se individualize. Lévi-Strauss vai além: a arte precisa, sim, ir além de representar, mas não basta que reencontre sua verdade semântica, é também preciso que sua função seja coletiva. E estética, pois a obra de arte não pode ser uma reprodução literal, na medida em que é um signo do objeto (CHARBONNIER, 1989, p.79) e que precisa conter sua estrutura, estrutura a qual iremos perceber. Mas entendemos que esta percepção de dado objeto artístico, significado e grávido de estrutura, compartilhada por autor e público é de competência estética. Tem-se o sentido do grupo, do coletivo, por se tratar de um tipo de linguagem (seja pictórica ou verbal) específica e linguagem é atividade que se desempenha com o outro, é atividade coletiva e integra a cultura. Diz-nos Lévi-Strauss:

A Arte é uma parte da cultura e, talvez, por uma razão ainda mais precisa: a arte constitui, em mais alto ponto, essa tomada de posse da natureza pela cultura, que é o protótipo dos fenômenos que os etnólogos estudam (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONNIER, 1989, p.96).

Prossegue Lévi-Strauss: “A arte é também um guia, um meio de instrução, eu diria quase de aprendizado da realidade” (LÉVI-STRAUSS *apud* CHARBONNIER, 1989, p.123). Então a arte não seria uma forma de conhecimento do real?

A literatura, tal qual a via Lima Barreto, por exemplo, conserva um determinado tipo especial de conhecimento de particularidades específicas, que agrega posições éticas, políticas e humanitárias. Em seus escritos, com sua literatura, oferece ao leitor um registro privilegiado da história das idéias (SEVCENKO, 1999, p.210-211) e da memória coletiva. Diz-nos Lima Barreto, em seu texto *O Destino da Literatura*:

A arte, a literatura têm o poder de transformar a idéia, o preceito em regra, em sentimento; e, mais do que isso, torná-lo assimilável à memória, incorporá-lo ao leitor, com auxílio dos seus recursos próprios, com auxílio de sua técnica. (...) Mais do que nenhuma arte, a arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de um simples capricho individual, em traço de união e de força de ligação entre os homens (...). O destino da literatura e da arte há muito deixou de ser unicamente a beleza, o prazer e o deleite dos sentidos (BARRETO, 1956i, p.58).

René Wellek e Austin Warren (1971) se manifestam a tal respeito, de maneira um pouco distinta:

Pretende-se sustentar que a literatura traz um conhecimento daquelas particularidades que não são de conta da ciência nem da filosofia. (...) A peça Othello não versa sobre o ciúme, mas sim o ciúme de Othello, a particular espécie de ciúme que poderia sentir um mouro casado com uma veneziana (WELLECK,WARREN, 1971, p.35).

Mas o ciúme de um mouro por uma veneziana, ainda é, foi e será sempre ciúme: o ciúme experimentado por qualquer um, pelo menos uma vez na vida. O ciúme retratado por Shakespeare fala ao coração porque compartilhamos com ele, autor, e com os personagens verossímeis e miméticos, Othello e Desdêmona, e uns com os outros esta sensação comum de ciúme, chancelada pela literatura, pois:

A obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que o outro a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social (LAJOLO, 1982, p.16).

2.7 Projeto Literário

As Ciências Sociais e a Literatura compartilham de um mesmo ponto de intersecção: a vida humana e, por conseguinte, o imaginário humano. Entretanto, utilizam-se de metodologias diferentes na sua abordagem. Cientistas sociais ao descreverem uma paisagem, por exemplo, podem até desenvolver processos estéticos, empregar metáforas especificamente literárias, entre outros recursos de estilo, tais quais os literatos, e já que citamos Lévi-Strauss há pouco, vamos buscar um exemplo dele mesmo.

Quase que tapamos as narinas com o odor dos suores do barco em que navegou Claude Lévi-Strauss, até sua chegada aos *Tristes Trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 1955). E se Lévi-Strauss considerou uma boca desdentada a metáfora perfeita da Baía de Guanabara, a mesma Baía mantinha um sorriso simpático, para o personagem Manuel Joaquim, alterego de Lima Barreto: “Considerarei também a calma face da Guanabara, ligeiramente crispada, mantendo certo sorriso simpático na conversa que entabulara com a grave austeridade das serras graníticas” (BARRETO, 1980, p.39).

Agora, Lévi-Strauss: “O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses locais tão gabados assemelham-se, para o viajante que entra na baía, as raízes de dentes perdidas nos quatro cantos duma boca desdentada” (LÉVI-STRAUSS, 1955, p.96).

Todavia, a obra *Vida e Morte de Manuel Joaquim*, romance de Lima Barreto (1980), é considerada uma obra literária formal, isto é, insere-se em espaço específico e esperado pelo campo tradicional da literatura, transitando pelo tradicional terreno da ficção. O personagem Manuel Joaquim, de Lima Barreto, é ele próprio um andarilho, representando ele próprio a metáfora da cidade do Rio de Janeiro, cidade pela qual Lima Barreto era um apaixonado.

Entretanto, Manuel Joaquim não é real. Ou melhor, é real. Real tão somente no universo da literatura, da verossimilhança. Todavia, pode-se conhecer alguém como Manuel Joaquim ou o personagem nos lembrar alguém. E este talvez seja o maior fator de distinção entre Literatura e Ciências Sociais: Manuel Joaquim Gonzaga de Sá é totalmente verossímil, plausível e possível. Transita na literatura e até fora dela. Quando falamos de M. Joaquim, por exemplo, damos a ele vida e voz. Mas a vida real de Manuel só é possível dentro da obra literária de Lima Barreto. Ele não participa “de uma esfera ôntica autônoma (no caso, a realidade)” (ROSENFELD, 1985, p.15).

Voltemos ainda um pouco mais aos *Tristes Trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 1955). Lévi-Strauss não é um personagem fictício que relata suas viagens, como Manuel Joaquim o é. Entretanto, Lévi-Strauss se utiliza de sinestésias e de personificações de cores, que são recursos polissêmicos, considerados da alçada da literatura. A descrição que faz do pôr do sol (LÉVI-STRAUSS, 1955, p.79-81), por exemplo, é tão bela e poética quanto àquela feita por Lima Barreto (1980), em seu Gonzaga de Sá.

Apreciemos Lévi-Strauss:

Agora os raios do sol tinham desaparecido por completo. O céu mostrava-se só com tons de rosa e amarelos: camarão, salmão, linho, palha (...). Paisagem celeste renascia numagama de brancos, azuis, verdes” (LÉVI-STRAUSS, 1955, p.81).

Agora, Lima Barreto:

Quando cheguei ao terraço do Passeio, já os morros de Jurujuba e Niterói haviam perdido o violeta com que com que eu os vinha vendo (...). Pairava ainda um jorro de densas nuvens luminosas, por onde, nas oleografias

devotas, acostumamos a ver surgir os santos e anjos da nossa fé (LIMA BARRETO, 1980, p.38).

O que ambos descrevem, para nós, leitores, é que mais uma noite entre tantas outras noites desde o início dos tempos praticamente caíra e mais um pôr do sol se fora. Entretanto, o tipo de discurso empregado, bem como a estrutura sintática montada nas obras, costumam ser consideradas atinentes à prosa poética.

Em *Tristes Trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 1955) há figuras de estilo, há processos estéticos tradicionalmente consagrados ao universo da literatura. Talvez isso se dê porque cada uma das obras traz seus próprios olhares, com suas estruturas específicas de significações. Confrontam, amiúde, o ser humano com a História, com a estrutura social, pronunciando, na escolha de seu recorte de signos, o que, até então, não fora pronunciado. Entretanto, *Tristes Trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 1955) transmite-nos conceitos empíricos. Pela observação e indução, compara conceitos, formas, culturas, enumera distinções e relações causais. Lima Barreto, por sua vez, na distinção que Cassirer faz entre Ciência e Literatura, não se faz duas perguntas básicas de um cientista: “Para que serve isto?” e “De onde vem?” (CASSIRER, 1972a, p.267).

E não se faz por quê? Por que:

(...) ao penetrarmos o reino da arte precisamos esquecer todas estas perguntas (...). As artes plásticas nos fazem ver o mundo sensível em toda a sua riqueza e diversidade. Da mesma maneira o poeta lírico, o romancista e o dramaturgo trazem à luz as infinitas potencialidades de que só tínhamos um vago e obscuro pressentimento (CASSIRER, 1972a, p.267).

Além disso, embora Lévi-Strauss se valha de artifícios literários, ele nos apresenta seu relato “feito a partir de uma experiência única, individual e particular. Trata-se, ao fim e ao cabo, de uma verdade apodítica, i.e, aquela que é demonstrável ou evidente, valendo, pois, de modo necessário” (SINDER, 2002, p.97).

Ao prosseguir nos pontos de diferenciação entre as artes e as ciências, Cassirer nos diz que a primeira nos ajuda a ver as formas; a segunda, a razão das coisas (CASSIRER, 1972a, p.268).

É bem verdade que tanto arte quanto ciência lidam com conhecimento. Mas “a ciência, ‘sempre em marcha’, procedendo por retificações sucessivas não aspira senão ao conhecimento, e não ao sentido” (MERQUIOR, 1975, p.23). Já o artista (e a arte, por conseqüência) estaria entre o sábio (o cientista) e o *bricoleur*, espécie de

faz-tudo, pois confecciona um objeto que é, ao mesmo tempo, um objeto de conhecimento (MERQUIOR, 1975, p.23) e este faz-tudo das artes não opera com conceitos do objeto, mas com o conhecimento dos sentidos estruturais de cultura deste objeto.

Este objeto trata-se de um modelo reduzido (...) já que toda transposição plástica ou gráfica, implica a renúncia de certas dimensões do objeto (...). Este seria notadamente o caso da literatura. Toda obra literária é um modelo reduzido. (...) Toda grande narração apresenta-se como microcosmo. Enfim, mesmo a poesia lírica (MERQUIOR, 1975, p.24).

2.8 Comunicação Entre Os Homens

Este trabalho quer estar com o projeto literário de Lima Barreto, tendo a cidade e seus personagens como símbolos de cultura, modernidade, metáfora e memória, pois uma das maneiras de se trabalhar com “a literatura nas ciências sociais é fazer da própria criação literária o objeto de investigação, investigando-se um determinado autor e suas obras” (FACINA, 2004, p.44-45). Entendemos que a literatura propõe modelos de socialização, utiliza estratégias discursivas como verossimilhança, sedução e estética porque “imita o aspecto fenomênico do real” (MERQUIOR, 1975, p.33).

Ao apontar a visão de literatura de nosso autor, Antonio Candido, inclusive, considera que:

Para Lima Barreto, a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento das idéias do escritor, da maneira mais clara possível. Devia também dar destaque os problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender, ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar sua convivência (CANDIDO, 2004a, p.47).

A literatura, para Lima Barreto, atuaria, então, como o melhor e mais eficaz meio de comunicação entre os homens.

Mais do que qualquer outra atividade espiritual da nossa espécie, a Arte, especialmente a literatura, a que me dediquei e com que me casei; mais do que ela nenhum outro meio de comunicação entre os homens, em virtude

mesmo de seu poder de contágio, teve, tem e terá um grande destino na nossa triste humanidade. Os homens só dominam os outros animais e conseguem em seu proveito ir captando as forças naturais, porque são inteligentes. A sua verdadeira força é a inteligência; e o progresso e o desenvolvimento desta decorrem do fato de sermos animais sociáveis, dispondo de um meio quase perfeito de comunicação, que é a linguagem (BARRETO, 1956g, p.66).

Mas este trabalho quer também apontar convergências entre a análise sócio-antropológica da obra literária, para identificar perspectivas de compreensão e investigação do mundo social, tendo como fonte parte da obra de Lima Barreto porque, ciência e arte (no caso, aqui, a literatura) não mais podem ser tratadas tão somente “a partir de uma distinção entre modo de pensar racional, empírico, científico e modo de pensar metafísico, intuitivo, avaliativo” (NUNES, 2005, p.114).

As ciências sociais utilizam textos literários como fontes e subsídios para a análise da sociedade, sem contar que o fictício e o imaginário, tradicionalmente circunscritos à literatura, são, ao fim e ao cabo, experiências advindas do cotidiano e narrativas estão entre experiência e realidade, funcionando como ficções, no sentido de algo construído e modelado (SINDER, 2003):

Como o romancista, o antropólogo vai pouco a pouco ordenando e tecendo. Conforme o mapa vai se formando, a singularidade dos seres e dos acontecimentos somente permanece na medida em que contribuem para a clareza da totalidade, do enredo. Os seres e os acontecimentos acabam por se tornar absolutamente interdependentes (parecendo muitas vezes esta dependência natural e necessária) ao dar sentido ao texto (SINDER, 2003, p.32-33).

A ficção não se restringe à literatura, embora a literatura dela trate e com ela viva, uma vez que a literatura trata do homem e “a ficcionalidade é uma disposição humana básica” (ROCHA, 1999, p.50). Tanto que a etnografia é também ficção, no sentido de *fictio*, do latim: isto é, aquilo que é produzido e qualquer narrativa é produzida, é feita, é realizada. Não precisa ser propriamente (e tampouco necessariamente) uma mentira.

2.9 Universal

Ao longo deste trabalho, viemos falando da estética como estatuto do gosto, que determina para cada um de nós o que é belo. Este sentimento que ascende em cada um para se determinar o belo e o não-belo (conforme nossas sensações) é uma espécie de fervor, que experimentamos diante do desencadear inicial de nossa experiência estética sobre o belo.

A priori, então, o juízo do gosto não poderia ser universal, pois é dado por um sentimento subjetivo (JIMENEZ, 1999, p.130) e não por construção epistemológica do objeto. Contudo, haveria em nós um senso comum, reverberado por uma espécie de comunicação universal, “que se estende a todos os sujeitos detentores de senso comum estético” (JIMENEZ, 1999, p.130). Tal senso comum, segundo Jimenez, seria, então, universal. Seguindo-se esta linha de raciocínio, a arte e a literatura teriam um ponto de convergência com as ciências sociais, que formulam somente leis universais. Mas este senso comum intercomunicante é também da alçada cultural de todos e de cada um.

Neste sentido, “a Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação da linguagem” (VALÉRY *apud* TODOROV, 1979, p.53) e isto se dá pelo fato de ser a “obra literária uma ‘obra de arte verbal’” (TODOROV, 1979, p.53) e intercomunicante.

Vitor Manuel de Aguiar e Silva é partidário de premissa semelhante. Afirma ele, que a literatura:

Constitui uma estrutura verbal que deve ser estudada (...), mas essa estrutura, pelo simples fato de ser verbal, é portadora de significados que, embora autônomos do ponto de vista técnico-semântico, se reportam mediatamente à problemática existencial do homem (AGUIAR E SILVA, 1979, p.138).

Tal estrutura verbal não faria parte de um fenômeno mais abrangente: a narrativa (ROCHA, 1999)? A sucessão de eventos fictícios, o real da verossimilhança e a mimesis são aspectos que costumam forjar narrativas e, inclusive, narrativas de textos literários.

2.10 Fatos Possíveis e Mimeses

O homem imita o outro desde sempre. Não por acaso espelhos são reproduções dos outros porque no espelho se vê o outro igual. Mas, em hipótese alguma, vê-se o mesmo. O mesmo é quem olha. O outro igual é o olhado, o visto naquela imagem mimética. O mito de Narciso ilustra bem este jogo. A mimesis é o outro da arte, mas também somos nós e nossas circunstâncias: nossas sociabilidades. Imita-se o evento, que é o fato social com o estético (GOMES, 2004).

Platão não queria os poetas em sua *República* (PLATÃO, c1997), pois os considerava imitadores: copiavam a cópia da idéia original. Aristóteles⁴ nos acenou com o conceito de mimeses. O poeta tem por ofício narrar fatos possíveis, recriados pela sua imaginação. Imitar, representar, tornar verossímil, isto é, tornar a verdade, verossímil. Usar a verossimilhança como recurso literário, dado que a literatura não é um discurso sobre a verdade, mas um discurso verossímil da possível verdade, que, na literatura, trata da representação do real.

Uma ação literária pode ser possível, mimética e verossímil, isto é, representando o que poderia ser. Isaías Caminha, protagonista do primeiro romance de Lima Barreto, intitulado *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (BARRETO, 1956j), por exemplo, trabalhou como contínuo em um jornal e sofreu episódios de racismo. Em jornais, há contínuos e há racismo e racistas no país e em jornais do país. São verdades. No entanto, o protagonista Isaías, alter ego de Lima Barreto, vive no universo da verossimilhança, mas é plausível à verdade provável da literatura, que atua no campo das possibilidades humanas.

Tratemos um pouco mais sobre algumas das possibilidades de atuação da mimesis:

(...) Uma obra muitas vezes modifica ou deforma a realidade sem perder o seu poder de convicção. A obra mimética é capaz, pois, de refletir o geral como de deter-se no particular, de representar um mundo de verdade absoluta ou um mundo ideal desde que convincente, de buscar tanto o verdadeiro como o verossímil. De qualquer modo, ela constitui-se sempre em um desafio às reflexões sobre a natureza da arte, seu papel suas relações com o mundo, e esteve no centro da discussão das artes desde a AntigüidadeGreco-Romana até os nossos dias. Sua importância como

⁴ Sítio Domínio Público:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235

conceito refletiu-se tanto no discurso filosófico como no fazer artístico e na nossa própria maneira de ajuizar a obra de arte (FALABELLA, 1987, p.9).

Ou ainda,

Um dos conceitos-chave dos humanistas era o da 'imitação'; não tanto a imitação da natureza mas antes a dos grandes escritores e artistas. Hoje esta noção tornou-se estranha. Acostumamo-nos à idéia de que poemas e pinturas são expressões dos pensamentos e sentimentos de indivíduos criativos e, apesar de sabermos que alguns artistas imitam os outros, tendemos a pensar que isso é uma falta de talento ou uma falha de pessoas que ainda não se 'encontraram a si próprias' e não desenvolveram o seu estilo pessoal. (...) No Renascimento esta imitação não era subserviente. O intuito era assimilar o modelo, apropriar-se dele, e até, se possível, igualá-lo ou ultrapassá-lo (BURKE, 1997a, p.32-33).

(...) É a mimesis (substantivo grego para imitação) que é o motor essencial: os comportamentos sociais resultam do ricochete indefinido dos desejos... De facto, os principais fenômenos contemporâneos (modas, meios de comunicação social, sistemas de organização) inserem-se bem em explicações deste tipo em que os indivíduos são efectivamente os actores, mas actores socializados e socializantes, ligados pelo influxo mimético (DOMENACH, 1995, p.181).

A literatura não se reveste de realidade pura, mas de uma realidade revista, recriada pelo seu autor, dotado do papel de literato. Outro ponto a considerar é que a arte e, no caso aqui, a literatura, é também reconhecida pela afetividade que nos causa, pela forma como afeta nossa *aisthesis*. A palavra é grega e significa sensibilidade/estética. O termo estética no sentido primordial tratava do aspecto sensível de nossa afetividade (HUISMAN, 1981, p.9-10).

A arte reconhece-se pelo sentimento que tende a suscitar. Tolstoi observava que o critério da arte estava no contágio afetivo (...). Para Eugène Delacroix, um quadro digno desse nome devia apertar a garganta de quem o admirava (HUISMAN, 1981, p.74).

Esta sensibilidade (e este afeto) se dá porque a literatura é feita pelo homem e para o homem, num processo de representação do real. Por isso a literatura é uma semiose — processo de significação que se condensa ao valor artístico, que se aprofunda na articulação do texto literário com o restante do mundo. A literatura confronta o ser humano na estrutura social em que vive e que lhe afeta, a fim de mostrar o não pronunciado, o não-dito (PORTELLA, 1979, p.162-163).

Vitor Manuel Aguiar e Silva (1979) aponta uma distinção entre duas correntes do campo da literatura: uma formal e outra dita moral, que, ao longo do tempo, vêm se opondo acerca de qual seria a real e melhor função da literatura. Explica ele:

(...) Ao longo da história têm-se oposto duas teorias fundamentais acerca da funcionalidade (e da natureza) da literatura: uma teoria formal e uma teoria moral. Os adeptos da primeira consideram a literatura como um domínio autônomo, regido por normas e objetivos próprios; os defensores da segunda entendem a literatura como uma atividade que deve ser integrada na atividade total do homem (política, social, etc.). Os partidários da concepção formal insistem no que é a obra literária, apresentando-a como artefato verbal (...); os partidários da teoria moral ocupam-se antes com tudo aquilo que e para que serve a obra literária. (...) Podem estas teorias, no entanto, coexistir em graus diferentes de equilíbrio (AGUIAR E SILVA, 1979, p.137).

A literatura de Lima Barreto, em nosso entender, seria a da coexistência entre as duas concepções aludidas por Vitor Manuel: a que pleiteia haver estreita e concreta conexão com instituições sociais transmitidas ao mundo, pelo fio condutor da estética; e aquela que preceitua sua existência ancorada na função social ou na utilidade de sua existência. Utilidade que não pode ser individual, mas coletiva, visto a grande maioria dos temas por ela suscitados — em maior ou menor grau — serem questões sociais, sobretudo aquelas relativas a tradições, convenções, normas, gêneros, mitos, símbolos, formas e tratos de poder.

Lima Barreto, então, num exercício de ourivesaria, apropria-se de uma parte da realidade — e a reinventa — a partir de sua própria linguagem, ou melhor, de uma estética especialmente suade linguagem. Fala-nos sobre esta ligação visceral Antonio Candido:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas de leitores ou auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 1980, p.78).

A literatura é artefato verbal, sim, pois se constrói de especial tipo de linguagem. É, contudo, também objeto social escrito e lido, intercambial. Forma e conteúdo estruturados pela cultura, que inclui estética, moral e função social. Todos

manipulados e manufaturados pela mão humana. É nesse sentido que Lima Barreto entende a literatura e se vê afetado pela literatura. Para o autor:

(...)[a literatura] explicou e explica a dor dos humildes aos poderosos; ela faz compreender uns aos outros, as almas dos homens dos mais desconhecidos nascimentos, das mais dispersas épocas, das mais diversas raças; ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo, quanto de Napoleão prisioneiro ou Maria Antonieta subindo à guilhotina (BARRETO, 1956g, p.18-19).

O caráter social da literatura, da obra de arte, apresenta-se de duas formas: uma delas está na ação de fatores os mais variados sobre o meio em que se vive e do qual se pode tratar a obra. A outra forma se dá pelo fato de a obra de arte provocar em nós um efeito de ordem prática, que modifica nossa conduta e nossa visão do mundo, conseguindo reforçar em nós o sentimento dos valores sociais, graças a elos indissolúveis que se comunicam entre si, quais sejam: o escritor, a obra de arte e o público e neste percurso que faz entre nós e os outros, a literatura consegue nos tornar ainda mais humanos. Retornemos a Antonio Candido:

A função da literatura está ligada à complexidade de sua natureza, que explica inclusive seu papel contraditório, mas humanizador. (...) A literatura desenvolve em nós a cota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (...) é aí que a literatura satisfaz, (...) é aí que se situa a literatura social, na qual pensamos quase exclusivamente quando se trata de uma realidade tão política quanto humanitária (CANDIDO, 2004c, p.180-181).

Meio de conhecimento estético, a literatura trata das questões relacionadas ao homem, suas relações com amor, morte, com a família, a sociedade (CANDIDO, 2004c), sendo capaz de analisar o mundo histórico e político em sua imediatez. Mas ao atuar também no valor do simbólico, na linguagem específica da arte, desencadeando seus próprios significados, aponta para o que está latente no processo histórico-político-social e multiplica sua função (PORTELLA, 1979, p.163).

A narrativa do romance, da crônica (nossa fonte prioritária de estudo neste trabalho) são objetos de nossa civilização ocidental, são significações. Muniz Sodré afirma que:

A arte literária produz a sua significação de um modo tal que se abram caminhos para a percepção de dissimulação e da mistificação operadas por um código, a língua, a linguagem, com relação ao mundo (...). Percebe-se, assim, que a semiose literária transcorre num grau diferente da produção

significativa do plano da língua. A semiose literária pertence, na verdade, a um segundo grau, que tem na língua (o discurso da ideologia) o seu plano de expressão, sua matéria-prima (SODRÉ, 1979, p.162).

A literatura aglutina em seu interior a ideologia do escritor, o conteúdo social das obras e a sua influência na sociedade. É um amálgama de culturas. Uma de suas funções mais caras é a representação do real, a de transpor este real para o campo da ilusão, por intermédio da linguagem, do signo: criações sociais. Mas a literatura também está ligada ao real, para poder transpô-lo, por intermédio da mimesis: "(...) A literatura, representa mimeticamente a estrutura da sociedade fornecendo uma compreensão de sua organização social" (SANTIAGO, 2002, p.253).

Este tipo de consideração, porém, segundo Santiago, pertenceria ao cânone dito realista de análise metodológica de estudos literários. O fragmento citado acima faz parte do artigo *Para Além da História Social* (SANTIAGO, 2002). No texto, Silviano Santiago explicita duas propostas metodológicas de análise literárias: a realista e a estilística, para depois apontar um terceiro tipo de análise: a universal, que deve ser combinada ao descontínuo. A isto, some-se a necessidade do artista na busca da perfeição, transmutada em valor, isto é, em estética. (SANTIAGO, 2002, p.267).

Esta terceira via postulada por Silviano Santiago não seria ela também uma via realista, contudo, delimitada por um viés cultural? Pois não há como escapar por completo de uma sociedade de indivíduos, já a partir da linguagem.

Na obra *a Literatura em Perigo* (TODOROV, 2009), no capítulo *O que pode a literatura?*, Tzvetan Todorov, em igual perspectiva a de Lima Barreto, diz que a literatura nos ajuda a compreender melhor o mundo e nos serve de remédio.

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos e nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidado para com a alma; porém revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. (...) Como a filosofia ou as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência humana. (...) A literatura se refere à verdade, mas essa verdade não lhe pertence exclusivamente, já que constitui outros discursos interpretativos: história, ciências humanas, filosofia. (...) Mas as criaturas do poeta são mais verdadeiras que as criaturas de carne e osso porque elas são inesgotáveis (TODOROV, 2009, p.63-64).

2.11 Irmãs Gêmeas

De modo algum se deseja diminuir a importância da literatura como elemento de civilização e de solidariedade, neste trabalho. Ao contrário. Estamos com ela e a seu favor. Tampouco se está afirmando que ciências sociais e literatura sejam irmãs gêmeas. Há diferenças metodológicas, de senso estético e da forma de certo tipo de objeto.

Mas a literatura não seria também uma das formas históricas da função narrativa, desenvolvida no interior de uma das possibilidades de comunicação, a língua? Este ato de narrar é antropológico, histórico e pode se materializar em literatura, que é metalinguagem e ato estético, sedimentados pela cultura, pois a delimitação e a determinação do que é real ou não, ficcional ou não, dependem de negociações sociais, intermediadas por uma rede de relações semânticas (OLINTO, 2003).

Antonio Candido, no artigo *O Direito à Literatura* (CANDIDO, 2004c), afirma que não há povo que possa viver sem ela, a literatura. Literatura conceituada por ele como todas as criações de toque poético:

Chamarei literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. (...) E durante a vigília a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis de modalidade, e está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção ou poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito (CANDIDO, 2004c, p.174-5).

Está é também nossa concepção e acreditamos ser a de Lima Barreto: literatura como manifestação universal. No fundo, trata-se do entrelaçamento de vida(s) e obra(s) nossas e dos outros. Narrativas descritas num exercício de etnografia e ficção ensimesmadas com a múltiplas verdades que vão surgindo e desaparecendo nos fluxos descontínuos do tempo e da vida porque a literatura é também uma forma de cultura e a cultura, por sua vez:

É vista então como uma teia de significações trançada pelo próprio homem, ou, ainda como um conjunto de estruturas de sentido, um conjunto de textos, através dos quais todos os comportamentos são produzidos, percebidos e interpretados pelos próprios autores (SINDER, 2002, p.31).

Se a cultura é uma teia de significações e o homem é um produtor de cultura, a antropologia, que caminha com o homem praticamente desde sempre, é o arcabouço da literatura. No capítulo seguinte, chegamos à metáfora, estratégia de linguagem estruturada na mente e na cultura humanas.

3 METAFORA, METAFORAS

Nossa opção de dialogar com vários autores, pinçando alguns de seus comentários, incluídos neste trabalho, serviu-nos de auxílio para erguer o tripé que se vai tentando construir nestas páginas, qual seja: metáfora, memória, literatura-etnografia, no dia-a-dia da sociedade na cidade da Primeira República, na obra de Lima Barreto, mais notadamente em suas crônicas.

Figueiredo e Frickman (2005), por exemplo, analisam a composição estético-literária construída por Lima Barreto entre a cidade-capital da República em débito com o cidadão pobre. Da Matta (1994), por sua vez, lembra que a obra literária conta a sociedade pela metáfora. Já Le Goff (2006) acena com o maravilhoso e o afeto, que alimentam a memória e a construção de conotações. N. Teixeira (2008) trata da metáfora da cidade carioca da Primeira República. Cada um a sua maneira reforça nossos argumentos de que a literatura é uma forma de cultura, uma forma específica e especial de cultura; e cultura se faz de lembranças das lembranças — de memória — e também de costumes, habitus, de afetos, de marcas da vida, de símbolos, de metáfora e biografia, no caso aqui, a de Lima Barreto. Seguiremos, então, dialogando com outros autores em nossas ilações.

3.1 Metáfora Fundamental

A origem da linguagem estaria na poesia, na criação de mitos, na criação de uma metáfora fundamental que explicaria nossa existência. Chegadas e partidas de conteúdos, transpostos de um nome a outro, de uma palavra a outra, por meios de antigos nomes criados pelo espírito. A metáfora era falada pelo homem não porque falasse apenas poeticamente, mas porque precisava explicar e responder às necessidades sempre crescentes de seu espírito (CASSIRER, 1972a, p.103). Esta necessidade perifrásica de descrever o mundo e nomear o pensar e o sentir míticos é salvaguardada pela metáfora fundante do próprio mito, mito que explica o homem

e que pelo homem é explicado. “Linguagem e mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como membro independente” (CASSIRER, 1972a, p.108). A metáfora está entre eles, com eles e além deles. É estética: contém percepções, sensações e emoções pelo que ainda será nomeado. Neste sentido, a metáfora não seria uma tendência da linguagem, mas sua condição constitutiva. (CASSIRER, 1972a, p.112). Diz-nos Cassirer:

Se a imagem visual do relâmpago, na elaboração a que a linguagem se submete, é resumida na impressão de ‘serpente’, o relâmpago converte-se destarte em serpente; se designa o sol como ‘aquele que passa voando pelo céu’, o astro se apresenta como uma flecha ou um pássaro, o que ocorre, por exemplo, no panteão egípcio, com o deus Sol, representado pela cabeça de um falcão. É que nesta esfera não se verificam designações ‘puramente abstratas’, mas cada palavra se transforma imediatamente em uma figuração mítica concreta, em deus ou demônio. (CASSIRER, 1972a, p.114).

Um deus ou demônio metaforizados em sua composição original, em sua forma igualmente original de explicar o mundo. Explicar/entender um conceito em termos de outro e de outros. Este é o principal papel da metáfora: assentada no princípio, na origem, reformulada pela cultura dos tempos que se foram e dos tempos que virão.

Eunice Pontes (1990), em sua chave de interpretação e estudo da metáfora, considera que, na utilização dos tempos verbais presente, passado e futuro, o falante metaforiza seu discurso, pois ao se pôr em determinado espaço e tempo, este falante é capaz de utilizar os tempos verbais que domina, fora de seu sentido literal, em um sentido metafórico (PONTES, 1990, p.46-47). É o caso do tempo, por exemplo, presente, que pode ser utilizado como um presente histórico, isto é, reportando-se ao passado. Este uso não literal, mas conotativo, estaria no campo da metáfora. O mesmo ocorreria com advérbios de tempo, que se estruturam semanticamente com o momento e com o local da comunicação, sob o controle do falante e do ouvinte: respectivamente um e outro, outro e um, com suas similitudes e diferenças construídas pela(s) cultura(s) de seu entorno. Cultura, expressão que engloba crenças, arte, conhecimento, moral, leis. O referido termo, com essas possibilidades, foi formulado como conceito pela primeira vez por Edward Tylor:

[Cultura] tomado em seu amplo sentido etnográfico é este complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. (TYLOR, *apud*, LARAIA, 1986, p.25).

As modificações não literais (metafóricas) do discurso, observadas em tempos verbais e em advérbios de tempo, servem a nós, falantes, para precisar e delimitar tempos, espaços e memórias, por intermédio de criações lingüísticas inesperadas e especiais que realizamos uns com outros e, por isso, sobretudo calcadas na ciranda da cultura, do ethos. Isto porque a metáfora é uma figura que pode ser construída no universo da língua, tanto nos eixos paradigmático, quanto sintagmático de um dado enunciado, por ser a metáfora uma figura derivada, à espera de uma isotopia, que ganha sentidos e não pertence ao grau zero da palavra, que é aquela que está denotada pelo dicionário. Eis a chave de Edward Lopes:

O entendimento da metáfora, como figura derivada, de um lado, de uma permuta efetuada sobre o eixo paradigmático do paradigma próprio pelo paradigma impróprio, mas realizada, de outro lado, sobre o eixo sintagmático, visto que o termo impróprio evidencia-se exatamente como tal, 'impróprio', naquele específico contexto e não em outro: a metaforização tem, como todo fato de estilo, uma origem paradigmática, mas essa origem tem uma manifestação sintagmática — ela se manifesta num espaço de localização e enquadramento de dimensões muito variadas, mas sempre no eixo sintagmático da fala. (LOPES, 1986, p.32).

Assim, este amplo espectro que a metáfora alcança e enquadra na língua, por intermédio da linguagem, e que atinge nomes, adjetivos, advérbios e verbos, frases, orações, a nosso ver, é originária daquela metáfora fundante de que nos fala Cassirer (1972a), do tempo poético em que o mito estrutura-se no homem, como realidade, como metáfora e como poética no sentido da subjetividade. A metáfora, então, (até mesmo a mais corriqueira) nasceu com o mito, mito que informa sobre as relações sociais.

Esta análise, então, que vai se fazendo aqui dos usos da metáfora e dos diversos conceitos e sentidos que recebeu ao longo dos tempos, acopla a figura à poética, como sinônimo diacrônico de literatura. O fato de a metáfora ser empregada muitas das vezes sem que o falante o perceba e também empregada na linguagem da literatura pelo escritor, só mostra o quanto a figura de linguagem/pensamento está estruturada como elemento formador da língua.

3.2 A Metáfora do Doutor

Se somos capazes de transpor, repor, fazer e refazer, conceituar e reconceituar, amparados pelo arsenal lingüístico que temos e utilizando palavras e expressões no lugar de outras, estamos todo o tempo a montar um mosaico de hábitos, culturas, histórias e memórias. Veja-se, por exemplo, um hábito que se mantém até hoje, registrado por Lima Barreto, de utilizarmos o termo *doutor*, como forma de tratamento que denota respeito a uma pessoa supostamente superior. Lima Barreto ironiza tal hábito na crônica *Uma Outra*, utilizando-se da metáfora, para tal:

(...) tendo ele, daquela vez, me falado em superstição nova do nosso povo que observara, não pude conter o meu espanto e perguntei-lhe com pressa:
 - Qual é?
 - Não sabe?
 - Não.
 - Pois é a do doutor.
 - Como?
 - O doutor para a nossa gente não é um profissional desta ou daquela especialidade. É um ser superior, semidivino, de construtura fora do comum, cujo saber não se limita a este ou aquele campo das cogitações intelectuais da humanidade, e cuja autoridade só é valiosa neste ou naquele mister. É onisciente, senão infalível. (BARRETO, 1956i, p.87).

O doutor compartilha o status de quase divindade. Sendo um semideus, tem por pai ou mãe um deus ou uma deusa e esta figura mítica lhe concedeu um poder especial, superior aos demais mortais. No caso aqui, foram dois os poderes concedidos: a onisciência e a infalibilidade.

José Murilo de Carvalho (2005), inclusive, com outra metáfora, sentencia: "(...) havia o cidadão, o cidadão-doutor e até mesmo o cidadão-doutor-general." (CARVALHO, 2005, p.26).

Edgard Carone (1974), por seu turno, afirma que:

No plano federal, são os fazendeiros de São Paulo e Minas que governam. Prudente de Moraes, Campos Sales, Rodrigues Alves, Afonso Pena, Artur Bernardes e Washington Luís estão ligados à terra. Epiácio Pessoa, que foge a este esquema, é sobrinho do Barão de Lucena e latifundiário. Há as exceções dos governos militares. Nos estados, a regra se repete. (...) há possibilidades mínimas para outras classes. (...) Outro traço característico de toda a oligarquia brasileira é o bacharelismo: os fazendeiros fazem seus

filhos doutores. (...) O bacharel, o doutor, (...) era procurado, aceito, nos partidos, na imprensa, no parlamento. (CARONE, 1974, p.157).

Lima Barreto vai criticar recorrentemente o doutor, dedicando muitas crônicas ao tema, leiamos parte de uma delas:

Obter diplomas a fim de conseguirem boas colocações no mandarinato nacional e ficarem cercados do ingênuo respeito com que nosso povo cerca o doutor. A predileção do governo pelo doutor é notável. (...) Com o nosso doutorado, para dirigir o Lloyd, nomeiam-se engenheiros, bacharéis e médicos que nunca guiaram uma catraca de quitandas, para administrar uma colônia agrícola, um bacharel em Direito, que nunca plantou um pé de couve. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.299).

Até hoje, não se discute sobre quem pode ou não utilizar o título? Roberto da Matta, inclusive, em seu livro *A Casa e a Rua* (1997), no capítulo que trata sobre cidadania, analisa que, no Brasil, o sistema que vale como modelo é o da relação, das redes relacionais familiares, entre amigos e de compadrio. É-se cidadão universal (o conceito fundador de cidadania) igual ao outro, até que uma relação privada torne desigual este conceito. Lima Barreto já se ressentia disso e dizia “ter birra com o doutor” (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.321). As relações individuais que tinha e o diploma (o suposto mérito, que é também individual) que detinha, tornavam o doutor desigual perante a lei, concedendo-lhe privilégios e prestígio.

No mundo social brasileiro, o que sempre se espera em qualquer situação de conflito ou disputa é o ritual do reconhecimento, que humaniza e personaliza as situações formais, ajudando todos a hierarquizar as pessoas implicadas na situação. Pertence à nossa consciência social a distinção do tratamento por meio da regra geral (e de seus respectivos papéis sociais) como um modo de negar ou inferiorizar alguma coisa ou alguém. (DAMATTA, 1997, p.80).

Isto ocorre, ainda segundo DaMatta, porque “há uma nação brasileira que opera fundada nos seus cidadãos, e uma sociedade brasileira que funciona fundada nas mediações tradicionais.” (DAMATTA, 1997, p.86).

Essa própria configuração da sociedade brasileira de que falava Lima Barreto e que se estende até hoje, entre os iguais e outros nem tanto é, ela própria, uma metáfora.

A Revolução Francesa ao falar *aux citoyens* inaugurou um estado, uma cidade, pois cidadão, em seu sentido original, quer dizer “homem livre em sua

cidade” (BIGNOTTO, 2003, p.91). Observe-se que não mais se fala de súdito, o habitante não-livre de um reino, mas cidadão, aquele que possui, por extensão, cidadania. Aquela que possui um direito político, portanto. Um não-servo, que poderá vender a quem lhe aprouver e pelo preço que achar melhor, seu trabalho, resultado do que seu corpo produziu, corpo que é sua mais preciosa propriedade (MARÉS, 2003). São a propriedade e a soberania os dois principais pilares do estado constitucional, também conhecido como burguês ou capitalista. Este estado de liberdade, fraternidade e igualdade que nasce após o 14 de julho de 1789 é republicano, estado fundado formalmente na constituição, no pacto, que organiza, oferece e garante os direitos dos cidadãos. Pois:

Os Estados constitucionais nasceram, assim, sob o signo da esperança de construir comunidades de indivíduos, todos iguais em direitos, fraternal e mutualmente respeitados e livres para manifestar suas vontades individuais e soberanas, cujo único limite seria a individualidade e liberdade alheia. Ao Estado, a função só de garantir estas liberdades e os direitos.” (MARÉS, 2003, p.235-236).

A construção da cidadania brasileira, na Primeira República, é metafórica. Vejamos: se cidadão é um homem livre em sua cidade, que vive em um estado de igualdade com o outro, outro que lhe ombreia em deveres e direitos, como e onde encaixar o cidadão-doutor? Pois houve muitos. Cidadão é o grau zero da palavra, o que é denotado pelo dicionário. Utilizado como pronome de tratamento — o doutor —, no caso brasileiro, entretanto, desfaz e reconceitua o sentido do cidadão. A metáfora cidadão-doutor, que o Brasil formou é majestática e elimina, por desigualdade, o cidadão não-doutor de todo o processo político-social da recém-proclamada República.

3.3 Emotividade e Diálogo

A metáfora, ao recriar um significado inesperado para palavras ou expressões da linguagem, vale-se também da emotividade como matéria bruta e da memória como argamassa desse seu processo de confecção. Do grego *metaphora* (*meta* ‘trans’ + *pherein* ‘levar’), a figura de linguagem/pensamento metáforapode ser

entendida em sua definição mais antiga (aristotélica) como transferência implícita de um sentido original de uma palavra, para o figurado, o metafórico: um nome que designa, desloca-se em outro. O tropo também possui grau comparativo, omitindo-se, por elipse, a conjunção comparativa 'como'. Se, na visão clássica, metáforas eram incluídas em manuais de retórica (e de poética), como estratégias de adorno e de persuasão no discurso e na linguagem literária, estudos contemporâneos não mais confinam a metáfora a recurso ornamental. A metáfora é indissociável do pensamento e, por conseguinte, da linguagem, da experiência, e, por isso mesmo, da cultura. Este mecanismo humano denominado metáfora se funda nas histórias, nas memórias, nas vivências, nas relações sociais e também na identidade de cada um, para ser posto em ação.

Mas a metáfora é também um diálogo implícito, uma estratégia de compreensão mútua entre nós e o outro, o outro e nós — nós (outros) — que somos capazes de identificar, entender e trocar metáforas, perfazendo um processo histórico-social pela estrada imemorial da linguagem.

Edward Lopes (1986) considera que o mundo humano é o mundo dos saberes, do mito, do sonho, do debate, da intuição e do sentimento, o mundo das figuras: um mundo metafórico (LOPES, 1986, p.5).

Quando a área das ciências sociais e humanas descobre que seu objeto de estudo são os discursos da comunidade, e que todos esses discursos sociais são retoricizados, guardando nas marcas dos seus desvios e das suas figuras o conflito intertextual do dito e do interdito, do sentido autorizado e do subversivo, da palavra própria e da palavra imprópria, nesse contexto de retorno às bases ideológicas do discurso, enquanto espaço de manifestação vigiada dos saberes problemáticos, é que o estudo das figuras como a metáfora e a alegoria adquire significado. (LOPES, 1986, p.4-5).

Nesta senda segue Jordão Horta Nunes (2005), que elenca vários autores e suas concepções sobre o estudo e a interpretação da metáfora. Em seu estudo, Nunes aconselha-nos:

(...) Não devemos procurar o sentido dos enunciados metafóricos somente na psicologia (genética experimental), na forma lingüística (gramática ou sintaxe) ou mesmo na neurofisiologia, mas na interação social e nas formas do uso de expressões metafóricas. (...) Tanto o discurso literal quanto o discurso metafórico estão diretamente relacionados com nossa cultura e nossa sobrevivência biológica no mundo. (NUNES, 2005, p.213-214).

O autor argumenta ainda que a metáfora gera uma articulação de sentidos que aproxima “arte e ciência, descoberta e invenção, criatividade e função heurística, interpretação e explicação.” (NUNES, 2005, p.217).

3.4 Pobre-Diabo

Do que se pode, então, inferir, sobre as considerações de Edward Lopes (1986) e Horta Nunes (2005), é que o que subjaz na metáfora é um processo que une conhecimento, ordenação e ideologia nos desvios, nos vãos e também no próprio discurso, como metalinguagem, dos muitos sentidos que o discurso pode ter. Lima Barreto constrói seu projeto estético-literário a partir do homem comum, pobre, sem espaço ou testemunho na cultura brasileira, a partir dos desvios, dos vãos do *status quo* republicano. Na obra que faz, as vozes desses homens são ouvidas, tornadas metáforas que definem o tempo, o espaço, a memória e os sujeitos dessa memória. Nessa linguagem eivada de metáforas, riso, ironia e deboche, Lima Barreto atravessa a cidade do Rio de Janeiro de palmo a palmo com sua letra miúda: a falta d’água crônica, o transporte irregular, as moradias caras e escassas, doenças das mais variadas, problemas que ficam sem solução, em detrimento da construção da cidade espetáculo, cujo modelo arquitetônico é a capital parisiense. Esta opção político-estética decantada de moderna é atirada por Lima Barreto em cima do leitor:

Atualmente, nada mais mete medo a um pobre-diabo que a tal história do aluguel (...). Para melhorar um tão doloroso estado de coisas, a Prefeitura põe abaixo o Castelo e adjacências, demolindo alguns milhares de prédios, cujos moradores vão aumentar a procura e encarecer, portanto, ainda mais, as rendas das habitações mercenárias (BARRETO, 1956h, p.33).

Desde logo, a metáfora encerrada na expressão ‘pobre-diabo’ (com grifo nosso, no fragmento transcrito acima) evidencia a qualquer leitor, criado ou nascido no Brasil e falante da língua portuguesa, que o autor tratará de gente não abastada. Se metáforas estão ligadas aos conceitos de denotação e conotação, que estão associados, respectivamente, a valores referenciais e emocionais (Paiva, 1998, p.

156), em ‘pobre-diabo’, teríamos, isoladamente, duas denotações: o sujeito sem recursos (o pobre) e o anjo rebelde expulso do céu para a religião cristã (o diabo), transformadas em uma única conotação (metáfora), juntando-se os dois vocábulos em uma única expressão, num processo que, ao mesmo tempo, desvia, refaz, transfere, acrescenta e recupera palavras próprias e impróprias. Teremos, então, um pobre que continua pobre (denotação), mas é, agora, um ‘pobre-diabo’, isto é, um ninguém, um ser insignificante, sem prestígio social, transformado em um ente ainda pior do que um pobre, pois unido, agora, ao diabo.

A metáfora (conotação) utilizada por Lima Barreto explica por si só que se trata de uma pessoa que vive na mais absoluta pobreza, pobreza diabolicamente pobre, pois o termo ‘diabo’ encerra um rol de idéias e conceitos negativos, que amedrontam quem nele crê. Mas é preciso observar também que a metáfora ‘pobre-diabo’ passa a enfraquecer a força e o mal do diabo, que não teme a Deus, mas teme o aluguel porque é um ‘pobre-diabo’.

Neste processo, não se opera apenas a criação/uso de uma figura de linguagem/pensamento, no caso, a metáfora. Opera-se uma dimensão histórico-social de uma parcela específica da população, em uma época específica — a Primeira República — diante de uma política urbana de governo específica, aplicada a uma classe social determinada. No ensaio *O pobre-diabo no Romance Brasileiro* (2008), José Paulo Paes afirma que a expressão serve para caracterizar um tipo de herói, ou melhor, um tipo de anti-herói da ficção (PAES, 2008, p.51). “Pobre-diabo”, no entender de Paes, é também o anti-herói barretiano Isaías Caminha: negro, pobre, contínuo. A metáfora do anti-herói é consolidada por narrador e personagem. Isaías descreve o motim feito pelos pobres-diabos sem-sapatos. É Lima Barreto quem volta a usar o termo. O motim foi contra a lei dos sapatos obrigatórios. Sancionada pelos republicanos ex-escravocratas, a lei determinava a obrigatoriedade de todos andarem calçados pelas ruas.

Durante três dias a agitação manteve-se. Na Rua do Ouvidor armavam-se barricadas. Da sacada do jornal eu pude ver os amotinados. Havia a poeira dos garotos e moleques; havia o vagabundo, o desordeiro profissional, o pequeno burguês, caixeiro e estudante; havia emissários de políticos descontentes (BARRETO, 1956j, p.149).

3.5 Habitações Mercenárias

Processo equivalente ocorre com a metáfora 'habitações mercenárias', na mesma crônica (parcialmente transcrita anteriormente, com a referida expressão grifada por nós). Mercenário é quem trabalha somente por interesse particular, sem qualquer espécie de ligação com a atividade que desempenha. Mas habitações não são de forma alguma mercenárias. Entretanto, metaforicamente, estavam fazendo as vezes de. Esta construção nos causa estranhamento, porque nos desvia de seu sentido literal, conotativo. De acordo com Lopez (1986), este estranhamento seria uma das funções mais nobres da metáfora porque se estoca nos múltiplos contextos de cultura do leitor e do escritor. O estranhamento tem a ver com surpresa e também evidencia duas espécies de vivências: a do escritor e a do leitor, que, juntas, serão capazes de reestruturar um novo significado para o termo porque compartilham conhecimentos comuns e também díspares. O estranhamento é, nestes termos, um instrumento cognitivo (LOPES, 1996). Com sua crônica, Lima Barreto quer dizer ao leitor que, com a demolição do Morro do Castelo e a derrubada de várias habitações no centro da cidade, sem que o governo republicano acenasse com qualquer política habitacional, os moradores expulsos (os pobres-diabos) se arranjaram como puderam: subiram morros, foram para os subúrbios. As poucas construções residenciais restantes no centro alcançaram valores altíssimos e impagáveis por esta parte desalojada da população (de novo os pobres-diabos). Na habitação mercenária de Lima Barreto, alojam-se a política de derrubada e de construção da modernidade à la Hausmann, de Pereira Passos, endossada pelo presidente Rodrigues Alves, que nomeou Passos para modernizar o porto e a cidade e empreender a campanha higienista de limpar, arrasar, derrubar, descontaminar, desinfetar. Termos que pertencem a campo semântico bem específico e autoexplicativo: o da eliminação. Tem-se um plano diretor específico, para o uso urbano da cidade, então. Planos diretores de uso e ocupação do solo urbano são traçados a pedido e sob a jurisdição formal de um Estado, de um Governo.

3.6 Literariedade e Literalidade

De modo geral, a metáfora apresenta-se como uma figura elíptica em meio às formas sintáticas de uma língua, para estabelecer identidades, e a figura em estudo, no entender de Todorov (1968), “não é outra coisa senão uma disposição particular de palavras que podemos nomear e descrever” (Todorov, 1968, p. 31), unindo-se a *literalidade* (no sentido de literal) e o sentido figurado de um discurso, o sentido conotativo, o da *literariedade*. Roberto da Matta, em artigo intitulado *A Obra Literária como Etnografia*, considera que o texto literário é uma “narrativa mítica” (DA MATTA, 1994, p.48) (e, portanto, metafórica), sendo analisado, inicialmente, por suas dimensões internas para depois se abrir ao exame histórico-social (DA MATTA, 1994, p.49). Da Matta (1994) postula que se o texto literário conta uma sociedade e faz falar essa sociedade é a narrativa que pode ser tomada como a própria sociedade, as entranhas dessa narrativa.

Então a obra literária é, necessariamente conativa, isto é, metafórica em sua essência, pois desloca o sentido real, para a verossimilhança. Toma o desvio e a reentrança como princípios estéticos, explicativos e desencadeadores de um rumo social, que aportam no imaginário e no maravilhoso do universo da literatura, sem estarem, contudo, restritos a ela, pois, a literatura é um fenômeno social e, por conseguinte, cultural.

Explicita bem melhor do que nós Tzvetan Todorov:

A Literatura é um sistema de signos, um código análogo aos outros sistemas significativos, tais como a língua articulada, as artes, constrói-se com a ajuda de uma estrutura, isto é, a língua; é pois um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um sistema conotativo. (TODOROV, 1979, p.32).

A metáfora dita literária pode abrir nosso olhar para o outro e para nós mesmos; para as ações humanas porque a metáfora serve-nos também de afeto, de alimento às emoções e à memória, que angaria e resguarda emoções, além de nos fornecer uma experiência estética. Metáforas formam em nós engramas (MARQUES, 1956, p.28), isto é, marcas que podem ficar retidas em nossa memória pela ação da literariedade que possuem.

A principal discussão que se trava em torno da metáfora é se se forma (de modo espontâneo) tão somente no universo lingüístico rotineiro do falante, como em ‘braço do mar’, ‘rosário de queixas’ (MARQUES, 1956, p.34) e também em ‘pobre-diabo’ ou se a figura seria construída no âmbito da estética, da literatura, da subjetividade e da conotação, por “deflagarem uma impressão nova do objeto” (MARQUES, 1956, p.35). A nosso ver, uma corrente não invalida a outra. Ao contrário, soma. A metáfora ‘pobre-diabo’ está aí para provar, pois desencadeia uma impressão nova do objeto, além de também ser bastante utilizada na rotina do falante porque antes do escritor/autor, há o falante que reproduz a cultura de seu tempo, de outros tempos e de seu próprio entorno. René e Welleck (s/d) afirmam, inclusive, que a metáfora precisa conter analogia, dupla visão, imagem sensorial e projeção, além de variar de uma nação para outra e de períodos estéticos. Logo se vê que se consideram as culturas, a memória humana e o tempo como os principais fazedores de metáforas.

3.7 Jardins de Semíramis e História Macabra

Paul Ricoeur (2000) considera que a metáfora não seria propriamente um desvio de sentido, mas redução do desvio, por ser a metáfora, ela própria, um acontecimento. A metáfora seria responsável pelos eixos de significação da natureza, que está configurada pelas ações humanas. Talvez por isso, Ricoeur (2000, p.339) considere a metáfora um poema em miniatura e poemas não possuem desvios. Somente símbolos. Mas símbolos também podem ser metáforas. Metáforas também nem sempre são desvios. Às vezes são meios de semelhança, com o uso de expressões que se atraem e combinam pelo próprio significado original.

Em uma crônica publicada na *Revista Careta*, de 28 de agosto de 1920, Lima Barreto mostrava, por exemplo, a cidade que se modernizara somente para alguns, utilizando-se de metáforas ‘símbolos de riqueza’. Não há desvios. Há reforços de um mesmo campo semântico, o da riqueza da construção de determinadas edificações, em parte da cidade:

Não se abre um jornal, uma revista, uma magazine, atualmente, que não topemos logo com propostas deslumbrantes e custosos melhoramentos de obras. São reformas suntuárias na cidade, coisas fantásticas e babilônicas. Jardins de Semíramis⁵, palácios de mil e uma noites (...) [enquanto] miseráveis e pobres não têm um hospital para se tratar, mendigos e estropiados não possuem asilo onde se abrigar. (...) Não há casas, entretanto, queremos arrasar o Morro do Castelo, tirando habitações de alguns milhares de pessoas. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.221).

Lima Barreto, com a construção das metáforas “jardins de semíramis e palácios de mil e uma noites”, aponta e, ao mesmo tempo, acusa o projeto republicano de fazer da cidade uma das maravilhas modernas, sem, no entanto, modernizar-se como sistema republicano de fato, ausente que se mostrava em seus aspectos principais: a garantia da cidadania plena, com o reconhecimento de direitos civis, como o direito à vida, à moradia, além de direitos sociais, como o direito à saúde, por exemplo. Jardins e palácios são metáforas de fausto e riqueza. Conotações da República, que denota mendigos, estropiados, miseráveis e pobres sem saúde, pobres-diabos, sem casa, bem como mortos desrespeitados em sua derradeira viagem, bem como os familiares que os levavam à sepultura:

(...) Seguimos e eis-nos na Rua José Bonifácio, em Todos os Santos. Esta rua há vinte anos que foi calçada e, desde essa longínqua data, seu calçamento não tem recebido o menor reparo. Os buracos nele são abismos e o cocheiro de coche fúnebre, ao desviar-se de um bonde, caiu em um deles, o caixão foi ao chão, o cadáver saltou de dentro deste e o meu amigo, ainda mesmo depois de morto, ficou machucado. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.220).

Buracos profundos em ruas suburbanas, onde as obras da modernização republicana não chegaram, nem chegariam. Ruas de calçamento precário e incerto, cheias de buracos metaforizados em abismos, que fazem cair os mortos, machucando-lhes a carne sem vida, em meio ao caminho tortuoso em direção ao descanso eterno.

Enterro de gente pobre, que mora em lugar pobre, gente que faz questão de levar seus mortos à sepultura, muitas vezes nos braços e a pé até o cemitério de

⁵Semíramis teria sido rainha da Babilônia e fundado os Jardins Suspensos, considerados uma das sete maravilhas do mundo antigo, por suas proporções gigantescas e beleza ímpar, embora quase não haja vestígios arqueológicos da construção, excetuando-se um poço de dimensões e formato diferentes, que pode ter sido parte do jardim (http://pt.wikipedia.org/wiki/Jardins_Suspensos_da_Babil%C3%B3nia). Acesso em: 4 de janeiro de 2013.

Inhaúma, localizado no subúrbio do Rio de Janeiro. Lima Barreto os observou em muitas ocasiões, na porta de um botequim próximo à sua casa, em Todos os Santos. Assistia à passagem dos mortos e os metaforizava em mortos-vivos, ao retratar a via-crúcis que antecedia seus enterros. Metáforas aqui e acolá iam desvelando as agruras desses mortos e de seus familiares e amigos, na árdua e triste missão de levá-los ao cemitério. Leiamos parte da crônica *Os Enterros de Inhaúma*, de 1922:

Certamente há de ser impressão particular minha não encontrar no cemitério municipal de Inhaúma aquele ar de recolhimento, de resignada tristeza, de imponderável poesia do Além, que encontro nos outros. Acho-o feio, sem compunção, com um ar morno de repartição pública; mas se o cemitério me parece assim, e não me interessa, os enterros que lá vão ter, todos eles, aguçam sempre aminha atenção quando os vejo passar, a pé ou em coche-automóvel. A pobreza da maioria dos habitantes dos subúrbios ainda mantém neles esse costume rural de levar a pé, carregados a braços, os mortos queridos. (...) É um sacrifício que redundava num penhor de amizade em uma homenagem das mais sinceras e piedosas que um vivo pode prestar a um morto. Vejo-os passar e calculo que os condutores daquele viajante para tão longínquas paragens, já andaram alguns quilômetros e vão carregar o amigo morto, ainda durante cerca de uma légua. Em geral assisto a passagem desses cortejos fúnebres na rua José Bonifácio, canto da Estrada Real. Pela manhã gosto de ler os jornais num botequim que há por lá. (...) Vem porém o enterro de uma criança. São moças que carregam o caixão minúsculo; mas assim mesmo, pesa. Percebo-o bem, no esforço que fazem. Vestem-se de branco e calçam sapatos de salto alto. Sopesando o esquife, pisando o mau calçamento da rua, é com dificuldade que cumprem a sua piedosa missão. E eu me lembro que ainda têm de andar tanto! Contudo, elas vão ficar livres de um suplício; é o do calçamento da rua do Senador José Bonifácio. É que vão entrar na Estrada Real; e, naquele trecho, a prefeitura só tem feito amontoar pedregulhos, mas tem deixado a vetusta via pública no estado de nudez virginal em que nasceu. Isto há anos que se verifica. Logo que as portadoras do defunto pisam o barro unido do velho trilho, adivincho que elas sentem um grande alívio dos pés à cabeça. As fisionomias denunciam. Atrás, seguem outras moças que as auxiliarão bem depressa, na sua tocante missão de levar um mortal à sua última morada neste mundo; e, logo após, graves cavalheiros de preto, com o chapéu na mão, carregando palmas de flores naturais, algumas com aspecto silvestre, e baratas e humildes coroas artificiais fecham o cortejo BARRETO, 1956e, p.287).

Dos buracos abissais, onde vão tropeçando amigos, familiares e o próprio defunto dentro do caixão, passa-se a uma via poeirenta, sem calçamento. Os pés sujam-se do barro antigo, mas há alívio. Lima Barreto nos dá a exata idéia da dificuldade, dos obstáculos do caminho, até o barro, quando tudo se alivia na nudez virginal da via pública vetusta. Vetusto é o que é muito, muito antigo. Uma rua virgem e nua, de qualquer toque, carícia, afago do poder republicano, desde que nasceu. Rua barrenta, já bem próxima do cemitério, que não mais machucará os pés

dos que carregam o defunto, que se livra do risco de cair de seu caixão. Do barro, do pó vieste, ao pó irás retornar. Está próximo. As fisionomias são de alívio. Metáfora que Lima Barreto constrói da escassez de modernidade republicana em obras e paramentos, em regiões distantes do centro da cidade: o jardim suspenso da Babilônia. Metáfora de horror, que une traços estéticos, das impressões que temos, a partir das impressões do autor, traços linguísticos, traduzidos em expressões da língua, edulcorados pela conotação e a subjetividade.

Metáforas são elementos colhidos na cultura e que incorrem na linguagem especialíssima da literatura, pelas mãos de determinado autor. Mais do que uma figura de linguagem e/ou pensamento é uma figura que retrata aspectos da sociedade. “A metáfora é lingüística, conceitual, neural, corpórea e social ao mesmo tempo.” (SIQUEIRA, 2009, p.101).

Metáforas, então, constituem-se de uma tripla natureza: são fatos lingüísticos, são invenções estéticas e são mediadas pela cultura. É a cultura que lhes dá estofos e compasso, permeada pela criatividade do falante. Lima Barreto escreve, testemunha e metáforiza suas lembranças, suas marcas e suas memórias, relativas a uma cidade que vai deixando de existir e de uma escolha deliberada da Primeira República de eliminar vestígios do passado e de ignorar a miséria. Suas metáforas literárias são extensões das metáforas cotidianas, pois a literatura apoia-se no linguajar e no cenário cultural da realidade, para mergulhar na sua verossimilhança.

3.8 Metáfora Denominativa

Lima Barreto foi um escritor pródigo na escolha de nomes prosaicos para seus personagens. Entre eles está, por exemplo, o mulato Lucrecio Barba-de-Bode. Lucrecio é um cabo eleitoral da pior espécie, a bem da verdade um capanga eleitoral, que vive bem próximo da criminalidade. O personagem aparece em crônicas, no conto *Aventuras do Dr. Bogoloff* (BARRETO, 2010) e no romance *Numa e a Ninfa* (BARRETO, 2010), de autoria de Lima Barreto. Lucrecio aparece, sobretudo, quando as eleições da Primeira República se aproximam. Antes de ser capanga eleitoral, foi carpinteiro, ficou desempregado. Morava na Cidade Nova, bairro proletário pobre do Rio. Sobreviveu como menino de recados, dependente

de políticos, para sobreviver. Realizava qualquer tipo de serviço para deles: ameaçava adversários, acabava com comícios. O personagem foi criado, no tempo da presidência de Hermes da Fonseca (1910 –1914), período marcado por articulações e fraudes políticas. Em 1910, ocorria a Revolta da Chibata e, em 1914, a Guerra do Contestado, em Santa Catarina, ambas massacradas pelo presidente.

Pois bem. No nome metaforizado de um único personagem, Lima Barreto nos fornece uma rica fonte de estudo dos hábitos e costumes da Primeira República brasileira. Lucrécio Barba-de-Bode forma uma metáfora dita lingüística, denominativa diatópica e diastrática (FILIPAK, 1983, p.50-51). Lingüística porque o contínuo processo cultural de uma sociedade cria e emprega todo o tempo metáforas para denominar coisas. Denominativa porque serve para nomear coisas do mundo, que são semelhantes a outras coisas do mundo, pela própria semelhança e pela substituição, haja vista as denominações pé-de-cabra, pata-de-vaca (planta), orelha-de-mico (planta).

Diatrópica (dia = através, tópos = lugar), termo que designa as variantes lingüísticas verificadas de um lugar para outro. Diastrática (dia = através, stratu (latim = camada) designa as variantes lingüísticas observadas no seio dos grupos sociais. (FILIPAK, 1983, p.51).

Lucrécio foi um poeta romano, que provavelmente viveu no século I, e foi autor do poema *Coisas da Natureza*. No escrito, sustenta que o epicurismo era a saída para a felicidade e para a descoberta dos mistérios da alma.

Ao escolher o nome de um poeta da Antiguidade para um capanga eleitoral, que viveu durante a Primeira República, Lima Barreto não estava tão somente utilizando uma vez mais sua ironia. Antes de ser capanga, Lucrécio foi carpinteiro, fazia poesia com sua madeira. Vinha da Cidade Nova, bairro antes de gente rica, que foi praticamente extinto com as obras de remodelação da cidade, na primeira década do século XX. O bairro sobreviveu com casebres, que viraram cortiços. Lucrécio, o sobrevivente da política urbana da derrubada, o homem do povo Lucrécio, o excluído Lucrécio, mulato, com a barba de bode, metáfora denominativa de um animal. Não é a juba de um leão, que poderia lhe conferir força e caráter, mas a barba de um bode: um bode expiatório.

Nesta metáfora, Lima Barreto nos diz que Lucrécio foi, um dia, um artesão. Um artista, que de um pedaço de madeira fazia gerar objetos, assim como seu

homônimo da Antiguidade, que observava e tentava explicar a origem dos objetos. Lucrécio, o romano, teria ficado louco e se suicidado. Em seus estudos, considerou a existência de micro-organismos, como causadores de doenças.

Lucrécio, com sua barba-de-bode, que também é o nome popular de uma planta, chamada capim-amargoso, é a metáfora do povo pobre da Primeira República: sem casa, sem emprego, animalizado, vivendo de todo tipo de expediente, para sobreviver e convivendo com micróbios da política e micróbios reais de febre amarela e tuberculose, em uma cidade-capital que se desejava ser, ela própria, uma metáfora arremedo da cidade luz: Paris.

3.9 Bricolagem e Arranha-Céu

Neste trajeto que fizemos até aqui, apresentamos conceitos formulados por alguns autores sobre como analisam e definem metáforas. Haveria metáforas literárias, em que ocorreriam, prioritariamente, impulsos estéticos e as metáforas ditas de uso, ou ainda, metáforas de primeiro e segundo grau. Embora estejamos utilizando textos tradicionalmente pertencentes ao cânone literário de Lima Barreto, não compartilhamos com esta divisão. A língua é um código e deste mesmo código se servem escritores e não escritores, poetas e cientistas sociais. Pela maneira que vão construir seu discurso, sua narrativa, o escritor e o cientista são igualmente capazes de construir metáforas, recurso que traz conhecimentos e verdades, e também falsidade porque nega e desvia. Não se trata de desqualificar a literatura ou desprestigiar a metáfora. Mas se só a literatura fosse seu relicário, escritor e leitor não compartilhariam de um entendimento mútuo, quase um jogo particular, na compreensão do sentido de uma metáfora. A figura ficaria, então, confinada ao mundo do escritor, sem tradução ou paráfrases. Por isso a linguagem de literatura é um fenômeno de cultura, experimentado pelo escritor e pelo leitor.

A metáfora seria construída pelo eixo paradigmático da linguagem, estrutura formada pela cultura e pelo uso. Tal substituição de palavras por outras palavras não seria, no fundo, uma substituição de idéias, formuladas pela cognição? Não se reflete acerca da escolha de uma palavra ou outra (claro que há uma limitação destas escolhas, estruturadas previamente pela cultura) na montagem e modificação

de um paradigma? E não é o sujeito (a mente) que reflete e faz tais escolhas? Então a mente seria a metáfora das metáforas, no entender de Paul de Man (MAN, 1992, p.28), Vamos ler o que de Man enuncia a respeito:

Refletir é um ato analítico que distingue diferenças e articula a realidade. Tais articulações são chamadas de abstrações, e teriam de incluir qualquer ato concebível de denominações ou predicação (...) o sujeito (ou mente) 'é' na medida em que 'é como' o outro em sua incapacidade de ser. (...) O ser e a identidade são o resultado de uma semelhança que não está nas coisas, mas é postulado por um ato da mente, que, como tal, pode ser apenas verbal. E já que ser verbal, neste contexto, significa permitir substituições baseadas em semelhanças ilusórias, então a mente, ou sujeito, é a metáfora central, a metáfora das metáforas. (MAN, 1992, p.30).

É uma chave bastante interessante porque a metáfora é um instrumento de cognição. Formulamos conceitos de outros conceitos, num processo que constrói, desconstrói, renova e mata metáforas (as catacreses), para fazê-las renascer, em última análise, na formulação de processos cognitivos. São operações mentais que vão se transformar, quase que à velocidade da luz, em enunciados orais. Então, entre o ser e a identidade, conforme preceitua de Man, nossa mente seria, de fato, a metáfora das metáforas e as outras mentes também, com quem dividimos mundo e idéias. Está-se de volta ao mesmo ponto que viemos tratando: a mente formaliza metáforas, mas precisa compartilhá-las com outras mentes. Há necessidades de suportes vindos de diferentes linguagens, de diálogos, de vivências. Há cultura estruturada em nós, que será codificada e decodificada em metáforas e em catacreses e, assim, sucessivamente, numa bricolagem incessante, que teve início no mito, quando o mundo começou a ser humano. Inclusive, ao diferenciar a arte da ciência, José Guilherme Merquior, explicando muito bem para nós a compreensão de arte, para Lévi-Strauss, afirma que: “A forma puramente intelectual do conhecimento é analítica; deriva da metonímia; a forma estética do conhecer é sintética, e se confunde com a metáfora.” (MERQUIOR, 1975, p.25).

Neste fio de interpretação, José Paulo Paes (PAES, 2008, p.111) afirma que na dinâmica do processo metafórico, que funciona como um jogo de encobrir/ descobrir, faz-se uma bricolagem entre o real e o imaginário. Nesta chave interpretativa do processo metafórico, Paes vai a Lévi-Strauss:

O nexos lável que o dinamismo da metáfora estabelece entre o real e o imaginário (no sentido de pensar por imagens) traz à mente as operações do pensamento dito selvagem, tal como as descreve Lévi-Strauss. Para

Lévi-Strauss, o pensamento selvagem é tão capaz de abstrair e de distinguir quanto do pensamento civilizado. (...)Trocando em miúdos e transferindo para a questão da metáfora: quando, em vez de dizer 'ele entrou num edifício tão alto que parecia arranhar o céu', diz-se simplesmente 'ele entrou num arranha-céu, há uma quebra na continuidade lógica da frase ou sintagma. Isso porque ali 'arranha' mantém relações sintagmáticas, isto é, imediatas ou de presença com 'céu', mas apenas relações paradigmáticas, isto é, virtuais ou de ausência, com 'edifício', 'alto' e 'parecer'. (PAES, 2008, p.111).

A escolha da metáfora arranha-céu, de Paulo Paes, foi também escolhida por Lima Barreto, em seu original (*sky-scraper*), para valorizar a topografia do Rio e desancar o tipo de construção, que, segundo o jornalista, definiria bem o americano. De uma relação imediata, sintagmática, a uma relação paradigmática, de ausência, Lima Barreto elabora sua metáfora, que começa no centro do Rio de Janeiro, na reforma do edifício onde funciona a Cruz Vermelha, passa pela topografia da cidade e chega aos Estados Unidos. Trata-se de uma bricolagem. A crônica é de 1919 e intitula-se *O Edifício da Cruz Vermelha*:

(...) Segundo me consta, essa história da Cruz Vermelha é destinada a socorrer feridos de guerra. Ora, o Brasil há muito tempo não se mete em guerra. (...) O custo [do novo edifício da Cruz Vermelha] ficará aproximadamente por 20.000:000\$000. (...) Se o caixão da Cruz Vermelha já era pretensioso no seu número de andares, ainda mais se mostra, dado que uma coisa não supusesse a outra, no custo. (...) Qual é o edifício público do Brasil que custa isso? Nenhum. Ora Cruz Vermelha isso é muito para tua alma! (...) Com tanto dinheiro, pode-se construir a sede da sociedade e um hospital em lugares separados (...) Essas edificações brutas e estúpidas, como quer ser a tal para a Cruz Vermelha, não se devem ser consentidas na nossa cidade, o sky-scraper. (...) Nenhum deles pode prevalecer e não devíamos permitir a construção de semelhantes faróis cívicos, em uma cidade semeada e bordada de colinas, morros quase serras, que ainda estão mais ou menos arborizadas e que devem estar sempre, dando-lhe a sua beleza especial, o seu cachet de grandeza, e a sua simplicidade de horizontes, os quais nós perderemos, pobres e mesquinhas formigas humanas que somos!, se tais chatezas se vierem multiplicar. O sky-scraper define o americano. É a arrogância do parvenu e a estupidez do arrivista que não sabe esperar pelo tempo e outras circunstâncias mínimas para ter personalidade. Faz o grande, o desmedido; gesticula, berra, veste-se com cores vivas, arreia-se de brilhantes e pérolas, de todas as jóias, enfim, para parecer fidalgo, poderoso e original. É um estudo a fazer. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.551-2).

Lima Barreto não queria que os arrogantes arranha-céus arranhassem o céu e tapassem todo o bordado das colinas. Em mais esta metáfora, Lima vai palmilhando toda a metáfora da história e da cultura da cidade, montando sua bricolagem. Vamos até a cidade, então, pelo viés da metáfora, nas crônicas de Lima Barreto, no próximo capítulo.

4 RIO DE JANEIRO: CIDADE METÁFORA

“Aprender, assim, as cidades é detectar o fio condutor de seu discurso, o seu código interno. Descrever e rearticular esse fio na tentativa de ler a cidade.” (GOMES, 2008, p.53). A tentativa de que nos fala Renato Cordeiro Gomes é também a nossa: a de imbricar nosso fio ao fio da narrativa da cidade que viu Lima Barreto.

Neste estudo, está-se falando de nada menos do que a capital da Primeira República — o Rio de Janeiro — símbolo da modernidade cultural brasileira, espaço para onde acorriam intelectuais, políticos, artistas. São em cidades-capitais que se estabelecem rumos e projetos para o país, pois são sedes de poder de decisão.

O Rio de Janeiro que também fora capital⁶ da América Portuguesa desde o século XVIII⁷ e o maior núcleo populacional no século XIX (MOTTA, 1992). Cidade transmutada em metáfora da modernidade, em oposição à cidade metaforizada do atraso. Antítese que Lima Barreto soube precisar, com sua literatura construída da cidade e sobre a cidade. Analisa Sandra Pesavento:

Tal procedimento implica pensar a literatura como uma leitura específica do urbano, capaz de conferir sentidos e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às suas ruas e formas arquitetônicas, aos seus personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar. Há, pois, uma realidade material — da cidade construída pelos homens, que traz as marcas da ação social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade de pedra, erguida, criada e recriada através dos tempos, derrubada e transformada em sua forma e traçado. Sobre tal cidade, ou em tal cidade, se exercita o olhar literário, que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sob a forma de um texto. O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores. (PESAVENTO, 2002, p.10).

⁶ “As capitais diferem das outras cidades, produzindo uma atmosfera urbana singular. Seu caráter e traçado urbanístico podem aproximar-se do de outras cidades, apesar de terem usualmente um maior número de monumentos e edifícios imponentes, representando a soberania do povo ou a prosperidade do poder público.” (ARAÚJO, 1995, p.26).

⁷ O Rio de Janeiro foi capital do país de 1763 a 1960.

Este é o Rio de Janeiro capital-de-carne-e-pedra (SENNET, 1994), centro político e espaço de memória, sob a visão de Lima Barreto, da sociedade em que viveu e da qual fez parte em sua época, sua cultura, seu ambiente intelectual, político e literário, no cenário da Primeira República⁸, descrito em suas crônicas:

Sou homem da cidade, nasci, criei-me, eduquei-me no Rio de Janeiro; e, nele, em que se encontra gente de todo o Brasil, vale a pena fazer um trabalho destes, em que se mostre que a nossa cidade não é só a capital política do país, mas também a espiritual, aonde vêm resumir todas as mágoas, todos os sonhos, todas as dores dos brasileiros, revelado tudo isso na sua arte anônima e popular. Queira Deus que eu leve avante meu inquérito! Amém. (BARRETO, 1956i, p.90).

Ainda sobre a cidade-capital, o historiador Jacques Le Goff considera que essa cidade é espaço de: “Memória urbana, memória real também. (...) cidade capital que se torna o eixo do mundo celeste e da superfície humanizada e o ponto focal de uma política de memória.” (LE GOFF, 2006, p.419).

4.1 Cidade e Literatura Negra

Octavio Ianni no ensaio *A Presença do Negro na Literatura*, comenta que, além de uma literatura brasileira, Lima Barreto e também Machado de Assis e Cruz e Souza foram fundadores de uma literatura negra, sem prejuízo de sua importância para a literatura brasileira (IANNI, 1991, p.143). Esta dupla entrada na literatura faz o escritor negro Lima Barreto tratar, ao mesmo tempo, dele próprio e de outros negros da cidade-capital de que nos fala Le Goff, em um cenário republicano, que excluiu, de praticamente todas as formas, os negros. A cidade tão moderna da República afasta-os ou para os morros, ou para as habitações coletivas, ou para os subúrbios, com a reforma urbana desconstrutora da memória do ainda ontem da cidade, levada

⁸ “Foi a proclamação da República o grande divisor de águas no processo de transformação urbana que definiu a identidade cultural do Rio. (...) A República pôs em prática um projeto político disposto a redefinir a ordem social com base nas idéias-chaves de progresso e disciplina. O Rio de Janeiro, ao inaugurar-se a República, atravessa uma fase profunda de alteração demográfica, que se estendeu até 1920. (...) Em 1920, o Rio já ultrapassava a faixa de um milhão de habitantes. (...) Com a reforma urbana em 1904, a população da zona central foi expulsa e, tal como a classe média baixa, não podia residir nos bairros servidos pelos bondes.” (ARAÚJO, 1985, p.29-30).

a ferro e fogo por Pereira Passos. Humilhados e esquecidos, pretos pobres, egressos do sistema escravocrata, como os antepassados de Lima Barreto.

O deslocamento populacional causado pelo período do 'bota-abaixo', levou a três alternativas de moradia para essas pessoas: a ocupação dos morros, a busca das habitações coletivas remanescentes ou ainda para a zona suburbana. (MIYASAKA, 2011, p.35).

Dentro do projeto de remodelação da área central do Rio, para a construção da Avenida Central, que serviria para ligar o cais do porto à Avenida Beira-Mar, foram desapropriados e demolidos cerca de 700 prédios. Por dia, 1.500 metros cúbicos de entulho eram retirados das obras, onde 300 operários trabalhavam dia e noite, para que fosse erigida, o mais rapidamente possível, a cidade "civilizada por similitude (MIYASAKA, 2011, p.35), projetada pelos engenheiros da Primeira República. A Avenida Central foi inaugurada em 1905⁹, pelo presidente Rodrigues Alves (1902-1906).

"De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo muita coisa de cenografia." (BARRETO, 1956i, p.106).

Quanto aos engenheiros, Lima diz conhecê-los bem e ao Clube de Engenharia:

Conheço bem esse pessoal de engenheiros. Eles são completamente indignos de semelhante título. São puros niveladores e levantadores de plantas – agrimensores. (...) [No Clube de Engenharia] se fazem, se ultimam as maiores vergonhas administrativas do Brasil. Basta dizer que foi [o clube] que aconselhou o governo a encampar a antiga 'Melhoramentos', por não sei quantos mil contos. (...) Possuo no Clube de Engenharia, amigos; mas sempre hei de protestar contra essa mania de clubes, associações de inteligência. As opiniões sobre toda matéria intelectual não podem ser

⁹ "A partir da posse do presidente Rodrigues Alves, em novembro de 1902, o Rio se tornou um grande canteiro de obras. Um conjunto de iniciativas gigantescas ficaria a cargo do governo federal, por meio do Ministério de Obras Públicas, sob a responsabilidade de Lauro Muller (...). [Mas] foi o prefeito Pereira Passos que se impôs como o grande reformador do período. (...) O Ministro da Viação de Obras Públicas encarregou o engenheiro Francisco Bicalho da ampliação e da modernização da zona portuária. (...) O engenheiro Paulo de Frontin foi encarregado da abertura de um grande eixo norte-sul (a Avenida Central), ligando de mar a mar, o novo porto à nova Avenida Beira-Mar, que a prefeitura construía. (...) Os recursos para as realizações dessas obras vieram da Casa Rothschild, mas chegaram, de certo modo, tarde. O porto do Rio deixara de ser, desde 1892, o mais importante do país, perdendo espaço para o de Santos. A obra que se tornaria um emblema do conjunto dessas reformas seria a Avenida Central (hoje Rio Branco) teve seu traçado concebido pelo próprio ministro. A avenida com seus hotéis, lojas, cinemas, empresas, grandes edifícios condensava a própria imagem da vida moderna com seu dinamismo e sua arquitetura cosmopolita." (PEREIRA, 2010, p.155).

coletivas. A opinião é individual.” (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.362-363).

Quando da profunda e extensa reforma urbana de Pereira Passos, em consonância com o projeto político-administrativo de Rodrigues Alves de remodelar a capital, a fim de edificar um espírito moderno e civilizado (RESENDE, 2004, p.590), quem tocou as obras da capital foi a empresa de Paulo de Frontin, que era presidente do Clube de Engenharia e também iria estabelecer quais os critérios para a concessão das obras. A Empresa Industrial Melhoramentos no Brasil fora fundada em 1890, por um grupo de engenheiros, entre eles Frontin, aproveitando-se da política do encilhamento de Rui Barbosa. Paulo de Frontin viria a ser prefeito, embora por pouquíssimo tempo (seis meses), no Governo de Rodrigues Alves, em 1919 (ROCHA, 1995, p.96).

Em outra crônica, Lima Barreto criticava o que chama de obsessão dos brasileiros de imitar a arquitetura de Buenos Aires e suas avenidas. A cidade portenha dividia com o Rio o título de capital mais moderna da América do Sul:

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas. A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital da Argentina não têm 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 por quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.166).

Neste cenário citadino, as muitas vozes que falam dentro de Lima Barreto montaram sua literatura calcada na memória metafórica dos excluídos e de sua própria exclusão: Lima Barreto foi personagem, escritor, protagonista e narrador da cidade em sua obra. Construindo todos juntos, na narrativa de seus escritos, artefatos culturais da capital republicana, que agora abrigava negros libertos e que poucos anos antes fora corte imperial, abrigando escravos, pois em Lima Barreto se formam e convivem o literato “influenciado pelos dilemas do negro (...) cuja literatura expressa (e também organiza) uma parte integrante da consciência social do negro e do mulato.” (IANNI, 1991, p.157).

O campo em que o intelectual atua, aliado à sua origem social e aos espaços por onde transita, serve de fio condutor para a análise de seu tempo e de outros tempos e da memória deste tempo, no que é comum no universo da cultura e das

relações sociais. O intelectual negro Lima Barreto tratou da cidade do Rio de Janeiro e dos que nela viviam, observando a ambos sob enfoques variados. Contou o que viu com uma linguagem que pudesse ser compreendida por qualquer um que o lesse. Lendo-se mesmo hoje o escritor, não se encontram praticamente barreiras de entendimento. O historiador Afonso Carlos Marques dos Santos, inclusive, no texto de introdução ao primeiro volume do livro *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*, publicado por ocasião do centenário de nascimento do escritor, em 1981, destaca-o como importante fonte documental para o conhecimento da cidade do Rio de Janeiro da Primeira República.

4.2 Transformação e Regeneração

O cenário da cidade do Rio de Janeiro era o da transformação do espaço público, com a construção de monumentos alusivos à República e com a escolha de um tipo de arquitetura inspirada na parisiense, levada a cabo pelo barão de Haussman, que foi prefeito daquela cidade entre 1853-1870.

Ora, monumentos, diz-nos Le Goff, são “destinados a fornecer à memória coletiva das nações a lembrança.” (LE GOFF, 2006, p.458), para serem guardados na memória, na formação e perpetuação da memória nacional. Continua Le Goff: “O monumento tem como características ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas e é um legado à memória coletiva”. (LE GOFF, 2006, p.526).

Monumentos são, ainda, imagens. Imagens que representam um território, no caso, a cidade. Cidade e imagens, símbolos de modernidade e metáforas visíveis, pois há constantes translados de significados e de símbolos, há remissões de sentido na dita ‘imagística urbana’, tanto que um objeto local pode ser revelador do conjunto da sociedade (MONS, 2000, p.11).

Através da imagística, a uma cidade real sobrepõe-se uma cidade metafórica. Efectua-se um crescimento de imagens em registos aparentemente contraditórios: modernistas (figuras técnicas) e patrimoniais (figuras identitárias). (MONS, 2000, p.23).

Ex-prefeito de Roma nos anos 70, o historiador e teórico de arte Giulio Carlo Argan afirma que a cidade é responsável por nove décimos das imagens de nossa memória (ARGAN, 1983, p.232). Prossegue ele:

Essas imagens podem ser visuais ou auditivas e, como todas as imagens, podem ser mnemônicas, perceptivas, eidéticas. Cada um de nós, em seus itinerários urbanos diários, deixa trabalhar a memória e a imaginação. Anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja; curioso, olhará as obras pela fresta de um tapume (...); lembra-se de como era a rua quando, menino, a percorria para ir à escola ou quando, mais tarde, por ela passeava com a namorada.” (ARGAN, 1983, p.232-233).

A arquitetura bota-abaixo¹⁰ da capital federal, como foi chamada por seus críticos, transformaria o modo de vida do cidadão e, por conseguinte, suas práticas culturais, num projeto de modernização sem volta, que extinguiu muitos hábitos e costumes ligados à cultura popular, mantendo-as tão somente como imagens da memória, pois o momento era cosmopolita e de regeneração. Havia orgulho de muitos, diante da reconstrução da capital federal, que, metaforicamente, constituir-se-ia em um “esqueleto de estratégias de distinção, para tornar visível a cidade” (BENCHIMOL, 1992, p.62). Leiamos sobre o projeto de construção da grande avenida (atual Rio Branco):

A avenida seria margeada por arcadas de ambos os lados e em toda a sua extensão (...). Os prédios, de aspecto elegante e artístico, com altura de cerca de 24 m, constariam de: um pavimento térreo, destinado a lojas de comércio de luxo, restaurantes e cafés. (BENCHIMOL, 1992, p.198).

¹⁰ “Ao mesmo tempo que promovia a abertura de artérias, Pereira Passos regulamentava o transporte de carga, alterava dimensões dos veículos e proibia a tração animal na zona urbana. A remodelagem e a valorização do solo urbano comandadas pela prefeitura, em proveito da especulação e do enriquecimento privados, envolveram o capital financeiro internacional, firmas de arquitetura, construção, loteamento, fabricantes e importadores de materiais e equipamentos, empresas de serviços públicos (...). Lei de novembro de 1903 modificou a base de cálculo das desapropriações e autorizou o executivo municipal a vender em hasta [leilão] pública ou a permutar a sobra dos terrenos desapropriados. (...) [A lei] excluiu também os prédios ‘ruinosos’ do patamar mínimo de indenização, o que deu ampla margem de manobra ao prefeito. (...) Passos tomou posse como prefeito do Distrito Federal em 30 de novembro de 1902. Um dia antes, o Conselho Municipal foi suspenso, por seis meses, para que o prefeito pudesse legislar por decretos e realizar operações de crédito, à sua revelia. (...) A contratação de um empréstimo equivalente a 4 milhões de libras teve como contrapartida uma política fiscal draconiana, que atingiu pesadamente as camadas menos favorecidas da população, por meio, por exemplo, do imposto de licenças, do imposto sobre cães e das multas por infrações de posturas. (...) O prefeito semeava um cipoal de interdições para banir ‘velhas usanças’ incompatíveis com a civilização. Seus decretos descarregavam boa parte do ônus da modernização sobre as camadas populares. Passos usou todo o rigor contra esses segmentos mais vulneráveis da população, para os quais o pagamento de licenças ou multas representava, muitas vezes, encargo insustentável.” (BENCHIMOL, 1992, p.189-90).

Pontua Rosa Araújo:

A Inauguração da Avenida Central mudou significativamente os hábitos e costumes das famílias. (...) Ela tornou-se o símbolo da cidade civilizada, exibindo a Escola de Belas-Artes, a Biblioteca Nacional, o Supremo Tribunal, o Palácio Monroe, o Teatro Municipal, clubes, hotéis e comércio de luxo.” (ARAÚJO, 1985, p.327).

Quem nos falará desta transformação, desta metáfora de regeneração do espaço público destes novos e modernos tempos e hábitos serão os intelectuais. Entre eles (e também contra eles) estará Lima Barreto, crítico feroz da maioria destas transformações. A favor, temos, entre outros, por exemplo, Olavo Bilac.

4.3 Domingos

Poeta (eleito o príncipe deles), cronista e crítico ferrenho da celebração da Festa da Penha¹¹, o parnasiano Bilac defendia a proibição do evento, por ser um espetáculo não civilizado, uma romaria de selvagens e por esses selvagens terem a ousadia de pisar no asfalto polido da Avenida Central. (BILAC, *apud* DANTAS, 2011, p.87). Bilac não apreciava a festa e tampouco seus frequentadores. Diz-nos ele sobre o que presenciara em um domingo na cidade:

Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado de romeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbados urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie, - era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e

¹¹ A Festa da Nossa Senhora da Penha — um espetáculo da cultura religiosa da cidade — fora instituída em 8 de setembro de 1816, por Dom João VI. Reunia muita gente, que ia à igreja rezar e também se divertir. Tocavam-se modinhas, dançava-se, bebia-se e também se festejava a santa. Cada um com sua fé, mas todos irmanados por um catolicismo popular. “Considerada a última romaria popular que se conservou no Rio de Janeiro, a festa da penha assumiu uma dimensão lúdica acima do aspecto religioso, constituindo-se em uma oportunidade de expressão cultural da população do Rio de Janeiro. (...) A festa, realizada no mês de outubro, durante os domingos, atraía um grande número de romeiros [como] muitas famílias da roça. As manifestações de origem africana já influenciadas por outros ritmos pareciam exóticas à burguesia urbana. Os negros assistiam à missa, cumprindo o ritual católico, e do lado de fora da igreja, realizavam as místicas do candomblé. A interação social transforma o original arraial português numa festa popular dominada por negros e baianos e cariocas. (...) Mas era grande a preocupação com a ordem. O policiamento era ostensivo. Em 1904, jogo, dança e batuques foram proibidos. (ARAÚJO, 1985, p.359-60).

envergonhar a vida da cidade civilizada... ainda se a orgia desbragada se confinasse no arraial da Penha! Mas, não! (BILAC, *apud*, DANTAS, 2011, p.92).

Mas Olavo Bilac só menciona o automóvel que desfila, na construção de sua metáfora elegante. O cronista nada diz sobre as mortes que o automóvel e seus modernos motoristas causavam. Rosa Araújo apresenta alguns informes, a respeito:

Em 1905, foi inaugurado pela Companhia de Transportes e Carruagens, em caráter de experiência, um serviço de aluguel de carros, para passeios na Avenida Central, logo após sua inauguração. Oferecia-se o serviço aos domingos, a partir das quatro horas da tarde e nos dias úteis após as seis da noite. O automóvel, entretanto, tornou-se fonte de perigo (...). A capital não passava um dia sem assistir a um atropelamento ou acidente de carro. (ARAÚJO, 1985, p.329).

Bilac, aliás, protagonizou, na Tijuca, o primeiro acidente automobilístico no Brasil, quando bateu numa árvore naquele bairro. O automóvel pertencia a José do Patrocínio e foi o primeiro a circular no Brasil (BUENO, 1996, p.72).

Quanto a Lima Barreto, ele também nos fala de domingos na cidade:

O público noturno de domingo, nas ruas, tem uma certa nota própria. Há os mesmos *flâneurs*, artistas, escritores e boêmios; os mesmos *camelots*, mendigos e *rôdeuses*, que dão o encanto do pitoresco à via pública. No domingo, porém, como eles, vem as moças dos arrabaldes distantes, com os seus pálidos semblantes e os vestidos característicos. Vêm as armênias das adjacências da Rua Larga, em cujos grandes olhos negros, guarnecidos de longos cílios, e com uns duros reflexos de turmalina, a gente vê por vezes passar alguma coisa de ferocidade asiática. Além destes, há operários em passeio, com as suas roupas amarfanhadas pela longa estadia nos baús. Há caixeiros com roupas eternamente novas e grandes pés violentamente calçados... (BARRETO, 1980, p.137).

Foi num domingo, dia de descanso, de festa, de visita, de passeios, que Olavo Bilac viu romeiros ressuscitadores da barbárie, entulhados num carroção, indo em direção ao arraial da Penha. Talvez no mesmo domingo, Lima Barreto tenha visto as moças de arrabaldes distantes, os operários de roupas amarfanhadas e os caixeiros violentamente calçados.

Gostaríamos de fazer algumas observações sobre estes dois fragmentos de crônicas. O tema de Bilac e Lima, no fundo, é praticamente o mesmo: a cidade e seus personagens. De como estes personagens usufruem do espaço urbano e público e o ocupam, em momentos de descontração, em um dia da semana tradicionalmente dedicado ao lazer. A rua, a avenida, o arraial são referências de

identidades e também espaços públicos por onde se pode transitar com mais liberdade e onde todos têm, de modo geral, livre acesso, por usufruírem de direitos iguais em ali estar e os freqüentar porque públicos, isto é, de todos e de cada um.

A materialização do 'espaço público' efectua-se, portanto, através do funcionamento da cidade, mais exactamente, ela opera manifestadamente em lugares. Os lugares públicos têm cada vez mais uma função específica na cidade, cada uma [cidade] produz uma sociabilidade. (MONS, 2000, p.120).

Vamos, então, verificar o rol de metáforas construídas por Olavo Bilac (cronista bastante conhecido e reconhecido na época), relativas à cidade, à sua modernidade e aos romeiros, que estão entre as muitas gentes que formaram o Brasil. A cidade de que nos fala Bilac é esplêndida, polida. É repleta de fachadas ricas e recebe automóveis novinhos em folha, que desfilam nas passarelas também polidas de sua Avenida Central, expressão máxima de modernidade e civilização.

Já entulho é tudo o que se joga fora. É o que não mais se quer. O adjetivo entulhado significa aquilo que está cheio de entulho. Carroção é uma carroça enorme e coberta que transporta muitas pessoas. É velha, feia e desconjuntada. Carroções não desfilam, sacolejam. Por isso era um monstruoso anacronismo, isto é, era inadequada ao novo tempo daquela cidade polida e civilizada.

Eram bárbaros, selvagens: o carroção e os romeiros. Estes últimos coisificados, confundem-se com os carroções. Que ficassem no arraial da Penha, então. O automóvel na metáfora de Bilac, por sua vez, desfila e quem desfila é modelo. O cronista personifica o automóvel e animaliza os romeiros. O *boulevard* esplêndido e amplo não era o lugar daqueles carroceiros, que nem mesmo passar por ali deveriam, num domingo, porque envergonhavam a cidade-metáfora dos *boulevards*, decantada na estética literária de Olavo Bilac.

O entulho das obras do alargamento da Avenida Central havia sido removido. Era preciso retirar, agora, depois de pronta a obra, o entulho humano. Aquele espaço novo e moderno, mas público da cidade, não poderia ser ocupado por entulhos de gente. Tão somente o arraial, que é lugar de festas populares e de romeiros. Olavo Bilac, com suas metáforas, interdita um espaço público da cidade aos sem-polimento. Reserva-lhes a roça, o subúrbio, que não passou por qualquer modernidade e era feito de barro batido.

Vamos, agora, ao domingo que Lima Barreto viu. Há mendigos, camelôs, *rodêuses*, boêmios, artistas, que estão entre as muitas gentes que formaram o Brasil

e, por isso mesmo, essas gentes dão um encanto pitoresco à via pública. Passeiam, divertem-se e estão onde devem estar: um espaço público, aberto a todos. Os operários estão com as roupas amarrotadas porque não têm armários onde as põem. Suas vestes ficam sempre em baús. Os sapatos dos caixeiros são violentos e lhes apertam os pés. As armênias têm olhos negros, guarnecidos com longas pestanas.

As metáforas escolhidas por Lima Barreto causam em nós uma solidariedade estética com tais personagens. A construção literária de Lima Barreto renova nossa cota de humanidade com o semelhante, como nos fez ver Antônio Candido (2004) e até mesmo com a própria cidade que lhes serve de passarela.

Os pés dos caixeiros estão machucados em sapatos de passeio, que pouco usam. Mas é domingo à noite, e eles são encantadores, tais como os olhos negros das armênias. Guarnecer, entre outros, significa enfeitar, ornamentar. Os olhos negros têm como adorno longas pestanas. As gentes estão todas ali, dando encanto pitoresco à via pública.

Lima Barreto valorizava o significado sócio-histórico da cidade como produtora e produto de ações não só de intelectuais, mas de todos os cidadãos que compunham o sistema republicano, construtores de uma produção simbólica de cultura, diferentemente de Bilac e da maioria dos literatos-intelectuais daqueles tempos republicanos, que desejavam acompanhar somente o progresso, alinhando-se aos padrões da política, do ritmo, do jeito da economia e da cultura das nações européias, considerando que nelas estava a civilização.

Sabe-se que uma cidade é espaço privilegiado de construção de práticas sociais diferenciadas (sobretudo uma cidade-capital). Personifica-se em um bom número de papéis e detém gama razoável de atribuições. A título de exemplos: é o habitat de políticos, é fórum de promoção e intercâmbio de cultura, de construção de projetos de intervenção social, cultural e política. Além disso, à *Urbs* republicana foi conferida a missão de civilizar o restante do país. Foi neste cenário que a literatura barretiana fincou pé e teve matéria-prima de sobra para se construir. O Rio capital republicana se queria (e se via) como a cidade da Belle Époque, moderna.

4.4 Belle Époque

A Belle Époque da capital federal foi inaugurada em 1904, com a abertura da avenida Central, marco da engenharia e da modernização. A expressão francesa foi usada para descrever uma era de ouro da beleza, de inovação e paz entre a França e seus vizinhos europeus, datada do final do século XIX, até a Primeira Guerra. O tempo era, então, de invenções, como o telefone, o cinematógrafo, de efervescência na cena cultural, nos cafés, nas livrarias, bem como na arquitetura da cidade. No Brasil, expressou-se, sobretudo, pela nova arquitetura, iniciada com Pereira Passos, no Rio de Janeiro (SILVA, 2006, p.15).

Lima Barreto debochava bastante do dístico progresso-ciência. A associação que faz entre o subúrbio, local que defende como a verdadeira nação, e a outra parte da cidade, inventada pelas elites, percorre toda sua obra. Mas ama a cidade e considera que sua geografia não deve excluir este ou aquele (BARBOSA, 1972, p.25-26). A seu ver, não há duas cidades, tampouco duas culturas irreconciliáveis. Elas interagem entre si e estão sempre em processo de construção.

A cidade que vai sendo arquitetada pela pena do escritor é a cidade de contradições onde convivem ex-escravos descalços e damas muito bem calçadas e vestidas pela última moda parisiense, passeando em meio à lama estocada nas ruelas fétidas do centro da cidade. É bastante interessante a análise que faz Níncia Teixeira sobre o binômio cidade-escrita na obra de Lima Barreto:

Na cidade de Lima Barreto, prevalece o espírito de revide contra os poderosos, os proprietários de jornais, os fregueses, os políticos. Ele se mostra o tipo perfeito do analista social, mas um analista de combate, não se limitando a mostrar os fundos da cena, o que vai pelos bastidores, toma partido, assinala o que há de falso, de mentiroso na cidade. A cidade lida/escrita por Lima Barreto é construída por meio do traço crítico e direto direcionado ao progresso. De imediato, ele focaliza seu olhar para a cidade real. E vê o terrível ao lado do belo, o cômico somado ao trágico, a loucura em tensão com o lógico. Dessa forma, é revelada a cidade textual de Barreto. Embora Lima queira e esteja no coração pulsante da cidade, ele denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense. Sob o signo da desconfiança, mas rejeitando a nostalgia do campo, percebe a relação necessária entre a modernidade e vida urbana. Coloca-se, contudo, à margem da euforia e vê criticamente a gradativa perda da experiência – que vem da repetição do hábito, fora do reino do efêmero da cidade moderna. A experiência ligada às formas culturais da tradição é atropelada pelo projeto de modernidade autoritária do Estado, que afasta os cidadãos dos processos de decisão. Desse ponto de vista, Lima registra com ironia, a

montagem do cenário para a representação da peça que dramatiza o entusiasmo desses tempos, surge, então, a cidade-palco. Em sua cidade, o cronista constata o jogo destruição/construção que anima a cultura do modernismo do século XX. (TEIXEIRA, 2008, p.8-9).

A obra literária se dá a conhecer e há profundo entrelaçamento entre a construção cultural da sociedade, a literatura que esta sociedade produz e utiliza e um produtor de literatura — no caso, aqui, o intelectual Lima Barreto.

É através da estética do olhar do escritor, que viveu inúmeras personas sociais no decorrer de sua vida, que vamos vendo o Rio de Janeiro: são os olhos de um negro, autor de textos que tratam do Rio de Janeiro, de um carioca da gema nascido em Laranjeiras e depois suburbano de Todos os Santos. São os olhos de um jornalista, funcionário público do Ministério da Guerra, egresso do hospício, alcoólatra, maximalista, neto de escravos e arrimo de família. São os olhos de um homem que diz ter se casado com a literatura (BARRETO, 1956d, p.61).

O olho abre à alma o que não é alma, já nos ensinou Merleau-Ponty (2004), em capítulo precedente. Olhar, ver e mostrar a literatura de Lima Barreto, um analista social de sua época, que usou a literatura e fez literatura, para defender a solidariedade humana em sua cidade.

Assim, a literatura barretiana exerce especial papel nesse processo de olhar e ver uma cidade (no caso, a do Rio de Janeiro). Voltemos à Níncia Teixeira:

A cidade-palco de Lima Barreto cenariza e grafa o Rio de Janeiro em sua multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção. A literatura tem papel decisivo na transformação da cidade em fator estético, pois as imagens construídas pela literatura, da cidade, transformaram-se em repertório da própria cidade pelas mãos dos leitores. Ou melhor, as imagens ficcionais da cidade transformaram numa chave a destrancar os insondáveis mistérios de uma cidade.(TEIXEIRA, 2008, p.15).

Lima Barreto escreveu e descreveu direta ou indiretamente a cidade do Rio de Janeiro em 440 crônicas no decorrer de sua vida, publicadas em 27 jornais e revistas do Rio, além de romances, contos e artigos, correspondência, diário e duas peças. Nestes documentos, discorreu sobre a cidade-metáfora em ruínas de passado e em semiconstrução de um futuro, que alijou muitos.

4.5 Espaço e Tempo

Cidade, cenário de modernidade e atraso juntos e em concomitância. Cidade que foi mexida, transformada e modificada até mesmo em sua topografia, levando embora sua memória junta ao entulho, o rescaldo e a caliça, que deixaram as obras dos prefeitos Pereira Passos (1902-1922) e Carlos Sampaio (1920-1922). Mas a obra cidadina de Lima Barreto (sobretudo suas crônicas) recolhe a caliça e retém em nossa memória este veio de outrora. Escritos que são documentos e também espécie de monumento de memória coletiva.

A palavra latina *monumentum* remete à raiz indo-européia *men*, que exprime uma das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*menini*). O verbo *monere* significa 'fazer recordar', de onde 'avisar', 'iluminar', 'instruir'. O *monumentum* é um sinal de passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar recordação, por exemplo, os atos escritos, os textos. (LE GOFF, 2006, p.526).

Espaço e tempo são categorias sociológicas. São construídos de memórias, organizações, delimitações, atividades, afetividades e narrativas que desordenam, ordenam e pressionam o tecido social. O espaço urbano para Lima Barreto era delimitado entre os subúrbios e a zona sul (Botafogo e Copacabana, sobretudo) tendo o centro da cidade ligando-os. "Este espaço físico é o espaço brasileiro, geralmente representado pelo Rio de Janeiro do final do século XIX e do século XX" (BRAYNER, 1979, p.158).

Brayner nos oferece uma irretocável descrição dos espaços ocupados e escritos na narrativa do autor, que, resumidamente, seriam: o urbano, o social, o político-administrativo e o literário (BRAYNER, 1979).

Lima, aliás, oferta-nos uma multiplicidade de espaços, que também identificamos: a) há o físico propriamente dito, que é aquele que o autor descreve, critica, ama, odeia e toma partido, pois é do palmo a palmo de sua cidade de que se trata; b) o formal, aquele que o Estado ocupa, na condição de Governo Federal da cidade-capital e da municipalidade do poder local; c) o espaço social que Lima Barreto retrata, marca e evidencia com seus tipos pitorescos, grotescos, como o cabo eleitoral Lucrécio Barba de Bode, do qual já falamos em outra oportunidade. Mas há também a singela e boa Clara dos Anjos (BARRETO, 1956a). Unem-se a

eles o doutor, o burocrata, o deputado, o carteiro, o estrangeiro, o inventor, o militar e por aí vai.

O escritor retrata a sociedade brasileira, com seus atores. E tem-se o espaço metafórico e memorialista do próprio espaço original e urbano, que é o Rio de Janeiro das derrubadas, das reformas, das ressacas do mar, que destroem aterros e levam muitos réis pelas ondas, e dos subúrbios deformados.

Vale conhecer a análise que faz Roberto DaMatta sobre o as relações sócioespaciais e ideológicas entre o centro e o subúrbio:

Nas cidades brasileiras, a demarcação espacial (e social) se faz sempre no sentido de uma gradação ou hierarquia entre centro e periferia dentro e fora. Para verificar isso, basta conferir a expressão brasileira 'centro da cidade', e também a conotação altamente negativa do espaço *sub-urbano* – suburbano – Se não fosse muita ousadia, poder-se-ia sugerir que a ausência de uma ocupação sistemática dos morros e elevações pelos segmentos dominantes teria alguma relação com essa obsessão pelo 'centro'. Pois como seria possível montar a equação brasileira centro = dentro = superioridade social se o morro isola e pode apontar para a periferia e para a individualização? (DAMATTA, 1997, p.32).

É neste triângulo urbano, qual seja — subúrbios – centro da cidade – zona sul (Botafogo e Copacabana, sobretudo) que Lima Barreto edifica seus vários espaços narrativos e constrói suas redes de sociabilidades (GOMES, 2004, p.81).

Um destes tipos, por exemplo, é vítima da aguda sátira do autor: o personagem¹² representa/ocupa o espaço do Estado e se encontra atarefadíssimo, à beira mesmo de um ataque de nervos porque não consegue encontrar qualquer documento oficial que o informe sobre o número exato de setas que devem transpassar a imagem do padroeiro da cidade do Rio de Janeiro: São Sebastião. Veja-se como Lima Barreto edifica mais espaços: 1) o da uma cidade religiosa, que tem santo protetor, santo que é objeto de absurda burocracia de um funcionário da Secretaria dos Cultos (como Lima Barreto apelidara o Itamaraty, sob a administração do Barão do Rio Branco); 2) e o da própria religião, sendo o Brasil mais do que nunca, naquela Primeira República, um país de católicos devotos.

Vale observar ainda que o próprio título (*Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá*) já ocupa novo espaço narrativo, o espaço de um cacofato: M.J (lê-se *MIJOta*). As iniciais significam Manuel Joaquim, o protagonista da obra. O sobrenome 'Sá' ocupa o espaço dos 'Sá', os fundadores do Rio de Janeiro, com Estácio de Sá

¹² Chama-se Xisto Beldoegras é um dos personagens da obra *Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá* (BARRETO, 1956), que descreve o Rio de Janeiro.

encabeçando a lista. Criador ímpar de nomes e apelidos, Lima Barreto deve ter sido objeto de muitas críticas pela escolha deliberada de um cacófato, logo no título de uma obra literária. Mas desabusado como foi, não perderia a piada por nada.

São muitos, então, os espaços por onde Lima Barreto nos levou e nos leva. Todavia, entre todos eles, há um que contém todos os demais: a narrativa literária do autor, consubstanciada em suas metáforas.

Já dissemos que tempo e espaço são categorias sociológicas. Não por acaso, na construção do espaço arquitetônico-metafórico da cidade republicana, trasladou-se o sentido original da expressão 'subúrbio', de local distante do centro, sem qualquer conotação negativa, para local de gente pobre, local dos infelizes, na definição de Lima Barreto. Local que carrega uma carga histórica de preconceitos e de ausência de refinamento de hábitos, de bom gosto e de civilidade (MACIEL, 2012, p.195).

Até o início do século XX, o termo 'subúrbio' era utilizado por jornais e cronistas da cidade para se referir a qualquer área em expansão na cidade, o que incluía Botafogo, Leme e Copacabana, entre outros. Portanto, era o tipo de ocupação e uso do espaço urbano que qualificava o espaço suburbano, mas o fato de ele se situar distante do Centro, não possuir infraestrutura e os símbolos do poder econômico que então caracterizava esse Centro: transportes, iluminação pública, água, arruamento, estilo arquitetônico, etc. Progressivamente habitados por moradores bem-nascidos, os então subúrbios ao sul da área central foram incorporados à cidade, transformaram-se em bairros, enquanto regiões ocupadas pelos pobres continuaram a ser chamadas de subúrbios, mesmo após a aquisição de infraestrutura urbana. (MACIEL, 2012, p.196).

A construção sociológica do território da cidade do Rio, ao qual a zona sul se acopla, torna o subúrbio extraterritorial, formando-se no imaginário de todos como metáfora de atraso, feiúra e abandono. Prova disso foram outras melhorias feitas por ocasião das comemorações do centenário de Independência do Brasil e que não chegaram aos subúrbios.

Foi sob o governo de Epitácio Pessoa (1919-1922) que o Brasil iria comemorar seu centenário, em 7 de setembro de 1922. Em 8 de agosto de 1920, o presidente nomeia o prefeito Carlos Sampaio, que será também responsável pelo projeto de embelezamento da cidade para a festa do Centenário¹³.

¹³ KESSEL, Carlos. *A Vitrine e o espelho, o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/memoria_carioca_pdf/a_vitrine_e_o_espelho.pdf Acesso em: 17/jan /2012.

Lima Barreto fará 14 crônicas contra Carlos Sampaio e outras tantas contra o que considera a segunda expulsão dos pobres da cidade.

Ao prefeito Sampaio fora dada a tarefa de preparar a cidade para as comemorações do centenário. As obras vão ficar prontas em setembro de 1922, pouco antes de Lima Barreto morrer¹⁴.

O Rio voltará a ser limpo, desinfetado para receber visitantes ilustres, por ocasião da Festa do Centenário¹⁵. Voltará também a expulsar do centro da cidade os pobres que resistiram a Pereira Passos, para outros morros e subúrbios. Punha-se em prática, ali, mais um projeto de modernidade, com mais uma expansão da cidade, iniciada com Pereira Passos e aperfeiçoada por Sampaio, cujo pressuposto político, sob as pranchetas da arquitetura e da engenharia, era terminar a derrubada do Morro do Castelo e, com ela, limpar a cidade do que restava de casarões que haviam se tornado cortiços e que abrigavam operários, e também sítios históricos, como a Igreja de São Sebastião, dos Capuchinhos, o Colégio dos Jesuítas e o túmulo de Estácio de Sá¹⁶. No local, seria montada a Exposição do Centenário da Independência. A República precisava mostrar ao mundo o que fizera de moderno, de civilizado e científico em seus quase 30 anos de vigência.

Ao delinear um estudo sobre espaço, metáfora e imagens, referindo-se às comemorações pelo bicentenário da Revolução Francesa, Alain Mons (2000) aponta uma lógica patrimonial, que seria a reativação dos valores da Revolução Francesa, aliada a uma racionalidade da memória (a chamada História de longa duração), bem como a uma racionalidade de comunicação pela publicidade, que é de curta duração (MONS, 2000, p.109). Presentifica-se o passado, recortado, entretanto, em mensagens que se desejam passar, na instantaneidade de duração da festa, do evento, que foi comunicado aos habitantes e que se passou e se passa de novo no espaço da cidade, reconstruído especialmente para a festa. Nesta mistura de tempos e de espaços, Mons acrescenta que:

¹⁴ MORRO DO CASTELO. Wikipédia. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Morro_do_Castelo. Acesso em: 21/jul/ 2012.

¹⁵ O RIO DE JANEIRO NA REPÚBLICA DO BRASIL. Disponível em: <http://www.marcillio.com/rio/hirepubl.html>. Acesso em: 21/ago/2012.

¹⁶ SILVA, Marly da Motta. *A Nação faz Cem Anos. O Centenário da Independência do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6770/113.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20/janeiro/2013.

É provável que o acontecimento do Bicentenário, por todas as suas componentes, represente a metáfora do estado actual do Político (...), [pois] desde sempre que os 'operadores' modelam o poder, indicam seu lugar, quer seja por meio dos dispositivos simbólicos, das práticas sociais, das regras do ritual, das elaborações do imaginário. (MONS, 2000, p.109-110).

Mons chama tais operadores de “gestores da aparência” (MONS, 2000, p.112), uma vez que a qualidade do objeto mostrado, que trata do passado, ganha a modernidade das ferramentas do presente, para se perpetuar por mais tempo e mais fortemente na imagem mental das gentes, sob os auspícios do novo gestor de aparências, aquele que nos faz rememorar o passado, que o traz de volta, metaforizado em presente daquele acontecimento social.

4.6 Festa da Independência

Trace-se um paralelo com a festa do Centenário da Independência brasileiro, comemorado em sete de setembro de 1922. A Primeira República era o gestor de aparências, que precisava tornar republicano e genuinamente brasileiro, um acontecimento imperial e português: a Independência do Brasil proclamada por Dom Pedro I.

Então, metaforicamente, o Rio do centenário da independência presentifica o passado, para marcar posição espaço-temporal moderna, fincada em território recém-construído, em cima de território recém-derrubado (para ser esquecido), com exposições de feitos e inventos que a República queria publicar e fazer guardar na memória dos cidadãos.

Lima Barreto conhecia bem o lugar das exposições. Em 1905, fizera suas reportagens sobre as escavações do Morro do Castelo, para o jornal *Correio da Manhã* (RESENDE, 2004, p.590), às quais voltaremos oportunamente.

Aquele sete de setembro do centenário praticamente abriu a década de 20 e abriria, com a clareira à que o Morro do Castelo deu lugar, o país a duas concepções de modernidade: uma era a do modelo universalista urbano-industrial; a

outra era a da construção de um Brasil que reforçasse a identidade nacional, forjada à unidade nacional¹⁷. Lima Barreto inclui-se neste modelo.

Não por acaso, as discussões de arrasar ou não o Morro do Castelo suscitaram acirrados debates na imprensa. Ser partidário de uma ou outra opção significava ser defensor de um determinado tipo de projeto político de país¹⁸.

A própria indicação de Carlos Sampaio já representava qual havia sido a opção do governo federal. O engenheiro Sampaio havia sido o antigo dono da concessão para o arrasamento do morro. Pereira Passos demolira uma pequena parte, para construir a Avenida Central. Sampaio decreta a demolição total em 17 de agosto de 1920, pois era preciso terminar o processo de civilização do Rio, soterrando para sempre, sob o entulho da demolição, a cidade indígena, negra, atrasada e colonial. Cinco mil pessoas ficaram sem ter onde morar¹⁹.

Tudo limpo, a exposição foi inaugurada semipronta, mas na data prevista: em 7 de setembro de 1922. Havia os pavilhões das festas, dos estados, das pequenas e grandes indústrias, restaurantes, bares. O Rio se iluminou para a exposição e passou a se considerar quase uma segunda cidade-luz. Mas Lima Barreto critica as obras de demolição, lembrando-se do cargo que ocupara Sampaio:

Estamos nas vésperas de comemorar o centenário da nossa Independência política e os poderes públicos não se esforçaram, em matéria de gastos, para festejá-la condignamente. O senhor Carlos Sampaio, por exemplo, tem sido de uma rara abnegação no problemático desmonte dos morros e no entupimento das lindas enseadas de nossa majestosa baía. O senhor Carlos Sampaio é sem dúvida alguma um homem sisudo e grave. Disso, tem dado provas, a antiga 'Melhoramentos', inclusive a encampação. Ele não se detém diante de considerações estéticas, tradicionais e outras de natureza mais ou menos fútil. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.529).

Em outra crônica, Lima notava que o povo da cidade ficara de fora da festa:

O que se nota nas atuais festas comemorativas da passagem do centenário pela proclamação da Independência do Brasil, é que elas se vão desenrolando completamente estranhas ao povo da cidade. (...) Os tempos estão bicudos; tudo está pelos olhos da cara. Um pobre chefe de família

¹⁷ SILVA, Marly da Motta. *A Nação faz Cem Anos. O Centenário da Independência do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6770/113.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20/janeiro/2013.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

tem de pensar constantemente no dia de amanhã. Terá ele tempo de impressionar-se com festividades patrióticas em que mais predominam jogos de bola e outras futilidades do que mesmo manifestações sérias de um culto ao país e a seu passado? (...) O Brasil passa por uma crise curiosa que não sei como classificar. De forma que nós não festejamos os cem anos da nossa independência política. O que nós fazemos, é transformar o Rio de Janeiro num grande campo de corridas de cavalos. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.563-564).

É que era preciso pagar, para ver a exposição do centenário da independência. Ao fazer suas observações sobre as comemorações, Lima Barreto faz uma leitura antropológica, redigindo sua reportagem urbana, em crônicas. Reflete sobre o viés sociopolítico da festa, também estética e metaforicamente, consubstanciado em sua visão particular. Articula o meio ambiente da cidade ao cidadão desta cidade, retratando ambiências e tipos de sociabilidades. Mas é ele também um cidadão desta cidade, é afetado por ela. É o observador, o passeador, o repórter, o antropólogo, o literato, que não pode se abster de refletir sua própria subjetividade, na investigação de seu objeto urbano: a cidade do Rio de Janeiro, metáfora do Brasil.

4.7 Baudelaire e o Corpo do Gigante

E, aqui, gostaríamos de introduzir as considerações de Alain Mons, relativas ao corpo humano como metáfora. Ou como diz Mons: a metáfora do corpo na cidade (MONS, 2000, p.193). O corpo, ou os vários corpos que temos (as personas dos corpos) servem-nos num mesmo dia na cidade, segundo somos solicitados: “o corpo da ‘performance’, da indiferença, da sedução, da repulsa, etc., de acordo com passagens contínuas ou descontínuas do espaço privado para o espaço público” (MONS, 2000, p.194). Este corpo vai e vem. É um invólucro metaforizado na dimensão urbana. Desvia-se e se transforma num “corpo metropolitano.” (MONS, 2000, p.194).

Mons afirma que “os escritos de Baudelaire e Benjamin representam traduções poéticas dessa efervescência transformadora do corpo metropolitano.” (MONS, 2000, p.194). Mas os corpos de ambos não seriam também metropolitanos, performáticos e sedutores? A conhecida passagem da lagarta à borboleta pode ser

revivida, aqui. A lagarta arrasta-se pela cidade até perder seu corpo, seu invólucro e criar lindas asas. A metamorfoseada borboleta é o novo corpo do literato, que descascou-se na cidade, ganhou asas da verossimilhança, do que parece ser real e faz literatura que descreve a cidade. São seres metafóricos que vão entrando e saindo de vãos e desvãos com seus corpos significantes de vários significados.

Ainda Alain Mons:

O nosso corpo tem de se adaptar aos cheios, aos finos, e aos vazios da morfologia urbana no seu aspecto descontínuo. Não só em relação à espacialidade (arquitetura, alinhamento das ruas e das praças, monumentalidade, estilos urbanos...), mas sobretudo em relação à mobilidade da cidade, esse movimento contínuo e descontínuo da multidão, da circulação, das interações, da cotidianeidade. Ele penetra ou choca com as diferentes camadas que compõem a cidade, os bancos da memória, os estratos arquitectônicos, as formações dos modos de vida, (...) variáveis conforme o lugar e o tempo. (MONS, 2000, p.195-196).

Ao norte da Baía de Guanabara, há uma cordilheira de cerca de 20 quilômetros. O formato das montanhas lembra o corpo de um homem gigantesco. Uma destas montanhas (a Pedra da Gávea) teria o formato da cabeça do homem e o Morro do Pão de Açúcar, o formato dos pés. O corpo seria formado pelas outras montanhas, que vão de um relevo a outro. Segundo uma lenda indígena, o gigante de pedra seria o protetor da Baía de Guanabara, das águas, das terras e dos habitantes do Rio de Janeiro. Antes de virar pedra, o gigante apaixonou-se por uma índia, mas não foi correspondido. Ele negou, então, proteção à jovem, que morreu. O deus Tupã não gostou do que fez o gigante e o transformou numa montanha.

Na crônica, *O que o Gigante viu e me Disse*, publicada originariamente no periódico *O debate*, em 1917 (RESENDE, 2004, p.273), Lima Barreto conversa com este gigante de pedra, sobre costumes da sociedade carioca. O gigante puxa pela memória para lembrar de antigos desembarques de estrangeiros no Rio de Janeiro, desde a fundação da cidade. O interlocutor de Lima Barreto mostra-se chateado, irritado mesmo com as atuais influências estrangeiras, que a cidade estaria recebendo. Lima utiliza-se da alegoria do gigante de pedra — uma metáfora expandida — para mostrar seu desagrado com o desembarque de militares da marinha americana no Rio, em 4 de julho de 1917, ainda sob o clima de comemorações do término da Primeira Grande Guerra e da própria Independência

dos Estados Unidos²⁰. Os militares desfilaram na Quinta da Boa Vista e na Avenida Beira-Mar. Na crônica, Lima Barreto, pela boca do gigante de pedra, recupera a história da ocupação do Rio de Janeiro, desde o seu descobrimento.

Leiamos a transcrição da crônica, com a conversa entre o Gigante de Pedra e Lima Barreto:

Tenho por vezes o hábito de conversar com as cousas mudas e com flores. Um dia destes deu-me vontade de trocar algumas palavras com o 'Gigante de Pedra'. Os cariocas atuais andam muito esquecidos de seu gigante. Procurei conversar com o 'Gigante de Pedra', que é o númen tutelar da minha leal e muito heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, sobre o desembarque de forças militares de nações estrangeiras, nas plagas da Guanabara e arredores. O 'Gigante', um pouco aborrecido, não quis me responder logo, mas cedendo às minhas instâncias e a um bom trago da água da Carioca que ele desde muito não bebia, fez-se mais cordato e me disse:

— Ando tanto esquecido da história destas terras, onde estou desde quase a formação do globo, que me é impossível contar todos os desembarques de forças militares estranhas a ela, desde que existo. Entretanto, meu caro senhor, vou fazer o possível por me lembrar dos que vi desde o quinhentos para cá. Era de Cristo. Ouça.

— Sou todo ouvidos.

— Bem. Dessa época para os nossos dias, o primeiro desembarque de forças militares estranhas a que assisti, foi o de um tal Nicolau Durand de Villegagnon. Conhece?

— Tenho notícias.

— Diziam-me que era um homem hábil, nauta audaz, natural de Provença, cavalheiro de Malta e, creio, sobrinho de um grão-mestre famoso, Villiers de l'Isle Adam.

— Que vinha ele fazer?

— Estabelecer a 'França Antártica' aqui; o que fez, ao chegar, em um cachopo, quase raso ao mar.

— Conseguiu?

— Espere. Transferiu a tal 'França Antártica' para uma ilha um pouco mais considerável e procurou fortificar-se...

— Não conseguiu firmar-se?

— Como está vendo, não. Dele e dos seus companheiros, só resta o nome à ilha.

— Por quê?

— Pelo motivo muito simples de que os que estavam de posse da terra, não lhe tendo dado consentimento para o desembarque, expulsaram-no à força.

— Não houve injustiça, violência em tal procedimento?

— Certamente, não. Uma força militar, em pé de guerra, não pode, sem ofender o brio da pátria, desembarcar em território dela, sob o disfarce que for. Sempre foi como ofensa que todos os povos encararam tal fato.

²⁰ Disponível em: <http://www.ibamendes.com/2012/07/fotos-antigas-do-rio-de-janeiro-xxxix.html>. Acesso: 17 de janeiro de 2012.

— Então os tais franceses?

— Eram poucos; uma centena, se tanto. Derrotados, foram-se; mas, mais tarde, vieram com forças muito mais consideráveis.

— Teimosos!

— Mas que teimosos! Eles sempre foram renitentes com este Rio de Janeiro. Parece que lhe têm afeição especial.

O 'Gigante' afastou um grosso cúmulus da frente e dispôs-se a considerar qualquer coisa que lhe passava pela idéia. Por aí, ainda eu me lembrei de Baudelaire:

*'Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées.
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers
Par delà le soleil, par delà des éthers.'*

E ia me recordando de toda a 'Élevation', quando o 'Gigante' interrompeu-me abruptamente a cisma:

— Comandava a expedição o Sieur Duclerc, Carlos ou João Francisco, à frente de uma esquadra, com mil homens de desembarque.

— Como foi recebido?

— Mal. Não o deixaram entrar.

— Com bons modos?

— Não; a bala.

— Não teve dúvidas: entrou pela cozinha, isto é, desembarcou em Guaratiba e, à testa de seus homens, penetrou na cidade.

— Que festa!

— Que festa? Debaixo de uma mosquetaria infernal, atravessou ruas. Rendeu-se e foi assassinado, algum tempo depois, misteriosamente. Uma vergonha!

O sol, agora, beijava doidamente o 'Gigante'. Outro qualquer tê-lo-ia afastado do rosto, mas o monstro recebeu com satisfação aquele beijo de tão longe. Lembrei-me ainda de Baudelaire:

*'Envers toi bien loin de ces miasmes morbides,
Va te purifier dans l'air supérieur
Et bois comme une puere et divine liqueur
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.'*

— No ano seguinte, continuou o 'Gigante', sob o pretexto de vingar a morte do compatriota, um grande marinheiro francês — Duguay-Trouin — apresentou-se diante da barra com uma esquadra de 17 navios e quatro mil homens de desembarque. Lembre-se que era em 1711, para avaliar a importância da força que visitava o Rio de Janeiro.

— Era uma visita honrosa.

— Pois não a julgaram assim, tanto que foi recebido debaixo do fogo das fortalezas.

— Desembarcou?

— Desembarcou. Dizem que o conseguiu, dentre vários motivos, devido à pusilaminidade do governador que, no entanto, tinha a sua reputação militar feita.

— Venceu-o o francês?

— Quase facilmente; e saqueou a cidade que pagou fabuloso resgate, dando à expedição, aos armadores dela, dividendos fabulosos, apesar dos naufrágios, na volta.

O 'Gigante' interrompeu a narração com a presença de uma nuvem negra que lhe toldava a vista. A nuvem teimava em lhe cobrir quase todo o corpo e ele teve uma estremeção no seu leito de pedra, vindo a exclamar:

— Vai-te daqui, porque eu posso, apesar de tudo, erguer-me e castigar-te como mereces.

— Sossegue Senhor 'Gigante'. Que tem?

— É esta nuvem.

— Quis disfarçar e perguntei-lhe:

— Não viu outros desembarques?

— Vi, vi.

— Ele falava irritado e continuou:

— Vi, meu caro senhor, vi este 4 de julho último. Dous mil homens em armas, com bandeiras, tambores e música; dous mil homens de forças estrangeiras desembarcaram no meu Rio de Janeiro e serem recebidos com festas, palmas... Nunca vi isto, nunca talvez venha a ver mais...

E cobriu o semblante de tristeza, daquela Calipso, depois da partida de Ulisses, quando se julgava desgraçado por ser imortal.

— Quis ainda fazer-lhe algumas perguntas, mas a catadura do Adamastor meteu-me medo, não pelo ódio que dela resumasse, mas pela tristeza indignada que havia nos seus olhos.

— Deu um suspiro e por fim me disse:

— Naqueles tempos, meu caro senhor, não havia os Estados Unidos; e o carnaval internacional não divertia todos os espíritos.

— Mas uma vez lembrei-me de Baudelaire que traduzira o grande escritor americano Poe, esquecido e desprezado pelo seu país. E refleti também com o 'Gigante'.

— Não havia Estados Unidos, naqueles tempos!

Nada mais disse o 'Gigante'. Resolvi, portanto, deixá-lo, descendo as montanhas apressado em levar esta breve conversa ao conhecimento da Liga dos Aliados. Faça dela, a liga, o uso que lhe convier. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.273-276).

Gostaríamos de destacar dois tópicos desta crônica: a própria alegoria e as citações ao poema de Baudelaire. Alegorias estão presentes, sobretudo, nas fábulas e nas situações em que ocorra o sobrenatural. A alegoria foi uma figura bastante empregada no Barroco. Walter Benjamin nos diz que a expressão alegórica é um imbricamento singular de natureza e história, uma metáfora sobrecarregada. Nasce de uma relação convencional entre uma imagem significativa e seu significado, não sendo, por isto mesmo, uma brincadeira técnica com imagens (BENJAMIN, 1986, p.19).

Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da

modernidade e incorporando-a como método de escrita e de crítica.” (HANSEN, 2006, p.19).

Agora, leiamos a íntegra do poema *Elevação*:

Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,
As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares,
Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares,
Para além dos confins dos tetos estrelados,

Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,
E, como um nadador que nas águas afunda,
Sulcas alegremente a imensidão profunda
Com um lascivo e fluido gozo masculino.

Vai mais, vai mais além do lodo repelente,
Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,
E bebe, qual licor translúcido e divino,
O puro fogo que enche o espaço transparente.

Depois do tédio e dos desgostos e das penas
Que gravam com seu peso a vida dolorosa,
Feliz daquele a quem uma asa vigorosa
Pode lançar às várzeas claras e serenas;

Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,
De manhã rumo aos céus liberto se distende,
Que paira sobre a vida e sem esforço entende.²¹

Como dito, Lima Barreto incluiu na crônica *O Gigante me Disse* o poema *Elevação*, de Baudelaire, que é um dos que compõem a obra seminal do francês: *Flores do Mal*²².

Ao informar ao leitor, em meio a seu diálogo com o Gigante de Pedra, que se lembrou de Baudelaire e especificamente do poema *Elevação*, Lima Barreto transmuta-se no gigante e vira ele próprio uma alegoria de si mesmo, com sua máquina-ferramenta da escrita. Lima-Gigante escapa por sobre as montanhas, por sobre o sol, que também “beijava doidamente o gigante”. Bebe do Carioca “um puro e divino licor”, pois é o númen tutelar da cidade muito leal e heróica São Sebastião do Rio de Janeiro. Númen²³ vem do latim ‘majestade divina’ e significa divindade mitológica, poder celeste e inspiração. Númen tutelar da cidade de São Sebastião.

²¹ Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/charles-baudelaire/elevacao.php>. Acesso: 27/03/2013.

²² Disponível em: <http://pensamentosnomadas.files.wordpress.com/2012/08/charles-baudelaire-as-flores-do-mal-pt.pdf>. Acesso em: 27/03/2013.

²³ Disponível em: <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/n%C3%Bamen>. Acesso em: 27/03/2013.

Quem tutela é quem protege e cuida. Por isso, Lima-Gigante é também alvo de penas e dor e desgosto, pelos descuidos que vê na cidade que tem como sua. A pedra homem e o homem escritor estão fundidos em um só espírito, que flutua como ágil peregrino. Um *flâneur*.

Lima Barreto e Baudelaire propunham uma estética de linguagem em consonância com seu tempo, embora este fosse partidário de uma linguagem onírica e aquele, de uma linguagem mais próxima do jornalismo. Em seus escritos, porém, ambos trataram de uma das principais alegorias da modernidade: a cidade metrópole, em suas dimensões de espaço, tempo e cultura (MACHADO, 2002).

Flâneur, conforme evidencia Walter Benjamin sobre Baudelaire (BENJAMIN, 1989). *Flâneurs*, diríamos, foram os dois: Baudelaire, em Paris, e Lima Barreto, no Rio de Janeiro. *Flâneur* é quem passa o dia inteiro nas ruas, a passear, entre a multidão. Os escritos citadinos de ambos é representativo das formas urbanas de uma determinada época porque “a literatura, como representação das formas urbanas, tem o poder metafórico de conferir aos lugares um sentido e uma função.” (PESAVENTO, 2002, p.13).

Baudelaire e Lima queriam experimentar, viver a cidade. Lima, porém, imbuíu-se do papel de protetor, além de crítico e observador ácido desta cidade.

Quando fala de Paris, Walter Benjamin, por sua vez, elabora uma bela metáfora ao afirmar que a cidade se inscreveu de forma indelével na literatura (BENJAMIN, 2013, p.195), uma vez que “nela atua um espírito aparentado com os livros” (BENJAMIN, 2013, p.195).

Para reforçar sua metáfora, Benjamin, oferece-nos exemplos poéticos entre arquitetura, literatura e leitura, como veremos a seguir: “Não serão páginas solenes, ilustrações de página inteira da história mundial, as imensas praças vazias [de Paris]?” (BENJAMIN, 2013).

As cidades não seriam obras de arte, com a aglutinação de seus fatos sociais e estéticos pela cultura e pelos olhos do artista, resultantes de um conjunto de relações, que são pontos de referência entre o passado e o futuro, quase sempre tão distantes um do outro?

Lima Barreto escreve/descreve a cidade, paginando o Rio de Janeiro: há o gradil do Jardim Botânico, as enchentes, a demolição do Morro do Castelo e do Convento da Ajuda, os sapatos violentos, o gigante de pedra. Não serão também

páginas solenes e ilustrações de página inteira da formação histórica, social e cultural do Rio de Janeiro e do Brasil?

5 A CRÔNICA DA CIDADE-METÁFORA

“Não há texto desprovido de conflito porque não há homem isento de contradições” (QUINTAS, 2000, p.34). Decidimos abrir este capítulo com esta máxima da antropóloga Fátima Quintas, transcrita do artigo *A Crônica Antropológica: Literatura e Ciência*. Estamos de acordo com Quintas. Qualquer tipologia textual trará embutido algum tipo de conflito, algum tipo de impasse em que o autor (não seriam autores?) tenha se encontrado hesitante entre duas alternativas excludentes ou entre dois sentidos opostos. No caso da crônica, entre transitoriedade e eternidade. De um lado efêmera, circunstancial, miúda; de outro: eterna, densa, documental. Este tipo de narrativa nos leva a várias possibilidades de leituras e interpretações, permitindo amplo leque de abordagens.

Antonio Candido afirma que “a crônica pega o miúdo e mostra nele sua grandeza.” (CANDIDO, 1992, p.14). A citação é parte do texto de Candido *A Vida ao Rés-do-chão*, que abre o livro *A Crônica – O Gênero, sua fixação e suas Transformações no Brasil*, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa²⁴, em 1992, e citado nas referências bibliográficas deste trabalho.

Mais A. Candido:

A crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. (...) No Brasil, ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. (CANDIDO, 1992, p.14-15).

A crônica designava e descrevia um rol de acontecimentos ordenados na marcha e na linha do tempo, em ordem cronológica. Atingiu seu apogeu depois do século XII. Mais adiante, no período do Renascimento, muitas vezes o termo era usado como sinônimo de ‘História’ (MOISÉS, 1978, p.133). No século XIX, a crônica perdeu este cunho historicista, ganhando um sentido mais literário e moderno dos folhetins (MOISÉS, 1978, p.134).

²⁴ Na obra, Candido e outros expoentes da literatura, história, ciências sociais analisam o gênero.

A crônica teria sido inaugurada pelo francês Jean Louis Geoffroy, em 1800, no *Journal des Débats*. (...) Desde então, seu prestígio não pára de crescer e há quem identifique a crônica 'com a própria Literatura Brasileira. (MOISÉS, 1978, p.133).

O termo vem do grego *chrónos* e se relaciona a tempo: Saturno ou Cronos, deus do tempo. A historiadora Margarida de Souza Neves comenta que:

Esta referência ao tempo está presente na própria etimologia do termo definidor do gênero, que revela sua função de escrita do tempo, ao tomar de empréstimo o nome da divindade grega 'Cronos', o terrível filho de Urano (o Céu) e Gaia (a Terra), devorador de seus filhos, que aparece em certas alusões mitológicas como a personificação do tempo. (NEVES, 1992, p.82).

A crônica é publicada no jornal, veículo de informação, cultura e tempo específico, movendo-se:

Entre ser no e para o jornal. (...) Difere da matéria jornalística, pois não visa à mera informação. Seu objetivo reside em transcender o dia-a-dia pela universalização de suas virtualidades latentes (...). A crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato frio e impessoal e a recriação do cotidiano. (NEVES, 1992, p.89).

O gênero foi o preferido de muitos literatos cariocas para narrar os acontecimentos ocorridos nos primeiros anos do século XX, sobretudo os relativos à Primeira República recém-instaurada (CANDIDO, 1992, p.14). Muitos destes literatos foram simpatizantes do modelo francês Belle Époque e duramente críticos do que consideravam a desordem popular, vinda dos cortiços, o barulho popular, que se fazia ouvir pelas modinhas cantadas em festas populares. Analisa a respeito Margarida Neves:

A crônica, emblematicamente inscrita no pavilhão republicano, passa a ser vista como a mais sintética das reformulações de um projeto de futuro a ser implementado em todo o país e do qual a cidade do Rio de Janeiro, reformulada física e ideologicamente no início do século, é capital. (NEVES, 1992, p.23).

5.1 Voz Dissonante

Este projeto modernizador que a República se propunha a levar a termo foi encampado por boa parte dos intelectuais de então e se transmutou na redação de: “Uma crônica mundana, que visava, a par da informação, o divertimento. A maior parte dos escritores daquela Belle Époque do Rio parecia não levar a sério a literatura.” (LASINHA, 1970, p.64).

Lima Barreto, entretanto, era uma das vozes dissonantes deste projeto republicano modernizador do país. Beatriz Resende afirma que o autor se recusava a utilizar em suas crônicas uma linguagem ornamental. Preferiu, com o emprego de uma narrativa menos rebuscada, montar, com suas crônicas, uma modalidade de literatura urbana (RESENDE, 1995, p.35):

Os aspectos literários nas crônicas de Lima Barreto atravessam, cortam e recortam essa argumentação pelo uso da ironia, pela utilização da linguagem que recusa o ornamental, mas não deixa de assumir peculiaridades que fornecem estilo, pela introdução de elementos ficcionais e recursos narrativos. Eventualmente essas crônicas tomam de empréstimo o feitiço de cartas ou do diálogo dramático. (RESENDE, 1983, p.94).

A observação direta é o ponto de partida e de chegada para o narrador-cronista, que retrata a realidade como ele vê, que não é, necessariamente, a realidade vista-observada pelo leitor. A esta narrativa curta do real vivido, em formato verossímil, menos densa que o conto, mais circunstancial que a reportagem e menos labiríntica do que o romance, chamamos crônica, um híbrido de jornalismo e literatura. Entretanto, consideramos mesmo muito difícil definir o gênero, compartilhando da opinião de Davi Arrigucci Jr:

A crônica se situa bem perto do chão, no cotidiano da cidade moderna, e escolhe a linguagem simples e comunicativa, o tom do bate-papo entre amigos, para tratar de pequenas coisas que formam a vida diária. (...) Outras vezes, a tendência [da crônica] é para prosa de ficção, pela ênfase na objetivação de um mundo recriado imaginariamente: ela pode se confundir com o conto, a narrativa satírica, a confissão. Outras ainda, como em tantos casos conhecidos, constitui um texto difícil de classificar: é... crônica. (ARRIGUCCI, 2001, p.55-56).

O escritor de crônicas – o cronista – seria, portanto, um narrador-repórter, que relata, a seu modo, isto é, comenta, a seu modo, um fato a outros. (SÁ, 1985, p.7). A

subjetividade do narrador retira de sua própria experiência e/ou a dos outros para narrar a crônica. Isso porque a narrativa “é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação (...). Assim, na narrativa se imprime a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1993, p.205). Esta mão do oleiro impressa na argila do vaso é a metáfora perfeita para a crônica: um espaço de memória transcrita, pela escrita das mãos do narrador, impressa no jornal e arquivada no livro.

Para Valter Benjamin, inclusive, entre as narrativas épicas, a crônica é a mais pura e incontestável luz da história porque enquanto o historiador escreve a história, o cronista a narra. O cronista apresenta ao mundo os episódios da história. Na crônica, o narrador se mantém, pois é na sua crônica que a memória épica estará protegida pela musa da narração: Mnemosine (BENJAMIN, 1993, p.210-211).

É o cronista, então, o narrador da crônica, que relata, narra a seus leitores suas impressões. É ele quem capta a instantaneidade da condição humana, dialoga com o leitor e com ele mesmo, em sua estruturação do texto: curto, marcando a transitoriedade da vida. Tais leveza e coloquialismo dialógico equilibram o jornalístico ao literário, na expressão mais completa da modernidade: a crônica é fragmentária, expressa, singular, efêmera e transitória.

Mas a crônica é um jornalismo-literatura de dois gumes: em razão de uma de suas principais características — a transitoriedade — representa e emprega o discurso da modernidade e, ao mesmo tempo, torna-se eterna no tempo. Guarda a particularidade de se prestar ao imediato, pois é no jornal que ela nasce e morre, para ressuscitar no dia seguinte.

Esta antítese entre os sentidos provisório e, ao mesmo tempo, eterno do renascimento diário da crônica confere caráter especial ao gênero, fazendo-o íntimo do leitor a cada dia e também depois do dia, quando a crônica se torna eterna, ao sair do jornal, para o livro. Transforma-se, então, em memória documental. Mas mantém sua essência: a de tratar do homem e do que o cerca, temas sempre densos, em linguagem sem torneios (MOISÉS, 1992, p.254).

5.2 Condição Social

Por intermédio de sua obra, e no caso mais específico deste capítulo, de suas crônicas, gênero que estamos a tratar, Lima Barreto observou, refletiu e devolveu de uma forma particular, em uma linguagem particular, o ambiente moral, intelectual, bem como o conteúdo político e social de seu tempo, estando ele próprio inserido neste tempo e fazendo parte desta sociedade da qual trata, além de possuir uma condição social específica e de ser lido por um público específico, por mais hipotético que este público pudesse ser. Ou públicos, como preferem Wellek e Warren, por considerarem que: “(...) até mesmo o patrono aristocrata de um escritor, [é] um público” (WELLEK,WARREN, 1971, p.134).

A leitura das crônicas de Lima Barreto vai nos mostrar o cotidiano do limiar do século XX, da própria cidade e dos cidadãos desta cidade, como protagonistas de sua obra. Caldo de cultura, meio social e político, que nos propiciam compor um retrato crítico da sociedade brasileira na encenação da Primeira República (BARBOSA, 1972, p.32).

Apesar de trabalharem todos com a mesma matéria-prima — o cotidiano — cronistas não escrevem sobre o mesmo e igual cotidiano, pois não há sequer um cronista que seja igual a outro. Tampouco duas crônicas idênticas e aí reside uma das singularidades do gênero, fator que faz sua grandeza, pois é a mudança constante deste cotidiano e dos temas que suscita, que determinam a maleabilidade do texto, sempre acompanhado da opinião de cada escritor, que exprime sua visão do mundo, da sociedade, da política, do tempo em que vive e do qual fala (CANDIDO, 1992, p.14-15), bem como da cultura em que foi forjado. De forma subjetiva, o cronista trata do que julga relevante fazer constar de sua narrativa, podendo esta escolha transitar do preço do leite à política governamental para a agropecuária (CANDIDO, 1992, p.15).

Este é também o entendimento de Massaud Moisés, ao dedicar-se ao gênero:

A crônica pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, apelo, resenha, diálogo, em torno de personagens reais ou imaginários. A análise dessas facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geográfico

entre a poesia e o conto, implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano. (MOISÉS, 1992, p.133).

5.3 Cronistas Antropólogos

Além disso, “quem fala em cotidiano — arma fundamental do antropólogo —, fala em temporalidade (...). O princípio básico da escrita se apoia na moldura de uma época. Logo, o arsenal primeiro de qualquer documento é o tempo.” (QUINTAS, 2000, p.36).

Ora, a crônica narra a história dos costumes, retratados pelas ações individuais e coletivas em um determinado tempo social (QUINTAS, 2000). Não seria também antropológica, a crônica? Antropólogos constroem prosa narrativa, com real estilo literário. O “eu narrador [do antropólogo] não invoca a neutralidade. Arvora-se a interceder no texto, expondo-se quase que totalmente.” (QUINTAS, 2000). Assim são muitas das crônicas de Lima Barreto. O autor expõe-se ao narrar sobre si mesmo em suas crônicas, misturando-se às suas narrativas da cidade do Rio. De certa forma, Lima Barreto não faria as vezes de um quase antropólogo? O cronista olhou e viu, percorreu e narrou a cidade, tal qual fez João do Rio, exemplo de, grosso modo, um antropólogo, para Urpi Montoya Uriarte (2012), em artigo sobre cronistas, cidade e cultura, citado na bibliografia deste estudo. Uriarte comenta que João do Rio ao olhar a cidade a pé, empreendeu a escala micro. Posteriormente, ao narrar esta cidade, descreveu-a densamente, trabalhando com informantes urbanos diversos, ouvindo a voz dos ditos nativos, montou registros etnográficos de festas, costumes populares (URIARTE, 2012, p.5). Nestas ações, segundo a autora, o cronista João do Rio, teria desempenhando “a observação-participante que Malinowski consagrou” (URIARTE, 2012, p.5). Outra aproximação entre antropologia e as crônicas de João do Rio, de acordo, ainda, com a autora, seria a escrita. Para narrar suas crônicas, João do Rio emprega a primeira pessoa e registra suas impressões sem escondê-las porque “ver o cronista carioca nos deixa entrever a cultura urbana da cidade que narrou” (URIARTE, 2012, p.6-7). Teria empreendido trajeto similar Lima Barreto? Foi um cronista crítico, participante, e que pôs em cena para guardar na memória de suas crônicas o que muitos outros cronistas cariocas

queriam esconder: a pobreza e a miséria das ruas da cidade. Mas Lima Barreto também fez de suas crônicas uma espécie de diário íntimo em que se confessa, expõe-se. Revela medos, contradições, mágoa, dando-se um cruzamento entre crônica e confissão.

Leiamos, então, trechos da crônica de Lima Barreto, intitulada *Que será afinal?* No texto, o cronista trata de vários assuntos de sua intimidade, como sua internação no hospício e a doença do pai, bem como do governo e da polícia republicana, associados a episódios de sua vida. Reproduziremos trechos mais biográficos:

Aposentado como estou, com relações muito tênues com o Estado, sinto-me completamente livre e feliz, podendo falar sem reboços sobre tudo o que julgar contrário aos interesses do país. Os parcos níqueis que a minha aposentadoria rende, dar-me-ão o que viver, sem ser preciso normalmente escrever biografias de figurões, para comprar um par de botinas. Não fôra a grave dor doméstica que me ensombra a existência, eu me daria por verdadeiramente feliz (...). Nunca me importei com o emprego em que fui aposentado; mas com a situação de filho, diante de meu pai. (...) De boa ou má fé, estupidamente ou generosamente, aqui e ali, fui tomado ou sou tomado por doido e a polícia julgou-se já nas suas atribuições de me classificar como tal. (...) Compreendo perfeitamente este estado de espírito policial ou costumeiro, à vista da carestia da vida e da necessidade em que está o literato que quer ter fama, de não dizer nada, andar bem vestido e fazer parte da corte de algum político. Não sou desse espírito e sei que irrita os altos espíritos dos manequins intelectuais. (...) Não nego que tenha neste ou naquele momento ou dia, dado sinais de loucura; mas, como eu, e mais permanentemente muitos homens aos quais nem por sombra me quero comparar têm dado, o que não obsta de, até hoje ensinarem a todos nós cousas excepcionais. (...) Se não sou Pascal, não sou também um indigente ou desclassificado, para que a polícia do Rio de Janeiro me tome, devido a isto ou àquilo, como doido e me faça recolher ao hospício (...). Se no mar de mágoas íntimas em que bracejo desde a minha maioridade, alguma felicidade Deus ainda quiser me dar, é não permitir, por cousa alguma, tenha eu negócios com a polícia, até a minha morte. Posso dizer, com orgulho agora que vivo em meio dela, que a minha vida é limpa, apesar de ter sofrido as maiores dificuldades e também grandes tentações... A loucura em si é uma grandiosa e sagrada desgraça, e não a quero em mim assessorada senão pela sincera piedade dos que me estimaram por mim mesmo. Respeitem a minha desgraça, se, de fato, eu vier, um dia a cair nela! (...) Nunca na minha vida, tentei cousa mais desinteressada do que escrever as minhas confusas emoções e pobres julgamentos; e nunca esperei desse ato senão aquilo que, entre nós, a literatura pode dar dignamente, limpamente. A fortuna, eu a deixei para os outros. Não foi jamais minha esperança obter com as letras dinheiro, posição ou o que quer que fosse fora do que é objetivo delas, normalmente. Conhecia caminhos menos árduos... Uma vez ainda declaro que, fazendo literatura, não espero fortuna, nem empregos; e não se incomodem com o meu esbodegado vestuário, porque ele é a minha elegância e a minha pose. (...) Era caso, leitor, de pedir desculpa por este desabafo pessoal, mas precisava eu fazê-lo da forma mais pública possível, para aliviar-me de uma grande opressão. (BARRETO, 1956, p.137-138).

Como disse Benjamin em seu texto *O Narrador* (BENJAMIN, 1993), a crônica nos remete à musa da memória. Isto porque registrar é criar memórias da história humana, é tornar possível que cada geração se aproprie da bagagem cultural produzida ao longo de todo o desenvolvimento de nossa espécie. O registro possibilita que se revisitem fatos e idéias, que se reflita sobre cada um destes fatos e ideias, ou da história deles (NEVES, 1992, p.76-77), sendo a própria crônica um documento que fixa o registro de uma época.

A narrativa do cronista expressa-se por um discurso especial, que contém suas impressões e sua memória. Ambas estão encerradas ali, em seu discurso, como se camadas fossem, repletas de outras camadas e outras camadas, de histórias, culturas, e muitas significações para estas histórias e culturas, individuais e depois coletivas. É este escritor, sobretudo o cronista, um homem-memória, na definição de Margarida de Souza Neves:

Cronistas (...) são 'homens-memória' e desempenham seu ofício como autores e intérpretes da memória coletiva. (...) E a crônica é um elemento constituidor de um imaginário social. (...) A crônica estabelece um curioso diálogo com o leitor, do qual dão testemunho cronistas de temporalidade distintas. (NEVES, 1992, p.30-31).

Nesta narrativa dialógica entre cronista e leitor, vão então se costurando discursos da memória. Os sujeitos e suas vozes que ali surgem, vão se construindo da memória coletiva e revivem a cada vez que alguém os lê.

As crônicas de Lima Barreto sobre a cidade-capital são o registro de memória coletiva que vai se apagando pela modernidade das novas construções da cidade. O autor se utiliza de um artefato estético moderno, a crônica, para fazer lembrar e eternizar um tempo e um espaço antigos, que vão sendo, deliberadamente, desarquitetados pelas reformas e derrubadas republicanas. Diz-nos Ângela de Castro Gomes sobre a fenomenologia da cidade:

O seu livro de registro [o da cidade] preenche-se do que ela produz e contém: documentos, ordens, inventários, mapas, diagramas, plantas baixas, fotos, caricaturas, crônicas, literatura... (GOMES, 1994, p.23).

Neste sentido, a crônica da cidade narrada por Lima Barreto alcança um dos status formais da memória e mais: personifica-se em sujeito ficcionalizado, compartilhando com o autor o viés metafórico de transferência do sentido original. Dialogando com o leitor em suas crônicas, Lima Barreto registra os principais

acontecimentos da vida cotidiana da cidade sob a vigência do sistema republicano, traçando um vasto painel das mudanças sociais e políticas pelas quais o país e sobretudo a cidade-capital passavam durante o período de consolidação da Primeira República.

5.4 Ironia

Quando o escritor se vale da ironia e do deboche para mostrar os desvãos da Primeira República, na desconstrução da cidade e na expulsão de quem considera como os órfãos daquele regime, o que ele deseja, com tal artifício, é encontrar respostas para as aflições dos apartados da sociedade republicana. Respostas que deseja dar com sua narrativa literária, pois o passeador que conversa com gigantes de pedra, observa cortejos que seguem, aos tropeços, em direção a cemitérios suburbanos, para enterrar seus pobres mortos pobres, é o mesmo passeador que:

(...) [É um] flaneur marginal, que persegue os ecos de uma brasilidade dispersa que ele [Lima Barreto] rastreia no terreiro da velha casa de escravos, no rosto anônimo que vaga pelo subúrbio em busca de comida. Reagindo ao auto-exílio que a sociedade lhe impôs, a sua literatura ajusta a forma de escrever à intensidade com que é vivido o dia-a-dia da mutilação. Longe dos artifícios de estilo que marcaram sua época, os seus textos de circunstâncias combinam o impressionismo da crônica e a objetividade quase fotográfica do conto, cabendo quase sempre ao narrador um gesto de defesa aos oprimidos. Descrevendo, narrando ou refletindo sobre seu tempo, a crônica assume com ele um modelo de militância intelectual poucas vezes verificado nos escritores que o precederam. (PRADO, 1994, p.611).

Na construção estética de nosso autor, há sempre imperativos éticos, solidários, sociais. Imbuído do que considerava sua missão, de um sentimento de militância e engajamento, Lima Barreto elaborava sua narrativa literária, que falava dele mesmo, dos outros e para os outros, com sua ironia que funcionava como inconformidade. Nicolau Sevcenko comenta que:

Sua literatura [a de Lima Barreto] era pois um instrumento extremamente complexo, condensando uma gama tão variada de funções como raramente ocorre com esta forma cultural. Atuava simultaneamente como veículo de arte, reflexão, saber, crítica, reforma, instrução, ética, sonho e esperança. (...) Desse modo, a literatura, por efeito de linguagem, acabava oferecendo

a solução simbólica para a crise [republicana], pelo próprio fato de consumir e uniformizar os antagonismos de que ele se nutria. (...) Por isso, produzir literatura era um ato de inconformismo. (SEVCENKO, 1983, p.245-246).

Afonso Henriques de Lima Barreto não terá sido o único autor a construir tal espécie de narrativa, isto é, uma narrativa que indicasse um projeto estético alternativo, com desdobramentos, interpretações e tentativas de respostas para as inquietações político-sociais de seu tempo. Contudo, ao optar pelo uso de um texto mais popular em sua obra, Lima Barreto se destaca, por fazer o contrário de seus pares, tornando este texto que escreve uma narrativa com um quê de diferencial, na forma em que é lida e que é redigida. Com tal pressuposto, vamos ao encontro de Silviano Santiago (SANTIAGO, 1982). O autor avalia que ao optar por um texto mais popular, que tratasse das vozes até então silenciadas dos desvalidos da República, por intermédio da literatura, numa época em que boa parte dos escritores brasileiros escolhia e erudição e a superficialidade como temas de real importância, Lima Barreto marcava um diferencial entre os demais autores de sua época (SANTIAGO, 1982).

É pela opção deliberada de empregar um linguajar mais direto e simples, que Lima Barreto utiliza um tipo de narrativa em geral mais próxima da crônica, na maioria de seus escritos. Crônica, este gênero híbrido, que transita entre a literatura e o jornalismo. “Não o jornalismo segundo os padrões atuais, mas um jornalismo de reflexões sobre fatos, coisas e homens, escritas em artigos, em crônicas e estudos de crítica literária.” (AIEX, 1990, p.7). Em verdade, não seria também uma quase etnografia?

5.5 Testemunha

Sendo neto de escravos, Lima Barreto passou pela Abolição da Escravatura, a pedra de cal para o ocaso do último imperador do país. Conviveu com dois sistemas políticos: o monárquico e o republicano. Passou por 13 presidentes, alguns estados de sítio, poucas eleições (a bico de pena), pela política dos governadores, poderio dos coronéis e suas oligarquias. Passou por revoltas e revoluções: Armada, Vacina, Chibata, Canudos, entre outras (RESENDE, 2004, p.587-595). Presenciou a

fundação da Academia Brasileira de Letras, depositária da boa literatura e dos bons literatos, em acordo com o projeto literário-político-nacional brasileiro. Sobreviveu a surtos de varíola, febre amarela, tuberculose, cólera, à gripe espanhola, que assolaram o Rio. Esta última matou o rei da Espanha e o presidente Rodrigues Alves, vitimando 13 mil pessoas só na capital republicana (LESSA, 2000, p.194-195). Sobreviveu, ainda, ao positivismo, um dos braços da república dos militares do sabre e da espada, e, mal, à tese cientificista em vigor de superioridade da raça branca (BARBOSA, 1952, p.70-73). Viveu sob a gestão de 24 mandatários à frente do município do Rio de Janeiro, a também capital federal, entre eles interventores, interinos e prefeitos propriamente ditos, nomeados pelo Governo Federal (CARVALHO, 1988, p.124-125). É testemunha da restauração urbana à francesa da capital federal pelo prefeito Pereira Passos, no projeto Belle-Èpoque à brasileira de ordem, civilização, progresso e eugenia urbana (LESSA, 2000, p.66-67). Vê a eletricidade e os bondes da Light chegarem à capital, bem como os dois desmontes do Morro do Castelo, ícone histórico que serviu de berço da cidade. Assiste ao lançamento da candidatura de Rui Barbosa, para suceder ao presidente Afonso Pena, decidindo apoiá-la oficialmente (BARBOSA, 1952, p.195-196). Assiste a greves no ainda jovem movimento operário brasileiro (BARBOSA, 1987, p.29). Acompanha pelos jornais a Primeira Guerra, a Revolução Russa, a vinda do Rei Alberto I, da Bélgica, ao Brasil, e a exposição do Centenário da Independência. Mas não verá a posse do presidente Artur Bernardes, em 15 de novembro de 1922. Lima Barreto morre 14 dias antes, em casa, no subúrbio de Todos os Santos, às cinco da tarde, de colapso cardíaco.

Ao ter testemunhado tantos e diferentes eventos em um curto espaço de tempo, Lima Barreto, em sua narrativa, pode oferecer ao leitor um registro privilegiado da memória de uma era: a Primeira República, com seus atores, situados em um espaço preciso e específico da modernidade: a cidade-capital do Brasil em romances, contos, artigos, reportagens, correspondências, peças de teatro, crônicas e ensaios, pois suas crônicas, por vezes, resvalam entre ensaio, crônica, crônica-ensaio, nesta dupla de híbridos da literatura.

Por isso, antes de entrarmos propriamente no escopo das ditas crônicas barretianas sobre os desmontes do Morro do Castelo, achamos oportuno e necessário abrir uma pequena janela para o gênero ensaio: como a crônica, é

também um outro híbrido da literatura, difícil de definir. Michel de Montaigne, o criador do gênero no século XVI, fez muitos e brilhantes ensaios.

Ele mesmo cunhou o termo que lhe serviu de inspiração e preencheu três volumes de suas obras (MONTAIGNE, 2000, p.17). O francês escreveu sobre variados assuntos, ladeados de metáforas e antíteses. Tratou, entre outros, do medo, da imaginação, da covardia, do sono. Mas afirmou, na abertura de um destes ensaios, que falava tão somente de si mesmo: “Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro.” (MONTAIGNE, 2000, p.31).

No fundo, talvez, seja na crônica, seja no ensaio, ou no ensaio-crônica, fala-se de si mesmo e, por conseguinte, do outro, pois só consolidamos experiências e vivências, em companhia do outro. O ensaio, grosso modo, ficaria a meio caminho da linguagem poética e a dita linguagem instrutiva, ou científica, pois se trata de uma atividade intelectual verbalizada em uma poética, poética no sentido do estilo de dizer. Sob este enfoque, aproxima-se da crônica, ao mesmo tempo em que se afasta, pois a crônica, delimitada pelo sopro do tempo, detém-se, de modo geral, no miúdo, no rotineiro. O ensaio até pode seguir o mesmo rumo. Todavia, pode ir além e, por vezes, englobar a crônica. O gênero permite a seus autores resvalarem pelos mais diferentes assuntos e áreas. É verdade que a crônica também. Contudo, Adorno nos diz que o ensaio quer “eternizar o transitório” (ADORNO, s/d, p.27) e que “escreve ensaisticamente quem compõe experimentando” (ADORNO, s/d, p. 35). Ensaios e crônicas, entretanto, abordam impressões, fantasias, reminiscências.

Mas o ensaio, a nosso ver, não possuiria praticamente fronteiras, ou melhor, atravessaria fronteiras e tempos, com sua configuração guarnecida pelas mãos do ensaísta, na proposta escolhida como análise. Talvez essa liberdade textual se dê pela própria etimologia do termo, que vem do latim *exagiu* (m): ação de pensar, de experimentar (MOISÉS, 1992, p.223). Experimenta-se uma escrita ensaística, ao mesmo tempo em que se pensa e argumenta num rol lógico e sucessivo de ideias e impressões. Não seria uma literatura de ideias, isto é, pensamentos redigidos com estilo literário?

Massaud Moisés afirma também que para ensaiar, é preciso ter uma atitude, uma atitude ensaística, que não se furta de ser pessoal (MOISÉS, 1992, p.229). Talvez por isso, M. Moisés considere que há ensaios-sociológicos, ensaios-crônicas, ensaios-memórias (MOISÉS, 1992, p.229), estabelecendo-se um diálogo entre ensaísta e leitor, estando aquele dedicado a oferecer seu ponto de vista sobre

determinado tema. Poderíamos, inclusive, arregimentar parte dos escritos de Lima Barreto neste feixe: o do ensaio-crônica.

M. Moisés pondera, ainda, que o ensaio literário se utilizaria mais de metáforas do que ensaio dito científico, que enfatizaria o objeto e se aproximaria mais, obviamente, das ditas Ciências (MOISÉS, 1992, p.232). Entretanto, o próprio crítico nos diz que o ensaio “se inscreve no perímetro da literatura, por se recriar e fazer apelo à imaginação” (MOISÉS, 1992, p.240).

Em nosso entendimento, ensaios quaisquer que sejam estão pontuados por metáforas, pois a figura faz parte da linguagem humana. Podem flertar com o ficcional, mas não se circunscrevem tão somente à literatura, uma vez que todos somos capazes de verbalizar o real vivido e o real imaginado. Neste eixo, ensaios unem conhecimento, imaginação e articulam na narrativa os muitos mundos que escritor e leitor compartilham no universo múltiplo das culturas. Interpretam o entorno, o dentro e o fora, o homem e suas medidas, tal qual a crônica. Não são iguais, mas, por vezes, parecem-se e ficam bem próximos. Ambos os gêneros, contudo, mostram-se ricos e férteis, em termos de análise, embora difíceis de definir com precisão. Até o hibridismo que os caracteriza, torna-os únicos, atraindo a curiosidade de os ler e estudar.

Entretanto, conforme nos ensina Robert Moses Pechman, será pela crônica publicada nos jornais que a cidade será representada pela primeira vez (PECHMAN, 2002, p.16).

5.6 Crônicas do Morro do Castelo

Assunto de um dos capítulos deste estudo, a figura de linguagem/pensamento metáfora é capaz de fazer comunicar descrições e impressões do escritor a seu leitor. No caso de seu uso na crônica — gênero que trata, entre outros, de fatos que atingem o homem da cidade e na cidade — isto é mais flagrante. Na crônica, é preciso que se estabeleça, de imediato, um íntimo diálogo entre narrador e leitor. Entretanto, para este processo ocorrer a contento, este leitor precisa compartilhar e desvendar que segredos e sentidos as metáforas do narrador guardam. Com a crônica e as metáforas que nela se encerram, mais do que estabelecer um diálogo

entre cronista e leitor, mantêm-se este diálogo durante e depois da leitura da crônica, perfazendo-se a necessária intersubjetividade entre o eu e o outro, ambos sujeitos e objetos de cultura.

O Rio de Janeiro foi construído de metáforas. A começar por sua ‘pedra’ fundamental: O Morro do Castelo. Com 63 metros de altura e uma área de 184.800 metros, o morro começava no contorno da Rua São José e suas encostas iam até a atual Rua Santa Luzia, onde ficava o mar (KESSEL, 2008, p.15). Foi para aquele acidente geográfico que a cidade — ou melhor o povoado — do Rio foi transferida, dois anos após sua fundação, em 1567, em razão da vitória de Estácio de Sá contra os franceses, com o franco apoio da Companhia de Jesus (KESSEL, 2008, p.14). A cidade tinha 600 moradores e um forte para protegê-la: o Forte de São Januário, construído no primeiro ano de ocupação do Morro do Castelo (em 1547). O Morro ganhou este nome em razão de ter o formato de um castelo medieval.

A cidade de Sá, de São Sebastião, ex-colônia, ex-corte e agora capital republicana, segue a se multiplicar em metáforas: é moderna das grandes e polidas avenidas; é tuberculosa na hemoptise vinda dos tubérculos de muitos pulmões tuberculosos, que se arrastam pelas mesmas espaçosas avenidas. É a Paris tropical de Pereira Passos pintada de febre amarela²⁵.

Como dito no terceiro capítulo deste trabalho, a metáfora manifesta modelos de sociedade, no linguajar figurado da afetividade e atua na capacidade que a linguagem humana tem de emocionar e sugestionar. Ao escrever a cidade-espetáculo em suas crônicas, Lima Barreto trata desta cidade como metáfora de costumes.

Diz-nos Níncia Teixeira:

Lima Barreto metaforiza a cidade do Rio de Janeiro (...). Essa potencialização para o espetáculo, para a dramatização, segundo Lima Barreto, foi proporcionada pelo sistema republicano. É em meio a esse cenário ficcional, Lima observa a transformação do Rio de Janeiro. (TEIXEIRA, 2010, p.5).

Dissemos que a cidade do Rio de Janeiro foi construída por metáforas, a começar pelo Morro do Castelo. Pois bem. A pesquisa dos escritos de Lima Barreto, levou-nos a crônicas que abordam, mais diretamente, mudanças no cenário urbano,

²⁵ Nos primeiros anos da República, surtos de varíola, febre amarela, tuberculose, cólera, além da gripe espanhola, assolaram o Rio. (LESSA, 2000, p.194-195).

na topografia e na cultura da cidade, por intermédio da metáfora arquitetônica da modernidade, abraçada pela elite republicana, que dava às costas para o que considerasse antigo e, por conseguinte, feio, sujo e desnecessário.

Lima Barreto escreve essa cidade de ontem, que, para ele, era bela, tinha memória e habitantes especiais, com culturas e histórias relevantes, cuja descendência africana, lusa e indígena só fazia consolidar a construção da nação brasileira, com muitas culturas se misturando entre si e se transformando umas nas outras e outras em umas. Estas narrativas preservam memórias e culturas de uma cidade que ia sendo posta abaixo. Cidade-capital da Primeira República, em pleno processo de apagamento, de destruição de seu tempo anterior, de sua memória narrativa.

Ao longo deste estudo, a fim de exemplificar nossas ponderações e análises, viemos apresentando escritos de Lima Barreto com tal enfoque. Neste capítulo, contudo, vamos apresentar, mais especificamente, trechos de crônicas que abordam este temário de forma mais estrita: textos do autor que tratam prioritariamente dos dois desmontes do Morro do Castelo, pois, no Morro, a cidade do Rio fundou-se e, com o Morro, a cidade terminou por se afundar, para dar lugar a outra cidade. Cidade criada pelo imaginário republicano: limpa, nova, moderna e bela, consumada e restrita à Avenida Central, que derrubaria quase todo um patrimônio histórico: o Morro do Castelo.

Por isso, a partir de agora, passaremos a citar a obra *Os Subterrâneos do Morro do Castelo*, que foi escrita por Lima Barreto (BARRETO, 1999) originariamente no formato de crônicas-reportagens, que viram romance e que viram reportagem-crônica de novo. O material foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 1905, e falava sobre onde se iniciou a cidade, seu berço: O Morro do Castelo, ou melhor, da demolição de parte deste morro que abrigara a própria cidade do Rio, quando de sua fundação. Morro que abrigou ainda um forte, uma cadeia de escravos, um hospital de crianças, um colégio, uma igreja, o túmulo de seu fundador, Estácio de Sá, e um Observatório Astronômico. Morro que ganhou uma lenda, virou destroço, pó de si mesmo e de sua história.

Anos mais tarde, já na década de 20 do século passado, quando das tratativas para o segundo desmonte do Morro do Castelo, para a construção de pavilhões da exposição comemorativa do centenário da independência do Brasil,

Lima Barreto, contrário ao processo final de destruição do Morro, escreverá outras crônicas a respeito.

Subamos, então, o Morro do Castelo, ficcionalmente, com Lima Barreto.

5.7 O Morro do Castelo: uma Metáfora

O Morro do Castelo, desde a fundação da cidade, no século XVI, até seu arrasamento quase que completo, na década de 20 do século XX, é amado, odiado e contado por metáforas. Metáforas que vão e vêm, mudam, morrem, viram catacreses, viram metáforas de novo, feitas de habitus, costumes, de decisões políticas e de escolhas ideológicas. Se não, vejamos: de início, antes do combate de Estácio de Sá contra os franceses, tem-se o sintagma: ‘O Morro do Castelo é tão somente um acidente geográfico’, conforme definição contida em qualquer dicionário, sendo, assim, um simples morro, sintagma-imagem registrado na memória dos habitantes do lugar.

Após a batalha com os franceses, a cidade é transferida para o Morro, por medida de segurança: o morro alto circunda parte da praia, oferece uma visão privilegiada da baía e de quem nela for entrar, o que dificultaria as invasões (KESSEL, 2008). O Morro do Castelo ganha, então, a partir de 1547, vida, e passa a abrigar uma cidade. Após estas modificações físico-sociais, mediadas por batalhas, entendemos que a expressão ‘acidente geográfico’ — que denota o significado da tipificação contrastante de um terreno ou de um espaço — metaforiza-se em ‘protetor-geográfico’ e o paradigma ‘acidente’ é substituído pelo paradigma ‘protetor’, na formação de outra metáfora, tornada viva pela rotina de seus habitantes, que se sentem protegidos do invasor, do desconhecido que vem do mar. Cria-se, então, novo sintagma, com nova metáfora marcada e calcada na memória dos habitantes do morro, qual seja: ‘O Morro do Castelo é protetor de invasões e protege os habitantes’. Veja-se: a metáfora não é ornamento, tampouco recurso, menos ainda modo de dizer. É uma figura de linguagem/pensamento formatada pela história de lutas, conflitos e pelas circunstâncias, influenciando, como formadora e formante de histórias de vida e transformações culturais.

Além de morro-protetor, tem-se a metáfora morro-poderoso e matador, que aprisiona escravos em um calabouço e os executa, pela manhã, no pátio. É a chamada Prisão Calabouço do Castelo, construída por Estácio de Sá (NONATO, 2000, p.69). Nela, só ficam escravos. Na Cadeia Velha, que funcionou no atual Palácio Tiradentes, sede do Poder Legislativo do Estado do Rio, ficavam presos de outra estirpe, a dos libertos.

Adiante.

Ainda em 1547, nos altos do morro, a Companhia de Jesus erguerá com pedra e cal um colégio e, logo depois, uma igreja. À metáfora protetora se unirá a metáfora “Esta terra é nossa empresa” (KESSEL, 2008, p.14), pois este era então:

O dístico quinhentista que uniu Estácio de Sá e o padre Manuel da Nóbrega, primeiro reitor do colégio (...). É a empresa de catequização que espalharia pelo século XVI aldeamentos indígenas, olarias, canaviais, culturas várias que não cessaram de crescer e prosperar. (KESSEL, 2008, p.14).

O Castelo, então, que deu praticamente origem, proteção e também morte à cidade, segue seu processo metafórico: como se fosse um brinquedo de armar, transforma-se um morro imenso, no formato e na função desejados pelos atores do Brasil-Colônia.

Neste meio tempo, a Companhia de Jesus seguia a prosperar e a construir dezenas de instituições de ensino (KESSEL, 2008). Edifica-se, então, uma outra metáfora: no início dos 1700, o Morro do Castelo é templo de religião, de ensino e no seu interior deveria haver tesouros dos jesuítas, donos de muitas terras e das rendas destas terras. Tem-se, agora, a metáfora ‘O morro é rico de riquezas dos jesuítas’, no imaginário da população. Substituiu-se o paradigma ‘protetor-poderoso’ pelo paradigma ‘rico’. O Morro do Castelo é rico em riquezas dos jesuítas. Nova metáfora definidora do morro ganha vida, toma forma e deforma a imagem dos jesuítas entre a população da cidade de Sá e a coroa portuguesa, porque o ‘morro-rico’ deveria esconder muitas riquezas dos religiosos. Esta metáfora enseja a cobiça na população e na Coroa Portuguesa. Tanto que após a expulsão dos religiosos, excursões ao morro serão várias (KESSEL, 2008). Tal metáfora, inclusive, voltou-se contra os próprios jesuítas como uma maldição, pois a dita riqueza dos padres era almejada por muitos e teria sido um dos motivos que contribuíram para sua expulsão do Brasil (KESSEL, 2008).

Em 1710, nova tentativa de invasão à cidade pelo francês Jean-François Declerc. No colégio, estudantes conseguem aprisionar o invasor nos subterrâneos das muitas galerias construídas. Nova invasão no ano seguinte, desta vez bem-sucedida, e é preciso pagar um resgate vultuoso, para libertar o colégio, a igreja, a cidade, o morro, o morro-cidade. A título de contribuição, “os religiosos da Companhia entregaram sozinhos quase cinco mil cruzados” (KESSEL, 2008, p.19). O valor total do resgate foi de 615 mil cruzados, pago pela coroa portuguesa.

A contribuição dos jesuítas teria atraído, contudo, ainda mais cobiça e mais desconfiança da metrópole portuguesa contra eles, que, dentro de pouco tempo, seriam definitivamente expulsos, em dois de novembro de 1759. Em pleno dia dos mortos do calendário cristão, a Companhia de Jesus e seus pregadores, os jesuítas, seriam presos no próprio colégio que construíram e teriam seus bens arrestados pelo vice-rei Gomes Freire de Andrade, o conde de Bobadella (KESSEL, 2008, p.32).

5.8 Lenda

Do morro, descerram dinheiro, ouro, prata, roupas, alfaias, louças da Índia dos jesuítas. Achou-se pouco, perto do que se pensava haver. As autoridades consideraram que os padres teriam escondido a maioria de seus tesouros nas galerias sob o morro. Depois de quase um ano presos no colégio do Castelo, os jesuítas (199, ao todo) foram embarcados à força para Lisboa (KESSEL, 2008, p.27). Nascia, então, a lenda: os supostos tesouros dos subterrâneos do Morro do Castelo, deixados escondidos pelos jesuítas (KESSEL, 2008).

Quase dois séculos são passados e a história de um morro e seu interior continuava a atrair a curiosidade de muitos. Novas incursões ao lugar foram empreendidas. Numa destas, acharam alguns objetos de prata. Em 1798, contudo, a investida ao morro seria de ordem sanitária. Não se precisava mais do ‘morro-protetor-poderoso’, que abrigara uma prisão, e do ‘morro-professor’, que abrigara um colégio e padres professores. Agora, segundo os médicos sanitaristas, o morro alto e espesso impedia a ventilação das ruas da cidade (KESSEL, 2008, p.36). Com isso, o calor ajudaria na propagação de moléstias e mais uma metáfora se calca e se

marca na memória urbana, pois, segundo ditames estéticos, políticos, sociais e aos novos tempos, o morro, agora, adoeceria os sãos. Seria, portanto, um 'morro doentio'. Em 1838, sairia o primeiro pedido oficial para demolir o Morro do Castelo, pois "a cidade precisava de ar, de circulação" (KESSEL, 2008). Mas o morro ainda respirava e tinha vida: ainda se celebravam missas, visitavam-se cartomantes. Machado de Assis, em sua obra *Esaú e Jacó* (1904), leva a mãe dos gêmeos, Natividade, a subir o Morro do Castelo, à procura de uma famosa vidente, que morava no local. Natividade queria saber o futuro de seus gêmeos, inimigos por uma vida inteira.

No morro, funcionavam, ainda, como dito, o Observatório Astronômico da cidade e o Hospital São Zacarias. Lá estavam os restos mortais de Estácio de Sá. Lá havia pedras, pedaços fundamentais da memória da cidade. Metáforas de poder, força, fé, conhecimento, invasão e resistência incrustavam-se no Morro do Castelo.

Aproveitando-se, entretanto, da metáfora medicinal dos partidários da demolição do morro, houve quem propusesse unir a modernidade ao capitalismo de resultados e já que iria tudo pelos ares mesmo, por que não escavar, antes, para achar os lendários tesouros dos jesuítas?

A crença nos tesouros continuava a conviver tranqüilamente com as iniciativas de saneamento, modernização e embelezamento da capital; e enquanto uma Comissão de Melhoramentos nomeada pelo Governo Imperial em 1875 marcava o início de uma era de profundas transformações na conformação urbana do Rio de Janeiro, alguns dos agentes dessas transformações dedicavam seu tempo — e recursos — aos tesouros do Morro do Castelo. (KESSEL, 2008, p.51).

O Morro do Castelo ainda não seria demolido, mas incursões em seu interior continuavam a ocorrer. Acharam-se redes de galerias e salões ocultos sob o morro. Todavia, os meses se passavam e os tesouros não apareciam (KESSEL, 2008, p.51). Chega-se à Proclamação da República e a concessão para arrasar o Morro do Castelo foi entregue, em 1890, à Empresa do Arrasamento do Morro do Castelo, dirigida por Carlos Sampaio, futuro prefeito da cidade. A previsão era que a derrubada total terminasse no prazo de cinco anos, o que não ocorreu. Sampaio alegou falta de recursos, em razão do Encilhamento, e a concessão caducou (MOTTA, 1992).

Em 1904, o prefeito Pereira Passos iniciaria a demolição de parte do Morro do Castelo, para a abertura da Avenida Central (NONATO, 2000, p.246). No ano

seguinte, precisamente no dia 26 de abril de 1905²⁶, operários seguiam com a obra, quando surge uma galeria abobadada de pedra. Junta-se gente. Juntam-se autoridades. O repórter Afonso Henriques de Lima Barreto está lá. Contava com 24 anos incompletos. Escreveria a primeira de uma série de 26 reportagens sobre a derrubada de parte do morro e suas escavações, publicadas até o dia 3 de junho, no jornal *Correio da Manhã*, onde trabalhou.

A série de reportagens-crônicas mistura crônica, reportagem, romance e etnografia. Lima Barreto aproveita as escavações que visita, para criar um romance com personagens reais sobre o que se teria passado nos subterrâneos do Morro do Castelo, por ocasião da tentativa de invasão dos franceses ao Rio de Janeiro, no início do século XVIII. Um padre jesuíta apaixonado por uma espanhola, apaixonada pelo francês invasor Duclerc, eis o enredo do romance, que conta ainda com o marquês de Pombal reencarnado no engenheiro responsável pelas obras da Avenida Central, Paulo de Frontin. A narrativa romanesca é deliciosa e divertida. Contudo, para este estudo, vamos nos utilizar tão somente de fragmentos de suas reportagens-crônicas. A primeira delas é publicada em 28 de abril de 1905.

A atenção pública se voltou novamente para o desgraçoso morro condenado a ruir em breve aos golpes da picareta demolidora dos construtores da Avenida. A turma de trabalhadores brandia os alviões contra o terreno multissecular e, a cada golpe, um bloco de terra negra se deslocava. (BARRETO, 1999, p.17).

Com as metáforas “desgraçoso morro” e “picareta demolidora”, Lima Barreto abre sua crônica-reportagem para o jornal *Correio da Manhã*, apresentando aos leitores do periódico a agonia e morte de parte do Morro do Castelo. E é desta morte metafórica do berço do Rio, de parte de sua topografia, de sua arquitetura e de sua memória que Lima Barreto nos fala quase todo o tempo em seus escritos: da cidade e de parte dos habitantes dessa cidade, que precisam morrer metaforicamente, para apagar, eliminar, destruir e fazer esquecer: desmemoriar o que ficou para trás: o império. Desmemoriar e esconder o que se mantém: a pobreza. Não deixar rastro. Pôr no lugar a metáfora da modernidade: O Rio civilizado das avenidas. Somente das avenidas. Lima Barreto trata a respeito:

²⁶ O prefeito Pereira Passos iniciara sua gestão em 1902 e no final de sua administração, em 1906, “1.681 habitações haviam sido derrubadas, quase vinte mil pessoas foram obrigadas a procurar nova moradia no curto espaço de quatro anos.” (ROCHA, 1995, p.95).

Fala-se por exemplo na vergonha que é uma favela ali, nas portas da entrada da cidade. O que faz nossa edilidade? Gasta mais de cinco mil contos para construir uma avenida em Copacabana. Clama-se contra as péssimas condições de higiene do matadouro de Santa Cruz e a prefeitura providencia concorrência para a construção de um novo p'rado de corridas modelo, no Jardim Botânico, à imitação de Chantilly. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.484-5).

O escritor, no entanto, sai à procura de rastros e de cicatrizes dessa cidade, montando metáforas da memória, para nos legar um mosaico do outro, dos outros e de outrora, para que não nos esqueçamos destes outros, para que sejam rememorados. Por intermédio de suas metáforas e da própria metáfora da construção/destruição de uma cidade que soterra/implode a outra, o autor nos deixa ver esse (s) outro (s), que é (são) o arsenal de criação da metáfora.

A partir da cicatriz do herói grego Ulisses, sua criada Euricléia lembrou e recobrou duas vidas: a do rei de Ítaca e a dela própria. A metáfora das cicatrizes do Morro do Castelo, feitas por picaretas de vários matizes, fica marcada em nós pela narrativa de Lima Barreto. A metáfora ativa a memória, fazendo reviver um passado deliberadamente apagado, pelo rastro da escrita que nos deixa o escritor. A metáfora relembra e recobra um Rio passado. Parte deste passado é o Morro do Castelo: um quisto, na visão do Prefeito Carlos Sampaio, um quisto que precisava ser extirpado, por ser nocivo à saúde da população (SAMPAIO, *apud*, MOTTA, 1992, p.4).

Carlos Sampaio foi prefeito da cidade do Rio de 1920 a 1922. Neste mesmo ano, o Brasil comemoraria seu centenário da Independência. Ao prefeito e engenheiro fora dada a tarefa de preparar a cidade para as comemorações do centenário. A metáfora 'quisto-morro' do prefeito é a figura estética perfeita para encaixe perfeito no projeto estético-urbano da Primeira República, que precisava mostrar ao mundo o que fizera de moderno, civilizado, científico e útil e o que exterminara de nocivo e antigo, em seus quase 30 anos de vigência.

5.9 O Primeiro Desmonte do Morro do Castelo

Como dito, o Morro do Castelo começou a ser derrubado em 1904, para alinhamento da Avenida Central (atual Rio Branco), sob a gestão de Pereira Passos

(1902-1906). As reportagens sobre as escavações do Morro do Castelo foram feitas por Lima Barreto, por ocasião desta primeira derrubada de parte do Morro. Houve, inclusive, uma cerimônia oficial, da qual participaram autoridades, entre elas, o engenheiro Paulo de Frontin. Segundo José Antônio Nonato, às autoridades foi oferecido um gostoso lanche, com direito à vista de uma maquete de como ficaria o Castelo, depois de arrasado: “Haveria um vasto parque com rampas suaves onde seriam construídos prédios e palacetes.” (NONATO, 2000, p.231). A informação foi publicada numa reportagem pelo *Jornal do Brasil*.

Pois bem: a tarefa desta primeira demolição ficou a cargo do engenheiro Pedro Dutra. Nas reportagens, Lima Barreto já se mostrará um defensor do que restou do Castelo e de seus moradores que acabaram desalojados. Leiamos a reportagem-crônica datada do dia 29 de abril de 1905, um sábado:

A uma hora da tarde; sol causticante ao alto e uma poeirada quente e sufocante na Avenida em construção; operários cantam em voz dolente, enquanto os músculos fortes puxam cabos, vibram picaretas, revolvem a areia e cal das argamassas. Estacamos para indagar de um grupo de trabalhadores onde podíamos encontrar o Dr. Dutra. (...) Mas alguns passos e aos nossos olhos surge a mole argilosa do Castelo: um grande talho no ventre arroxeadado da montanha nos faz adivinhar a entrada do famoso subterrâneo (...). O Dr. Pedro Dutra, enlameado e suarento, nos indicou com um sorriso a passagem para o local vetado ao público. No interior operários retiravam barro mole e pegajoso, atolados no lameiro até o meio das canelas. Um cenário tético. (BARRETO, 1999, p.24-25).

À medida que lemos as reportagens-crônicas sobre as escavações do Morro do Castelo, percebemos que Lima Barreto personifica e metaforiza o Morro, descrevendo o martírio de um moribundo, sem qualquer chance de sobrevivência. O autor leva o leitor a se sentir penalizado com a inadiável morte do morro. Prossigamos com a leitura da agonia do Castelo, descrita por Lima Barreto:

Trecho da reportagem-crônica publicada em dois de maio de 1905: “(...) Tudo isto desmoronando-se, rolando vertiginosamente como o cascalho humilde pelo talude escarpado da montanha predestinada (...), o inofensivo Castelo.” (BARRETO, 1999, p.31-32).

Trecho da reportagem-crônica de três de maio de 1905, em que sabemos que o morro é ferido e há um eco-gemido em resposta:

Já ninguém contesta que o morro lendário, célula matriz de Sebastianópolis, encerra nas arcas de seus poços interiores, atulhados pela caliça de três séculos e meio, um alto, um elevado tesouro... bibliográfico pelo menos. (...) Em toda a parte do morro, onde a picareta fere mais fundo, responde um

eco grave no interior. (...) Mas agora chegou o tempo de quebrar o segredo do Castelo e espoliar o seu olímpico depósito. O homem já não se contenta em querer escalar o céu, quer também descer ao coração da terra e não poderá o Morro do Castelo embarçar-lhe a ação. Há de rasgar-se, há de mostrar o labirinto de suas acidentadas galerias. (...) hoje é a própria cripta do morro que se parte como a querer bradar para o céu o seu protesto contra a irreverência e avidez dos homens! (BARRETO, 1999, p.32-33).

Trecho da reportagem-crônica de 24 de maio:

Ontem à tarde foi encontrado um crucifixo, que se supõe ser de ouro e que mede cerca de 8 centímetros. Também foi encontrada uma imagem de madeira do Senhor dos Passos. Como se vê, o Morro do Castelo ainda por muito tempo fornecerá aos curiosos novas notícias.” (BARRETO, 1999, p.102).

Trecho da reportagem-crônica de 27 de maio:

O engenheiro Dutra pronunciou o Sésamo abre-te naquela furna de Ali Babá; a sua picareta demolidora foi a varinha mágica que tirou o encanto secular do morro, despedaçando o modelo resistente, abatendo com fragor grandes moles de granito, levando a eletricidade irreverente ao soturno âmbito das trevas, onde a voz humana ecoa hoje, após três séculos de silêncio e paz, com o tom diabólico da profanação. Devem tremer a fundo da cova as ossadas dos jesuítas que solaparam a montanha e hoje a sentem profanada pelo progresso iconoclasta. (BARRETO, 1999, p.119).

5.10 O Segundo Desmonte do Morro do Castelo

Saltemos para 1922, sob a gestão do prefeito Carlos Sampaio, aquele que já tentara, sem sucesso, a empreitada de derrubar todo o morro, anos antes, resguardado pela Companhia Melhoramentos. Desta vez, é bem-sucedido, conseguindo demolir praticamente tudo o que restava, para dar lugar à construção dos pavilhões da Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Lima Barreto chamava Carlos Sampaio de “o Poderoso Doutor Matamorros” (BARRETO, 1956), pela sua sanha em querer matar o morro-quisto do Castelo. O matador de morros contra o morro-quisto, em nome da civilização e da modernidade, metáforas do Rio e do Brasil, ainda em projeto de construção de sua concepção de nação. Leia-se parte do discurso de posse de Carlos Sampaio:

O momento é de ação, porque é essencial dar à cidade o asseio indispensável (...) terminar as obras de embelezamento (...) e por em prática outros melhoramentos que devem atestar o grau de civilização.” (SAMPAIO, *apud*, MOTTA, 1992, p. 57).

Civilizar, reformar, embelezar e construir uma cidade como lugar de cultura e da cultura atual e moderna, tão somente: com as belas artes arquitetadas pelo progresso, o Castelo precisava vir abaixo para soterrar, de vez, nossas origens: portuguesas, indígenas e negras. Bairro miserável, de macumbeiros, mas também de freqüentadores de missas dos Barbadinhos, sempre às sextas-feiras, que iam ali para tirar a “urucubaca do corpo.” (MOTTA, 1992, p.58).

O Castelo era, de fato, um obstáculo à modernidade civilizada de uma capital, para seus detratores, entre eles, a revista *A Semana* e o *Correio da Manhã*. Quanto às cerca de cinco mil pessoas que seriam desalojadas com a segunda derrubada, pouco se falou. Exceto nosso Lima Barreto:

Na imprensa, a reação mais vigorosa partiu de Lima Barreto. Dias depois do decreto que autorizava o arrasamento, o jornalista escrevia na *Careta*, denunciando o que ele considerava um verdadeiro ataque de ‘megalomania’(...). Indignado, observava em uma de suas crônicas: ‘Não há casas, entretanto, queremos arrasar o Morro do Castelo, tirando habitações de algumas milhares de pessoas.’ (MOTTA, 1992, p.60).

Motta (1992) destaca a compreensão do escritor sobre o importante papel exercido pela memória na constituição de nossa identidade individual e coletiva:

De maneira muito sensível, Lima Barreto percebe que a identidade de uma nação pode ser definida pelos seus monumentos, conjunto de bens culturais associados ao passado, e aos quais se atribui a propriedade de, ao evocar esse passado, estabelecer uma ligação com o presente e o futuro. (MOTTA, 1992, p.64).

De fato. Lima Barreto atacou Carlos Sampaio e suas obras de demolição em 14 crônicas, criticando o que considerou a segunda expulsão dos pobres da cidade.

Matamorros, genial edil dos arrasamentos (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.348), Sampaio da máquina de lama (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004), desmontador eram alguns dos epítetos utilizados por Lima Barreto em suas crônicas, para se referir a Carlos Sampaio. Sampaio da máquina de lama era para aludir ao processo utilizado para a segunda derrubada do Morro do Castelo.

Quando desta segunda derrubada, sob a gestão de Carlos Sampaio, a população do Rio de Janeiro assistia ao Castelo e à sua história virarem,

literalmente, lama, por causa das potentes e modernas mangueiras hidráulicas, que punham o morro, derretido, abaixo. A lama era jogada no mar. Outra nova metáfora: morro derretido pela modernidade do prefeito engenheiro Carlos Sampaio, em nome da construção de pavilhões temporários, para abrigar os festejos temporários do centenário da Independência e dos feitos da Primeira República, que queria se fazer guardar na memória da população, pela marca do moderno e do novo. Conheçamos a impressão de um ex-morador do Castelo, expulso pelas máquinas que faziam água e lama: “Não se preocuparam em guardar nada, descia tudo com água.” (NONATO, 2000, p.283).

Enlamear, derreter tudo o que passou e impedir, para sempre, até mesmo a memória viva (os moradores) de ficar pelas imediações, já que Sampaio, segundo Lima Barreto, não era dado à construção de casas populares. Em 1921, na crônica *O Prefeito e Povo*, publicada na Careta, Lima ironizava:

O Senhor Doutor Carlos Sampaio é um excelente prefeito, melhor do que ele só o Senhor de Frontin. Eu sou habitante da cidade do Rio de Janeiro e, até, nela nasci; mas, apesar disso, não sinto quase a ação administrativa de Sua Excelência. (...). Vê-se bem que a principal preocupação do atual prefeito do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a européia e a outra indígena. (...) Municipalidades de todo o mundo constroem casas populares: a nossa, construindo hotéis chics, espera que, à vista do exemplo, os habitantes da favela e do Salgueiro modifiquem o estilo das suas barracas.” (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.294-295).

A revolta de Lima Barreto era tanta, que se Sampaio matava e derretia morros, Lima Barreto queria suprimi-lo da prefeitura da cidade. Eptácio Pessoa, então presidente do país (1919-1922), também estava na lista. Mas, no caso dele, Lima Barreto sugeria que se alugasse uma casa no subúrbio para o presidente morar e que se vendessem todos os seus palácios. Estas duas providências, entre outras que listou, iriam tirar as dores da pátria. Na crônica *Medidas de Emergência*, editada pela Careta, em 1921, Lima atacava:

(...) Vou lembrar algumas [medidas de emergência] que podem ser úteis para as dores que torturam atualmente nossa pátria, depois do rega-bofe ou rega-bofes do Rei Alberto: a) suprimir Carlos Sampaio; (...) b) alugar uma casa nos subúrbios para o seu presidente e vender todos os seus palácios. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.390).

Em outra crônica, na mesma Careta, lá ia Lima:

O Rio de Janeiro estremeceu. Carlos Sampaio, o genial edil 'do arrasamento' ia ficar *enfoncé*. Passos, então esse! A cousa era deveras portentosa: arrasavam-se morros (vide Sampaio da máquina de Lama) e surgiam em seus lugares vários Bois de Bologne. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.348).

5.11 Vossa Realeza e Matamorros

O rei Alberto, a rainha Elizabeth e o príncipe Leopoldo, da Bélgica, visitaram o Brasil em 1920. O monarca era o primeiro a visitar o Brasil, depois da deposição do Imperador Pedro II, em 1889. Estiveram em São Paulo, Minas Gerais e no Rio. A visita foi para agradecer o posicionamento formal da nação brasileira, que protestou contra à invasão alemã à Bélgica, durante a Primeira Guerra. Para receber os soberanos, o Itamaraty formou uma comissão de notáveis, a fim de organizar toda a programação durante a visita: banquetes (os rega-bofes de Lima), passeios, bailes. A nação republicana enfeitou-se para receber o soberano de um reino. A mesma nação que poucos anos antes proclamara a República e se esmerara em esconder sinais e marcas da monarquia brasileira.

Tal qual a nova cidade capital, o novo regime se metaforiza na pessoa de um jovem rei: moderno, forte e corajoso. Mas convenhamos, é uma metáfora risível, pois Alberto era, acima de tudo, um rei: um membro original da monarquia, que a República queria apagar, mesmo que Alberto representasse o oposto do imperador Pedro II: velho, doente, antigo. Tal qual o Castelo: antigo, velho, doente.

O jovem monarca, inclusive, preferira o mar de Copacabana e a Carlos Sampaio foi dada a tarefa de limpar, calçar ruas, consertar avenidas, podar árvores. Esculpir a capital da República, de forma a impressionar um rei, uma rainha e um príncipe. Alberto nadava nos mares de Copacabana. Ora, então, redigiu-se o decreto municipal número 1.788, assinado por Sampaio: dava-se ao trecho em que o rei nadou o status de avenida e mais o nome da rainha: Avenida Rainha Elizabeth, em homenagem à soberana belga²⁷.

Lima Barreto não dava trégua:

²⁷ TEIXEIRA, Milton. Caminhos Antigos para Copacabana. Disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed137/milton.htm>
Acesso em: 12/nov/2012.

É bem possível que, sob o governo desmontador de Carlos Sampaio, os serviços da Prefeitura não tenham progredido ou desempenhado o papel normal que lhes cabe; mas uma outra iniciativa não se pode negar a esse iluminado prefeito que está aí, homem ultrapoderoso que até desafia com a sua engenharia de máquinas de lama, as fúrias do Oceano (...). Em matéria de obras, o serviço da Prefeitura é valorizar as areias de Copacabana e adjacências e bater-se contra os furores de indignação do Mar sem fim e sem amo. (RESENDE, 2004, p.435).

Carlos Sampaio teve de reconstruir a Avenida Atlântica, destruída por ressacas, em 1921:

Pelo Recenseamento Geral de 1920, possuía a Avenida Atlântica 116 prédios, sendo 32 térreos. O mais alto edifício possuía então apenas quatro pavimentos. Logo depois, uma ressaca a destruiu, exigindo ser reconstruída em 1921/22. Foi novamente atingida por outra ressaca e refeita em 1924, dessa vez com grosso alicerce de concreto.²⁸

Eram os furores do mar sem fim e sem amo, personificado e grafado com maiúscula por Lima Barreto por se tratar de um mar independente, forte e dono do próprio nariz, contra o Poderoso Doutor Matamorros, com sua máquina de lama e seus rega-bofes. Com sua ironia rascante, Lima Barreto segue com suas metáforas a desconstruir figuras de proa, construídas na Primeira República, porque não gosta de quem não gosta da memória e da história de sua cidade natal e dos habitantes dessa cidade.

Por ocasião da transferência dos restos mortais de Estácio de Sá, do Castelo, em 1922, para a Igreja dos Capuchinhos, na Tijuca, Lima Barreto voltaria a atacar. A crônica data de 28 de janeiro de 1922 e foi publicada na revista *Careta*. Faltam menos de 10 meses para Lima Barreto morrer, em 1º de novembro. Está bem doente já, mas não cansa de protestar. O cronista compara Carlos Sampaio a Estácio de Sá:

Como herdeiro de Estácio de Sá, o nosso maravilho prefeito, com toda a solenidade, e após cerimônias preliminares, resolveu transferir os veneráveis ossos do venerável 'avô' do Castelo para outro local desta cidade. (...) Estácio de Sá quando andou por aqui, isto ainda era uma brenha braba, cheia de bichinhos e bicharocos (...) Dormia numa cabana coberta de colmo e dormia num jirau. A vida que, durante dous anos, levou,

²⁸ TEIXEIRA, Milton. Caminhos Antigos para Copacabana.

Disponível em: <http://www.jornalcopacabana.com.br/ed137/milton.htm>

Acesso em: 12/nov/2012.

no sopé do Pão de Açúcar, o guerreiro português, não era das mais cômodas, tanto mais que tinha que guerrear incessantemente. Foi pena que ele ainda não tivesse tino administrativo dos prefeitos modernos que se preocupam com hotéis luxuosos. (...) Naquele tempo, porém, não tinham essas preocupações de conforto exagerado. O Senhor Carlos Sampaio que, por via de seu cargo, descende de Estácio de Sá, estaria bem aviado se tivesse que levar a vida que este levava. Pode-se lá admitir, o operoso administrador que o Senhor Carlos Sampaio é, sem cadeiras estofadas, automóvel e sem serviços de porcelanas, para suas refeições? Absolutamente não. (...) O prefeito contemporâneo devia sentir remorsos, em presença daquela ossada do fundador do Rio de Janeiro abrigado, dentro da baía, e que ele e mais outros colegas estão transferindo para as margens do alto oceano, no intuito de valorizar os terrenos sobre as águas. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.494-496).

No dia da transferência, houve uma grande procissão que saiu do centro, levando os ossos de Estácio de Sá, a imagem de São Sebastião e o marco da cidade até o novo lugar: a Igreja dos Capuchinhos, na Rua Hadock Lobo, na Tijuca.

O Morro do Castelo, cidadela fundada por Estácio e que abrigara seus ossos, perdia mais uma parte de sua história. Transferem-se os ossos do fundador e protetor e o marco zero da cidade, para dar lugar a pavilhões que abrigariam uma exposição temporária, em comemoração ao centenário de Independência do país, levada a cabo por outro português, D. Pedro I, um monarca. Galpões, registre-se, que não ficaram todos prontos para a abertura da festa, em sete de setembro de 1922.

O projeto de cidade do agora Rio centenário passava, necessariamente, pela demolição de quase todo o Morro do Castelo, pois ali era o local mais antigo da cidade identificado pela população. Lima Barreto seguia a protestar contra as obras de derrubada. A crônica foi também publicada na revista *Careta* e se intitula *No próximo Centenário*:

Estamos nas vésperas de comemorar o centenário de nossa independência política e os poderes públicos se hão esforçado, em matéria de gastos, para festejá-lo condignamente. O Senhor Carlos Sampaio, por exemplo, tem sido de uma rara abnegação no problemático desmonte de morros e no entupimento das lindas enseadas de nossa majestosa baía. O Senhor Carlos Sampaio é sem dúvida alguma um homem sisudo e grave. Disso, tem dado provas desde a antiga 'Melhoramentos', inclusive a encampação, até a sua atual eficiência na Prefeitura do Distrito Federal (Meu Deus! Que nome horrível!). Ele não se detém diante de considerações estéticas, tradicionais e outras de natureza mais ou menos fútil. (...) Sendo assim, nada mais próprio do que o engenheiro para presidir ou fazer coisa semelhante com relação aos trabalhos de construção de nossa monumental feira votiva ao centenário do grito do Ipiranga. (BARRETO, *apud*, RESENDE, 2004, p.529).

Era preciso criar outra imagem na memória da população, outra metáfora moderna: a planície suave, que ficara no lugar do Morro e onde os pavilhões republicanos serviriam à exposição do centenário. Na mostra, além do Brasil, vários outros países convidados exibiram seus feitos e suas invenções de última geração. As gentes civilizadas de outras terras não mais se deparariam com o Morro do Castelo, seu velho casario e seus habitantes: gente pobre, em sua maioria, e avessa, para muitos, aos bons ventos da civilização. Finalmente o morro-quisto havia sido praticamente todo extirpado. Montam-se duas outras metáforas: 'morro-incivilizado-decadente', e morro morto. O Castelo perdera suas metáforas de outrora, cujo campo semântico era positivo e benfazejo. Não era mais rico (deixou de abrigar as supostas riquezas dos jesuítas), tampouco era protetor (os franceses há muito por lá não apareciam).

Assim, as metáforas da memória de um passado recente, relativas a eventos significativos e a patrimônios culturais consideráveis derretem-se e viram lama. Morrem com a política gestora de Carlos Sampaio. As figuras se foram com o Castelo, na sua agonia moribunda, como nos fez ver Lima Barreto. Surgem outras, depreciativas daquele acidente geográfico, em sintonia com o discurso técnico, científico e eugênico, de forma a reforçar a inutilidade do Morro do Castelo na memória coletiva. O morro é pulverizado pela metáfora das avenidas: limpas, largas, frescas e polidas, modernas. Avenidas que servirão, apesar de toda a modernidade metafórica, para abrigar, no entanto, tuberculosos e sífilíticos. Motta nos conta que:

Em seu discurso de inauguração da Exposição Internacional do Centenário, o presidente Epitácio Pessoa destacava, entre outros indicadores do progresso no país, o avanço obtido na organização sanitária, principalmente no tocante à capital brasileira, conhecida por seus surtos de varíola e febre amarela. Se bem que tais epidemias tivessem sido razoavelmente controladas, tuberculose e sífilis comandavam agora o batalhão de doenças que aleijavam e matavam. (MOTTA, 1992, p.52).

Para a segunda derrubada do Castelo, Carlos Sampaio contraiu uma dívida de cerca de 24 milhões de dólares com banqueiros americanos, deixando a administração municipal em estado de falência (BARROS, 2002). Alair Prata (1922-1926), o prefeito que o sucedeu, em seu primeiro pronunciamento oficial, trouxe a público o descalabro das dívidas que Sampaio fizera, para desmontar o Castelo (NONATO, 2000). A cidade estava praticamente falida. O ex-prefeito havia contratado a firma de engenharia Kennedy & Co, para as obras. Fração alguma

desta quantia, contudo, fora destinada à construção de habitações populares, para abrigar os ex-moradores do Castelo, conforme já acusara Lima Barreto (NONATO, 2000).

Em 1921, os 408 prédios de um pavimento no Morro Castelo abrigavam 4.200 moradores. Em outra parte da região, viviam outros 1.043 (NONATO, 2000, p.281). Um deles, ao ver a derrubada, afirmou com certeza: “ — Nós vai para os subúrbios.” (NONATO, 2000, p.232). Lima Barreto já estava morto, quando Alaor Prata constatou a falência da cidade, mas o escritor tinha razão em se voltar contra o apagamento da memória da cidade e de sua população, à custa de altos endividamentos. O Morro do Castelo virara lama e seus moradores viraram uma triste metáfora: pobres-diabos. Estava-se diante do mais completo e perfeito acabamento da crônica da cidade-metáfora republicana em vigor: uma suposta modernidade a qualquer custo.

CONCLUSÃO

Por que Lima Barreto?

‘Por que Lima Barreto’ foi a pergunta feita na introdução deste trabalho e que serviu de norte para o desenvolvimento dos cinco capítulos que antecederam esta conclusão. A pergunta levou a algumas conjecturas. A primeira delas era se a obra de Lima Barreto teria validade e atualidade nos dias que correm. A segunda foi se Lima Barreto sustentaria um estudo sociológico, que tocasse, ainda que transversalmente, o contexto em que viveu, as políticas públicas de seu tempo, os processos e as relações sociais, as transformações urbanas e o modo de ser e de viver dos atores também de seu tempo, sendo ele um destes atores, pois um dos usos da literatura para produção intelectual nas Ciências Sociais seria justamente aquele entre obra literária, seu autor e o espaço urbano.

Assim, partiu-se para investigar se haveria uma triangulação digna de nota entre suas obra e biografia e o uso metafórico que elas conteriam, como formas de engajamento e resistência do autor e do uso metafórico da própria política republicana refundadora da cidade-capital, pelo enfoque da cidade barretiana. Cidade barretiana, um foco de resistência e engajamento de seu criador. Acenou-se ainda com a possibilidade de uma espécie de flerte entre a narrativa de Lima Barreto e a etnografia.

Bem resumidamente, então, será apresentado o temário preponderante de cada capítulo. A biografia do autor, enunciada no primeiro capítulo, é uma narrativa que identifica suas interações entre o meio social e o espaço de sua produção. Biografias invadem os terrenos da Literatura, da História e das Ciências Sociais, sendo a narrativa biográfica uma forma de ouvir as mais diferentes vozes, que falam de subjetividade, de mimesis, de metalinguagem.

No segundo capítulo, esta grafia da vida se cobre de estética, arte, linguagem e cultura, pois a arte é um fenômeno social e a vida de um autor é parte deste fenômeno. As Artes e as Ciências Sociais tratam do homem e a metáfora está em

ambas porque a metáfora é uma estratégia de linguagem estruturada na mente humana.

As metáforas apresentam-se mais densamente no terceiro capítulo. Há conceitos e usos da figura de linguagem/pensamento em diferentes autores, com seus usos na literatura e na linguagem rotineira. Mas o que dá o tom são os exemplos de metáfora barretiana em seus personagens, em seus doutores, em sua cidade, no dia a dia da população, aliados à própria metáfora que representa o escritor e a sua vida, com um rol imenso de transferências e resvalamentos de sentido: a cor de sua pele, um pobre-diabo, a bricolagem que foi sua própria vida.

A cidade-metáfora do Rio de Janeiro, criada por Lima Barreto — a cidade barretiana — está no quarto capítulo. Suas remodelações e derrubadas, principalmente. A metáfora da regeneração do espaço público, excluindo-se os moradores pobres, foi tratada a fundo por Lima Barreto, ele próprio um excluído.

O quinto capítulo trata do tipo de escrita que Lima Barreto usou mais intensamente para metaforizar a cidade e seu berço, o Morro do Castelo: a crônica. Com suas metáforas, ao autor ataca sem cessar o projeto republicano de modernização da cidade a qualquer custo. É analisada a própria metáfora topográfica do morro.

No decorrer destes capítulos, são destacados o projeto de solidariedade literária de Lima Barreto, sua vida como pano de fundo para a construção de sua obra e suas grandes paixões: a cidade do Rio de Janeiro e a literatura, como construções de metáforas sociais e etnográficas que lhe acompanharam pelos seus passeios pela cidade.

Três foram, então, os eixos deste trabalho: metáfora, literatura, biografia, alinhavados pela obra intertextual, engajada e resistente de Lima Barreto, interligados e entrelaçados no que tange à cidade que construiu com sua literatura, com sua quase etnografia e cada um dos cinco capítulos trouxe temas e questões que foram candentes para o autor e recorrentemente presentes em sua obra, sempre margeados pela triangulação acima enunciada.

Por que Lima Barreto? Lima Barreto porque este estudo mostra que sua obra permite fazer um cruzamento entre ciências sociais e literatura, dada a intertextualidade e a vitalidade que apresenta. Some-se a isto que sua literatura pode ser tratada como documento e como instituição social, no sentido de representar e fazer falar a própria sociedade, mas também como instrumento de

ficção e verossimilhança, fornecidos pela cultura dessa sociedade. E qual é, ou melhor, quem é o ponto de intersecção deste cruzamento? A figura do próprio escritor. No caso deste trabalho: Lima Barreto e os seus outros. Outros de sua biografia, de seus conflitos, projetos, de seu convívio com diferentes tipos e grupos de pessoas a seu redor, capazes de tecer memória, aprofundar raízes sociais, estabelecer diferentes tipos de negociação e de desejos coletivos, estruturados por “metáforas renitentes” (SEVCENKO, 2003, p.301). Metáforas também produzidas por seu inconformismo, pelas suas resistências e engajamento nas letras, no jornalismo e na quase etnografia que narrou.

Romancista e cronista dos mais importantes da Primeira República, sendo o precursor do movimento Modernista e do romance social, Lima Barreto foi também um engajado. Como dito, observou a cidade do Rio de Janeiro e os que nela viviam no cenário da Primeira República. Uma de suas armas de engajamento foi a ironia. Usou muito dela, do deboche, muito próximos da caricatura, para tratar destes temas.

Muitos de seus críticos consideravam, inclusive, que a ironia desqualificava e tornava superficial seu trabalho. Mas a ironia, a meu ver, e com base nas análises de Carmem Figueiredo (1995) sobre o tema na obra de Lima Barreto, estaria dentro de um projeto do autor de simplificar o cânone literário, tornando-o acessível a qualquer um. O humor e o riso (e, acrescente-se também e ainda, o riso causado pela metáfora) eram uma forma de mostrar as contradições e o descaso do regime republicano, relativo à gente pobre dos subúrbios e da cidade. Carmem Lúcia (1995) considera, inclusive, que o riso barretiano se aproxima da caricatura, uma forma de arte das que mais próximas estão da literatura.

Vale a pena também somar às considerações desta conclusão, o que diz sobre o humor o escritor argentino Julio Cortázar, quando entrevistado por Omar Prego, em 1991:

Todas as frases do humor têm esse elemento do absurdo, de coisa que não funciona muito dentro de uma lógica aristotélica. (...) Eu me defendia de situações bastante penosas mediante o recurso do humor. (...) O lúdico não é um luxo, algo agregado ao ser humano, que pode ser útil para divertir: o lúdico é uma das armas centrais pelas quais o ser humano se conduz ou pode se conduzir pela vida afora. (CORTÁZAR, apud, PREGO, 1991, p.126).

É nesse sentido que Lima Barreto se defende, com o engajamento e a resistência armada do humor irônico, tentando desarticular e fazer desacreditar discursos que legitimam formas de poder. Haja vista as metáforas do doutor e o personagem metafórico por inteiro Lucrécio Barba de Bode, citadas em capítulos deste trabalho.

Porque esta opção pelo deboche como engajamento talvez tenha se dado por Lima Barreto compreender o papel do escritor como um utilizador da literatura como meio de combate e alguém que pudesse tratar das aflições da humanidade, sem se descuidar, contudo, do viés estético.

Porque Lima Barreto quis ser — e foi — “o literato combatente, engajado e comovente.” (MACHADO, 2002, p.60). E qual seria o sentido fulcral do engajamento? Seriam as relações entre o literário e o social, empreendidas pelo escritor, que penhora sua obra em prol de compromissos que desejou assumir com a coletividade ou com uma parcela determinada de uma sociedade com a qual se solidariza. Explica muito melhor a respeito Benoît Denis:

Tratando-se de literatos e de literatura, percebe-se imediatamente que o que está em causa no engajamento é fundamentalmente as relações entre o literário e o social, quer dizer, a função que a sociedade atribui à literatura. Escritor engajado é aquele que assume uma série de compromissos com a coletividade (...) Colocar em penhor, fazer uma escolha e estabelecer uma ação: eis os três componentes semânticos essenciais que determinam o sentido de engajamento. (DENIS, 2001, p.32).

Porque a literatura engajada e seu escritor põem à mostra a ética, aplicando-a ao fato literário, pois escrever literatura é um ato público. Ou, ainda, porque, como bem assinala Osman Lins, sobre o que era e o que representava o sentido de engajamento para Lima Barreto:

Literatura não era para ele [Lima Barreto] apenas expressão, mas sobretudo comunicação e comunicação militante (...), em que o autor se engaja, tão ostensivamente quanto possível, com suas palavras e o que elas transportam a mover, demover, comover, remover e promover. A escrita para ele era, antes de tudo, um instrumento. Lúcida sem que isto signifique desinteresse pelos problemas expressivos. (LINS, 1976, p.18).

Porque, assim, a obra de Lima Barreto estaria centrada:

(...) na denúncia do que considerava a decadência moral e intelectual dos ‘falsos modernos’, transparente na competição desenfreada, no arrivismo

reinante, no conflito bestial entre homens sem a marca da solidariedade. (LINS, 1976, p.18).

Porque o sentido de engajamento, então, seria capaz de interpretar os anseios de uma época e o escritor e sua literatura dita engajada seriam capazes de decodificar e de recodificar a palavra, a linguagem (ou linguagens), instrumentos sociais.

O filósofo Jean-Paul Sartre, que tratou historicamente dos significados e funções da literatura engajada, afirma que:

O escritor engajado sabe que a palavra é ação (...) sabe que ele é o homem que nomeia e que as palavras são pistolas carregadas, (...) sabe que as funções do escritor e da literatura engajada são fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele (...) porque o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam e um dos principais motivos da criação artística é nos sentirmos essenciais em relação ao mundo. (SARTRE, 2004, p.34).

Porque, para Lima Barreto, o sentido de engajamento é aquele insistentemente exemplificado no temário social. Sua narrativa encerra um sentido de participação social. Nas linhas e entrelinhas de seus escritos há um senso vivo de humanidade. Sua argumentação se constrói a partir da observação de jogos de poder, relações políticas e suas consequências na sociedade.

Porque Afonso Henriques de Lima Barreto viveu em um contexto marcado por transformações relacionadas à configuração da sociedade capitalista no Brasil. O autor ligou, então, em seus escritos, o político, o social e o econômico, ao ideológico. Conseguiu, com sua intertextualidade, penetrar na ambiência de toda uma época, revelando por inteiro a mentalidade desta época.

Porque sua obra é um documentário fundamentado de um sistema que passou de uma sociedade escravista, para uma falsa democracia republicana, sustentada por oligarquias. Composição de poder e força que Lima Barreto considerava um anátema. Sem contar que o autor viveu em um contexto marcado por transformações substanciais, relacionadas à configuração da sociedade capitalista no Brasil.

Nesse sentido, foi também um pensador social de seu tempo porque analisou, por intermédio de sua obra, o centro do poder do país, tendo como ponto de observação (e de interpretação) a cidade-capital da República brasileira. A expressão 'pensador social' pega-se emprestada de Maria Cristina Machado (2002), que vai além e classifica o autor como um tipo de cientista social por detectar o

artefato da modernidade pelas aparências, instalado pela ordem republicana, no jugo de poder levado a termo pelas classes sustentadas sob as sustentadoras (MACHADO, 2002, p.76). Lima Barreto desmistifica este processo, que, segundo, Maria Cristina:

Só será assinalado pela historiografia que se desenvolverá a partir os anos 30, com historiadores de inspiração marxista, como Caio Prado Júnior, Nelson Werneck Sodré e Leôncio Basbaum, autores que procuraram estabelecer a conexão entre a proclamação da República e as transformações ocorridas na estrutura econômica e social do país. (MACHADO, 2002, p.76).

Porque ao autor deve-se, ainda, o mérito de consagrar questões de ordem social à sua narrativa, bem como seu entendimento e sua defesa da arte literária como fenômeno igualmente social, em razão de estar imbricada na cultura, além de ser considerada por Lima Barreto um instrumento de união e compaixão entre as gentes.

Porque Lima Barreto fundiu sua identidade pessoal e à do autor que ele foi à identidade do país. A identidade que considerava ideal como resposta para o fortalecimento da construção de um projeto de nação brasileira democrática e multiétnica poderia ser fornecida pela literatura, literatura que se forjou à idéia do autor de conagração da humanidade. Comenta Nicolau Sevcenko:

Derivava a sua opção [a de Lima Barreto] pela literatura, pois somente ela se apresentava como uma forma cultural capaz de amalgamar, alisando e harmonizando tanto material heterogêneo. Desse modo, a literatura, por um efeito de linguagem, acabava oferecendo a solução simbólica para a crise, pelo próprio fato de consumir e uniformizar os antagonismos de que ela se nutria. (SEVCENKO, 2003, p.294).

Porque há uma estreita dimensão entre este produtor de literatura — no caso, o intelectual Lima Barreto — o habitante do Rio de Janeiro Lima Barreto, atado a todas as estruturas sociais, políticas e urbanas desta cidade e o Lima Barreto narrador de textos que tratam da cidade do Rio de Janeiro. Não uma cidade qualquer, mas a cidade-capital da República: uma arena cultural, com a missão de ser uma vitrine, um modelo de civilização a ser seguido pelo restante do país. Tais intertextualidade e polifonia de vozes contidas nestes escritos não poderiam se oferecer, então, ora à verdade literária, ora à verdade da etnografia, sem abdicarem, ambas, do ritual da ficção? Sem tampouco perderem suas grandezas, atualidades e estratégias de engajamento? A resposta vem sendo dada desde o início deste

trabalho e nesta conclusão: narrativas são contatos interpessoais, rituais que se compartilham com os outros. Além disso, há um estreito vínculo entre a obra de um autor e sua biografia. Não se pode apagar a vida deste autor. Sua narrativa desvela traços essenciais da vida humana, a sua e a dos outros.

Porque o entrelaçamento entre Lima Barreto autor/escritor, suas biografia e obra intertextual, aliadas às metáforas que criou e usou para a cidade, bem como as metáforas que experimentou em sua própria vida são produtoras e produtos de sentido social e de compreensão para o sistema republicano brasileiro, dadas as análises conjunturais que encerram. Além disso, abrir mão da biografia de Lima Barreto, de sua história pessoal, seria abrir mão do próprio significado de sua literatura.

Primeiro autor brasileiro a se definir como negro (SCHWARCZ, 2010), Lima Barreto não construiu uma literatura somente negra, mas negra, inclusive, pois foi como um negro em um país racista e defensor de um projeto de branqueamento nacional, que Lima Barreto percebe a realidade, enfrentando-a com engajamento e resistência. Ele próprio pagou a publicação de seus livros, para fazer sua literatura engajada, isto é, aquela que se configuraria numa forma de comunhão entre os homens (SCHWARCZ, 2010). Os personagens citadinos e metafóricos que criou mostraram toda a mentalidade burguesa, com suas fraquezas e alienações, que predominou no Brasil nos primeiros 30 anos da vida republicana.

Nem poderia ser diferente porque, para Lima Barreto, a arte tinha a função sociológica de promover a compreensão dos processos da existência humana. Sua obra representou (e ainda representa) um contraponto às fontes oficiais da Primeira República com seus modos e meios de fazer política, com sua dependência ao capital estrangeiro e à especulação imobiliária. A degeneração da cidade e, em consequência, de seu povo, não escaparam ao olhar crítico e ironicamente engajado de Lima Barreto. As transformações urbanas de ocupação e a dita organização do espaço urbano foram criticadas pelo autor, não só pelo desalojamento dos pobres, mas por representarem a transformação de parcela da sociedade da época, que desejava mostrar e perpetuar um estilo de vida que evidenciasse uma marca de classe: a de classe superior na hierarquia social, moradora de uma cidade plena de marcas de luxo e riqueza. Ao passo que o subúrbio era o refúgio de gente honesta e também de gente infeliz:

São operários, pequenos empregados, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, de dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes dêem alguma coisa, para o sustento de seus filhos. (BARRETO, 1956, p.51).

A urbanização excluiu, sobretudo, mulatos e negros, interferindo, sobremaneira, em seus destinos, desajustados que ficaram ao novo estilo de vida, assocializados, tendo sido largados à própria sorte, a partir da Abolição, pois, então, passou a ser o estrangeiro a grande esperança nacional para o branqueamento da população e elemento bem-vindo para o progresso da nação.

Porque a obra Lima Barreto atrai, ainda hoje. Ao se iniciar sua leitura, quase que imediatamente, estabelece-se uma espécie de pacto entre o autor e seu leitor, em virtude das eficácia, atualidade e vitalidade de sua narrativa do cotidiano, misturada à ficção, ao real e à verossimilhança. No decorrer da leitura, ocorre uma diluição de limites, de barreiras e a linguagem da narrativa flui intertextual e flerta com a etnografia. Suas narrativas críticas se enredam às narrativas do cotidiano. O ficcional e a verdade da literatura engancham-se no real vivido, descritos pela ironia da narrativa de negro viajante do Rio de Janeiro.

Por que Lima Barreto? Porque de Lima Barreto está tudo aí, na nossa frente, pulando em nosso colo: política, políticos, desapropriações com a construção de rodovias norte, sul, de estádios e outros. Hospitais sem médicos, sem material, sem verba e planos muitos para ruir a saúde pública, subúrbios em pedaços. Seus escritos sobre miséria, omissão e indiferença são atuais.

Porque sóbrio ou caindo de bêbado nas ruas, em casa, lendo na biblioteca que virou seu quarto — a Limana — como a chamava, ou sem poder sair, no inverno, por não ter roupa de lã e as calças estarem lavando, Lima Barreto pode ser considerado como um poderoso remédio para a memória e um estimulante para o engajamento por princípios éticos. O autor sempre defendeu visceralmente seus pontos de vista, escolhendo retratar, em sua obra, o lado dos oprimidos, dos desvalidos, malsãos, dos violentados de alguma forma pela Primeira República.

E, finalmente, porque escrever sobre o que um autor já escreveu é tentar responder, com a própria escrita deste autor, seus questionamentos, dúvidas e aflições.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2011.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura*. [S.n.t.]. Disponível em:
http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/90749/mod_resource/content/1/Adrono.%20EI%20ensayo%20como%20forma.pdf
 Acesso em: 12 jul. 2013.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3.ed. Coimbra: Almedina, 1979.
- ALEX, Anoar. *As idéias literárias de Lima Barreto*. São Paulo: Vértice, 1990.
- ALBERTI, Verena. Um drama em gente: trajetórias e projetos de pessoa e seus heterônimos. In: _____. *Ouvir e contar: textos de história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p.149-194.
- ALONSO, Aristides Ledesma. Verossimilhança. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-dicionário de termos literários*. [S.n.t.]. Disponível em:
<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/V/verossimilhanca.htm>
 Acesso em: 17 out. 2010.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Introdução. In: _____. *Guerra e Paz – Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freire nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. p.19-24.
- _____; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Romeu e Julieta e a origem do estado. In: VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p.130-167.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barboza. *A vocação do prazer - a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- ARFUCH, Leonor. *O Espaço biográfico – dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- ARISTÓTELES. *A Arte retórica e a arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-?].
- ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e comentário – ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia da Letras, 2001.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BARBOSA, Francisco de Assis de. *Lima Barreto e a reforma na sociedade*. Rio de Janeiro: Pool Editorial, 1987.

BARBOSA, Francisco de Assis de. *Lima Barreto – romance*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

_____. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.9-27.

_____. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1952.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

_____. *Coisas do Reino de Jambon*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

_____. *Contos completos*. Organização Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Cia da Letras, 2010.

_____. *Contos e novelas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

_____. *Correspondências. Tomo I*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.

_____. *Diário íntimo*. São Paulo: Brasiliense, 1956d.

_____. *Feiras e mafuás*. São Paulo: Brasiliense, 1956e.

_____. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956f.

_____. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956g.

_____. *Marginalia*. São Paulo: Brasiliense, 1956h.

_____. *O Cemitério dos vivos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

_____. *Obras completas*. Direção de Francisco de Assis Barbosa; colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956i.

_____. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *O subterrâneo do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Dantes, 1999.

_____. Pólvora e cocaína. In: RESENDE, Beatriz. *Cocaína – literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

_____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956j.

BARRETO, Lima. *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1980.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1979.

BATELLA, Juva. Ensaio de uma carta a Lima Barreto. *Navegações*, Porto Alegre, v.4.n.1, p.115-122, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/9452/6549>. Acesso em: 22 jan. 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BECKER, Howard S. A História de vida e o mosaico científico. In: _____. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993. p.101-115.

_____. Observação social e estudos de caso sociais. In: _____. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993. p.117-133.

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

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: _____. *Documentos de cultura – documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix: EdUSP, 1986. p.17-40.

_____. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p.197-221.

_____. Paris, a cidade do espelho. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.194-198. Disponível em: <http://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/rua-de-mc3a3o-c3banica-obras-escolhidas-2.pdf> Acesso em: 4 jan. 2013.

_____. Rua de mão única. In: _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.9-70. Disponível em: <http://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/rua-de-mc3a3o-c3banica-obras-escolhidas-2.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2013.

BERRIO, Antonio García; FERNANDEZ, Teresa. *Poética, tradição e modernidade*. São Paulo: Littera Mundi, 2000.

BIGNOTTO, Newton. Três maneiras de criar uma cidade. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise do estado nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.79-137.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1994.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. O trabalho com a literatura: memórias e histórias. *Cadernos Cedes*, Campinas, ano XX, n.50, abril 2000.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAYNER, Sonia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BRITTO, Bugyja. *Uma crítica à obra de Bilac*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1967.

BUENO, Alexei (Org.). *Olavo Bilac – obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

BURKE, Peter. A Invenção da biografia e o individualismo renascentista. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.10, n.19, 1997a. p.83-97.

_____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O Renascimento*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 1997b.

_____. *Uma história social do conhecimento – de Gutemberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998. p.43-58.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004a.

_____. *A vida ao rés-do-chão*. São Paulo: Unicamp, 1992.

_____. *Formação da literatura brasileira – v.1*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004b.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1980.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2004c.

CARONE, Edgard. *A República Velha – instituições e classes sociais*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

CARVALHO, Delgado. *História da cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1988.

_____. *A República Velha – evolução política*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo: Cia da Letras, 2005.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1972a.

_____. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972b.

CASTRO, Ruy. *Bilac vê estrelas*. São Paulo: Cia da Letras, 2004.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHAGAS, Carlos. *O Brasil sem retoque, 1808 – 1964 - a história contada por jornais e jornalistas, v.1*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CHARBONIER, Georges. *Arte, linguagem e etnologia – entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. São Paulo: Papyrus, 1989.

CHARTIER, Roger. A construção estética da realidade: vagabundos e pícaros na idade moderna. *Revista Tempo, Dossiê e Fontes Narrativas*, Rio de Janeiro, v.9, n.17, p.33-51, dez. 2004.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica – antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1998.

CORACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

COUTINHO, Nelson. O significado de Lima Barreto em nossa literatura. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005. p.69-75.

CRISTÓVÃO, Fernando. Narração e pontos de vista: o ponto de vista da primeira pessoa – ponto de vista e autobiografia. In: _____. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p.13-29.

_____. A sistematização de valores: romance e autobiografia. In: _____. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p.283-308.

CRULS, Gastão. *A aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. – (Coleção Rio Quatro Séculos; t.1).

CRULS, Gastão. *A aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. – (Coleção Rio Quatro Séculos; t.2).

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. A obra literária como etnografia. In: _____. *Conta de mentiroso: sete ensaios sobre antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.35-58.

DANTAS, Carolina Vianna. A nação entre sambas, cordões e capoeiras nas primeiras décadas do século XX. *ArtCultura*, Uberlândia, v.13, n.22, p.85-102, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF22/dantas.pdf>
Acesso em: 12 de março de 2013.

D'AVILA, Luiz Felipe. *Os virtuosos: os estadistas que fundaram a república*. São Paulo: Girafa, 2005.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EdUSC, 2002.

DOMENACH, Jean-Marie. *Abordagem à modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

DOSSE, François. A oposição história/memória. In: _____. *História e ciências sociais*. São Paulo: EdUSC, 2004. p.169-191.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2011. (Coleção Humanitas; v.1- Precursores).

EL FAR, Alessandra. *A encenação da imortalidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIAS, Norbert. *Mozart, a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENDERS, Armelle. *História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

ENGEL, Magali. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2001.

_____. Os intelectuais, o nacional e o popular – Rio de Janeiro 1890-1910. *Revista História Social*, São Paulo, n.11, p.211-226, 2005.

ENGEL, Magali. Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio. *Revista Tempo: Dossiê e Fontes Narrativas*, Rio de Janeiro, v.9, n.17, p.53-78, dez. 2004.

_____; et al. *Crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FACINA, Adriana. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FALABELLA, Maria Luiza. *Da mimesis à abstração*. Rio de Janeiro: Elo Editora, 1987.

FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro: volume 1*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011.

_____. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro: volume 3*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011.

_____. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro: volume 4*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: volume 1*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *Escolas de samba: sujeitos celebrantes e objetos celebrados - Rio de Janeiro, 1928-1949*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. (Coleção Biblioteca Carioca; v.3)

FERNANDO, Jorge. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, s/d.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. As máscaras da cidade. *Revista da USP*, São Paulo, v.5, p.3-10, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistausp/article/view/25521/27266>. Acesso em: 22 nov. 2012.

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

_____. O Romance como experiência cultural: o diálogo crítico de Lima Barreto. *Revista Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v.5, n.1, p.164-185, jul. 2010. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/viewFile/212/214. Acesso em: 19 out. 2010

_____; FRICKMAN, Natália. Memórias e fragmentos: identificando os escritos autobiográficos de Lima Barreto. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, v.9, n. 7, 2005. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ixcnlf/7/04.htm>. Acesso em: 19 out. 2010.

FILIPAK, Francisco. *Teoria da metáfora*. Curitiba: HDV, 1983.

FINGER, Ingrid. *Metáfora e significação*. Porto Alegre: EdPUCRS, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema: v.3*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298. Disponível em: http://fido.rockymedia.net/anthro/foucault_autor.pdf Acesso em: 22 nov. 2012.

_____. *Verdade e formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2003.

FREIRE, Zélia Ramona Nolasco dos Santos. *A Concepção da arte em Lima Barreto e Léon Tolstói: divergências e convergências*. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Assis, SP, 2009. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=158509 Acesso em: jan. 2012.

GAGNEBIN, Marie Jeanne. O Rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Posições*, v.13, n.3 (39), p.125-133, set./dez. 2002. Disponível em: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/~proposicoes/textos/39-dossie-gagnebimjm.pdf> Acesso em: 12 mar. 2012.

GEERTZ, Clifford. *O Antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2005.

GENETTE, Gérard. Estruturalismo e crítica literária. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Brasil: Martins Fontes, 1999.

GEORGES, Charbonier. *Arte, linguagem, etnologia – entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. São Paulo: Papyrus, 1989.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste, 2004.

GLEDSOON, John. Bons dias - introdução. In: ASSIS, Machado de. *Bons dias – crônicas (1888-1889)*. São Paulo: Hucitec, 1990. p.11-27.

GOMES, Ângela Maria de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin, v.41, n.1, p.80-106, 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journal/lbr/summary/v041/41.1gomes.html> Acesso em: 23 jun. 2011.

_____. Rascunhos da história imediata: de monarquistas e republicanos em um triângulo de cartas. In: GOMES, Ângela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p.79-92.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GONÇALVES, Márcia de Almeida. Mestiço, pobre, nevrota: biografia e modernidade no Machado de Assis de Lúcia Miguel Pereira. In: GOMES, Ângela de Castro; SCHMIDT, Benito Bisso (Orgs.). *Memórias e narrativas (auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p.173-188.

GUÉRIN, Michel. *O que é uma obra?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

GUERNICA. Direção: Alain Resnais. França, 1950. São Paulo: Magnus Opus, 2003. 1 DVD (13 min.) son., br&pt (Magnus opus collection.)

GUIMARÃES, Elisa. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 2002.

GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins, 2009.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Unicamp, 2006.

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

_____. *O passeador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

HUISMAN, Denis. *A estética*. Tradução de Maria Luísa São Mamede. Lisboa: Edições 70, 1981.

IANNI, Octavio. A Presença do negro na literatura. In:_____. *Ensaios de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.141-157.

JANOVITCH, Paula. O subterrâneo do Morro do Castelo: uma metáfora arqueológica. *Pulsional: revista de psicanálise*, São Paulo, v.15, n.158, p.24-30, 2002. Disponível em: http://www.editoraescuta.com.br/pulsional/138_03.pdf
Acesso em: 21 dez. 2012.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JIMENEZ, Marc. *Estética*. Porto Alegre: UNISINOS, 1999.

JORGE, Fernando. *Vida e poesia de Olavo Bilac*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 1963.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: que é iluminismo?* Tradutor: Artur Morão. [S.n.t.]. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf
Acesso em: 26 abr. 2012.

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho, o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. (Coleção Memória Carioca; v.2). Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/memoria_carioca_pdf/a_vitrine_e_o_espelho.pdf
Acesso em: 17 jan. 2011.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada da etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LASINHA, Luis Carlos. *A Colombo na vida do Rio*. Rio de Janeiro: Olímpia Editora, 1970.

LEFEBVRE, Henry. *Por amor às cidades*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 2006.

LEITÃO, Luiz Ricardo. *Lima Barreto, o rebelde imprescindível*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.

LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. São Paulo: EdUSP, 1985.

LESSA, Carlos. *O Rio de todos os Brasis [uma reflexão sobre auto-estima]*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

_____. *Mito e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

_____. *Tristes trópicos*. São Paulo: Martins Fontes, 1955.

_____; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LIMA, Evelyn Furkim Werneck. *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990. (Coleção Biblioteca Carioca; v.12).

LIMA, Luís Costa. A análise sociológica da literatura. In: _____. (Org.). *Teoria de literatura em suas fontes*, v.2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.105-133.

_____. *Por que literatura?* Rio de Janeiro: Vozes, 1969.

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

LOPES, Edward. *Metáfora – da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.

LUCAS, Fábio. Confissões e fundamentos de Lima Barreto. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *O cemitério dos vivos*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004. p.7-16.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p.43-94.

MACEDO, José Rivair. O real e o imaginário nos fabliaux medievais. *Revista Tempo: Dossiê e Fontes Narrativas*, Rio de Janeiro, v.9, n.17, p.13-31, dez. 2004.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: UFG, 2002.

MACIEL, Renata. *Revitalização de espaços urbanos ociosos como estratégia para sustentabilidade ambiental: o caso do High Line Park no contexto do PlaNYC*. 2012. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana e Ambiental) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Engenharia Civil, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/21445/21445_1.PDF. Acesso em: 9 abr. 2013.

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

MAN, Paul. A epistemologia da metáfora. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p.28-43.

MARCUS, George. Problemas na recepção da etnografia e desafios de uma nova pedagogia. *Revista Intercorrências*, Rio de Janeiro, v.4, n.4, p.3-25, jul./dez. 2002.

MARÉS, Carlos Frederico. Soberania do povo, poder do estado. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise do estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.229-257.

MARQUES, Oswaldino. *Teoria da metáfora e renascença da poesia americana*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. *Terra Roxa e outras terras*, Londrina, v.12, p.55-65, jun. 2008. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf. Acesso em: 27 nov. 2012.

MATTOS, Romulo Costa. As favelas na obra de Lima Barreto. *Revista Urbana*, São Paulo, v.2, n.2, 2007. Dossiê: Cidade, Imagem, História e Interdisciplinaridade. Disponível em: [http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/\[07\]URBANA2_MATTOS.pdf](http://www.ifch.unicamp.br/ciec/revista/artigos2/[07]URBANA2_MATTOS.pdf). Acesso em: 24 jan. 2013.

MELO, Walter. O autor: a unidade na multiplicidade de uma função classificativa. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, n.13, p.23-28, 1990.

MENESES, Ulpiano T. A história, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.34, p.9-23, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naif, 2004. Disponível em: <http://ciadefoto.com.br/blog/ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2012/11/olho-e-o-esp%C3%ADrito.pdf>
Acesso em: 22 nov. 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MICELLI, Sergio. Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatólios). In:_____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia da Letras, 2001. p.13-63.

MINER, Horace. Ritos corporais entre os naciema. In: ROMMEY, A.K.; VORE, P.L. (Eds). *You and others: readings in introductory anthropology*. Tradução: Selma Erlich. Cambridge: Winthrop Publishers, 1973. p.72-77.

MIRANDA, Angel Alvarez. *La metáfora y el mito*. Madrid: Turus Ediciones, 1963.

O MISTÉRIO DE PICASSO = Le mystère Picasso. Direção: Henri-Georges Clouzot. São Paulo: Magnus Opus, 2003. 1 DVD (75 min.) son., color. (Magnus opus collection.)

MIYASAKA, Cristiane Regina. *Viver nos subúrbios: a experiência de Inhaúma (Rio de Janeiro, 1890-2010)*. Rio de Janeiro: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2011.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978.

MONS, Alain. *A metáfora social: imagem, território, comunicação*. Porto, PT: Rés Editora, 2000.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

MOREIRA, Jane Bonsucesso; ANDRÉ, Marcillio (Orgs.). A República: o Rio de Janeiro na República do Brasil. In: *RIO DE JANEIRO, CIDADE MARAVILHOSA: sua história e seus encantos*. [Página web atualizada dia: 20 de maio de 2009]. "Tributo à cidade que durante 400 anos foi a mais importante do Brasil e hoje tem seu legado esquecido e abandonado". Disponível em: <http://www.marcillio.com/rio/hirepubl.html>. Acesso em: 21 ago. 2011.

MORRO DO CASTELO. In: *Wikipédia, a enciclopédia livre*. [Esta página foi modificada pela última vez à(s) 06h31min de 29 de maio de 2013.] Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Morro_do_Castelo. Acesso em: 21 jul. 2011.

MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência*. Rio de Janeiro: FGV, CPDOC, 1992. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/6770/113.pdf?sequence=1> Acesso em: 01 nov. 2012.

_____. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

NEVES, Margarida de Souza de. *A ordem é o progresso: o Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual, 1991.

_____. *História da crônica. Crônica da história*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. Literatura: prelúdio do real. *Revista Tempo: Dossiê e Fontes Narrativas*, Rio de Janeiro, v.9, n.17, p.79-104, dez 2004.

_____. *Uma escrita no tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas*. São Paulo: UNICAMP, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

NONATO, José Antônio. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

NOVAES, Adauto (Org.). *A crise do estado-nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

NUNES, Jordão Horta. *As metáforas nas ciências sociais*. São Paulo: Editora UFG, 2005.

NUNES, Radamés Vieira. Coisas da cidade nas cidade(s) das crônicas: o Rio de Janeiro em Lima Barreto e Olavo Bilac. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26º, São Paulo. *Anais do...* São Paulo: O Simpósio, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300405507_ARQUIVO_Radames-Trabalhocompletoanpuh2011.pdf. Acesso em: 18 abr. 2013.

_____. Cidade inventada: o Rio de Janeiro de fachada e ilusão. *OPSIS*, [Goiânia], v.9, n.12, p.62-81, abr. 2010. Disponível em: <http://revistas.ufg.br/index.php/Opsis/article/download/9439/6526>. Acesso em: 18 abr. 2013.

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

OLINTO, Heidrun; SCHOLLAMMER, Karl. *Literatura e cultura*. São Paulo: EdPUC-Rio, 2003.

OLIVEIRA, Claudia; et al. *O moderno em revistas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

_____. *A questão nacional na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Modernidade e questão nacional. *Revista Lua Nova*, São Paulo, n.20, maio 1990.

OLIVEIRA, Márcio Pinon; FERNANDES, Nelson da Nóbrega. (Orgs). *150 Anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: FAPERJ: EdUFF, 2010.

OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. A Ficção literária como antropologia especulativa. *Revista Anpoll*, v.1, n.28, p.125-212, jun. 2010. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/165/178>
Acesso em: 14 abr. 2013.

OLIVEIRA, Roberto (Org.). *Estilos de antropologia*. São Paulo: UNICAMP, 1995.

OLMI, Alba. *Dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul, RS: EdUNISC, 2006.

ORNELLAS, Clara Ávila. Lima Barreto, cronista do protesto eterno. *Revista USP*, São Paulo, n.69, p.198-205, mar./mai. 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

OS PENSADORES, v.1 -Nietzsche. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

OSWALDINO, Marques. *Teoria da metáfora e renascença da poesia americana*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

PAES, José Paulo. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Cia da Letras, 2008.

PAIVA, Vera Lúcia Meneses de Oliveira (Org.). *Metáforas do cotidiano*. Belo Horizonte: Edições do Autor, 1998.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Mito e literatura: práticas de estruturalismo*. Rio de Janeiro: Plurarte, 1981.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PEIRANO, Mariza. A favor da etnografia. In: _____. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. p.31-57.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Prefácio. In: BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1956. p.9-16.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002.

PIEIDADE, Acácio. A longa tarde de um fauno. *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis, v.11, n.1, p.145-158, 2009. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero01/musica/alongatarde.pdf. Acesso em: 6 dez. 2012.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. *Rio de Janeiro – cinco séculos de história e transformações urbanas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

PLATÃO. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, c1997. 352p. Disponível em: <http://www.portalfil.ufsc.br/república.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2012.

POE, Edgar Allan. *O homem na multidão*. In: _____. Os melhores contos de Edgar Allan Poe. São Paulo: Círculo do Livro, [197?]. Disponível em: http://www.gabrieltorres.xpg.com.br/puc/homem_multidao.pdf. Acesso em: 17 de novembro de 2012.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

PONTES, Eunice (Org.). *A metáfora*. Campinas: UNICAMP, 1990.

PORTELLA, Eduardo. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

PRADO, Antônio Arnoni. *A literatura acima da própria vida*. Entrevista concedida ao jornal Estado de São Paulo em 25 out. 2010. Disponível em: <http://estadao.br.msn.com/cultura/artigo.aspx?cp-documentid=25710255>. Acesso: 19 out. 2010.

_____. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989,

_____. *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Lima Barreto: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1980.

_____. Nacionalismo literário e cosmopolitismo. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura: emancipação do discurso*, v.2. São Paulo: EdUNICAMP, 1994. p.597-313.

- PRADO, Antônio Arnoni. Variações de um narrador sitiado. In: _____. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac Naif, 2004. p.199-257.
- PREGO, Omar. *O fascínio das palavras: entrevistas com Júlio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- PROENÇAFILHO, Domicio. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Luceu, 1972.
- QUINTAS, Fátima. A crônica antropológica: literatura e ciência. *Revista Logos*, Rio de Janeiro, n.13, p.33-41, 2000.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1983.
- _____. *Lima Barreto toda crônica, v.2 – 1919–1922*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- _____; et al. *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- _____; VALENÇA, Rachel. *Lima Barreto toda crônica, v.1 – 1890-1919*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- RICCIARDI, Giovanni. *Sociologia da literatura*. Lisboa: Publicações Europa América, 1971.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RIEDEL, Dirce Cortes. *Viver literatura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
- ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- ROCHA, Oswaldo Porto; CARVALHO, Lia de Aquino. *A era das demolições e habitações populares*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1995.
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ROSENFELD, Anatol; et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.
- SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- SAHLINS, Marshall. *Metáforas históricas e realidades míticas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SALDANHA, Nelson. Criatividade e metáfora em ciências sociais. *Síntese – Revista de Filosofia, Nova Fase*, Belo Horizonte, v.23, n.74, 1996.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
_____. Para além da história social. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.251-273.
- SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *A invenção do Brasil – ensaios de história e cultura*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2001.
- _____; et al. *O Rio de Janeiro de Lima Barreto, v.1*. Rio de Janeiro: RioArte, 1981.
- _____. *O Rio de Janeiro de Lima Barreto, v.2*. Rio de Janeiro: RioArte, 1981.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda. A construção social da memória. In: _____. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003. p.33-93.
- SANTOS, Paulo Sergio Nolasco dos (Org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados, MS: UFGD, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 2004.
- SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Organização e introdução aos contos completos de Lima Barreto. In: BARRETO, Lima. *Contos completos*. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p.15-53.
- SENNET, Richard. *Carne e pedra*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SILVA, Luiz Cuti. *Lima Barreto*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- SILVA, Maurício. *A hélade e o subúrbio – confrontos literários na belle époque carioca*. São Paulo: EdUSP, 2006.
- SILVA, Seligmann Márcio. *História, memória e literatura*. São Paulo: UNICAMP, 2006.
- SINDER, Valter. *Configurações da narrativa: verdade, literatura e etnografia*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- _____. Considerações sobre antropologia e literatura: o ensaio como escrita da cultura. In: KRIEGER, Olinto (Org.). *Literatura e cultura*. São Paulo: Loyola, 2003. p.29-36.

SIQUEIRA, Maity; et al. Metáfora e cultura: uma interface entre a linguística e a antropologia. *Antares – Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, n.2, p.99-111, jul.-dez. 2009. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/404/338> Acesso em: 4 nov. 2012.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. *Preto no branco – raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

SODRÉ, Muniz. *Semiologia e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979.

SODRÉ, Muniz. *Síntese da história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SOUZA, Roberto Quelha; FONSECA, José Luís de Salles. *Teoria literária: ensaios*. Rio de Janeiro: Cronos, 1980.

SPERANDIO, Natália; ASSUNÇÃO, Antônio Luiz. Pensando a metáfora por um viés cognitivo-cultural. *Revista ReVele*, Belo Horizonte, n.3, agosto 2011.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. Imagens urbanas da cena escrita: Machado de Assis e Lima Barreto: um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, [S.l.], v.5, n.1, p.01-16, jan./fev./mar. 2008. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/vol14JNuncia.php> Acesso em: 22 out. 2010.

_____. Lima Barreto: a crônica e o avesso da cidade. *Revista Anpoll*, Florianópolis, v.1, n.23, p.253-273, 2007. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/116/108> Acesso em: 22 out. 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1968.

TOLSTOI, Leon. *O que é arte?* São Paulo: Ediouro, 2010.

URIARTE, Urpi Montoya. Cronistas da cidade e cultura urbana em inícios do século XX: os costumbristas de Lima e João do Rio. *Ponto Urbe*, São Paulo, ano 5, n.9, 2011. Disponível em: <http://www.pontourbe.net/edicao9-artigos/201-cronistas-da-cidade-e-cultura-urbana-em-inicios-do-seculo-xx-os-costumbristas-de-lima-e-joao-do-rio>. Acesso em: 22 nov. 2012.

VASCONCELLOS, Eliane. *Lima Barreto – prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

VAZ, Lilian Fessler. *Habitação coletiva no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930). Mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

_____. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VEREZA, Solange. O lócus da metáfora: linguagem, pensamento e discurso. *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Letras e Cognição*, Niterói, n.41, p.199-212, 2010.

_____. Metáfora e argumentação: uma abordagem cognitivo-discursiva. *Revista Linguagem em (Dis)curso – LemD*, v.7, n.3, p.487-506, set./dez. 2007. Disponível em:
http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/374/395 Acesso em: nov. 2012.

VIDAL, Gore. Letras francesas: teorias de um novo romance. In: _____. *De fato e de ficção*. São Paulo: Cia da Letras, 1987.

VIEIRA, Mariella Pitombo. Arte, artista e processo civilizador – uma leitura da formação das tradições estéticas no ocidente a partir de Norbert Elias. In: SIMPÓSIO EM FILOSOFIA E CIÊNCIA, 5, Marília, SP, 2003. [*Anais eletrônicos do...*]. Marília, SP: O Simpósio, 2003. Disponível em:
<http://www.cult.ufba.br/Artigos/Mariellaarte.pdf> Acesso em: 12 fev. 2013.

VIEIRA, Priscila. *Reflexões sobre “A história da loucura de Michel Foucault”*. [plano de aula]. [S.n.t.]. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/pdf3/24.pdf> Acesso em: 14 jul. 2010.

WALTY, Ivete Lara. *O que é ficção?* São Paulo: Brasiliense, 1999.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. 2.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

ANEXO A - TEATRO, POESIA E FRANCÊS

O teatro *Dulcina*, no centro do Rio de Janeiro, estava lotado para a estréia do espetáculo *Lima Barreto, ao Terceiro Dia*. Chegando o final da peça, aplaudia-se de pé. Naquele 30 de maio de 2013, jovens, senhoras, senhores tinham os olhos brilhantes. Muitos desses olhos estavam cheios d'água.

Dirigida por Luiz Antônio Pilar, a peça encena três dias da vida de Afonso Henriques de Lima Barreto, passados no hospício, em 1919, quando de sua segunda internação. Na trama, o autor tem alucinações com personagens de sua obra mais conhecida — *O Triste fim de Policarpo Quaresma* —, rememora seu passado e revela episódios de racismo que sofreu.

Passados 132 anos do nascimento do autor — em 13 de maio de 1881 — e quase 91 anos de sua morte — em 1º de novembro de 1922 — Lima Barreto ainda tem muito a nos dizer. Sua obra mantém relevância e atualidade, quando muito para nos informar que mosquitos como vetores de doenças moram há muito no Rio de Janeiro e as campanhas para sua erradicação, quando surtem efeitos, são estes efeitos temporários. O relato que leremos a seguir é do mosquito *Stegomya Fasciata*, também conhecido como *Aedes Aegypti*:

Nasci pelas bandas da Saúde, fiz-me mosquito, pousei no nariz de uma senhora, nas chagas de um mendigo, esvoacei a zumbir (...). Entrei num dormitório, esperei pacientemente pelo chefe da casa, para zumbir-lhe aos ouvidos, impertinente como um candidato (...). Seria meia-noite quando um moço de grandes melenas, colete branco, deitou-se. Pousei então sobre seu nariz aristocrata e ele enxotou-me, por um triz não fiquei esmagado. E então por vingança, que nisto muito se parecem mosquitos com homens, jurei aos meus deuses persegui-lo a noite inteira com o mesmo zumbido contínuo e azucrinador. O moço das grandes melenas não pregou olhos. O jovem de melenas bastas saltou do leito e gritou: - Os mosquitos hão de pagar-me caro pela noite mal-dormida. (Idem, p. 65).

O jovem de melenas bastas é Oswaldo Cruz. O médico foi diretor-geral de Saúde Pública, tendo coordenado campanhas de erradicação da varíola e da febre amarela no Rio. Organizou os batalhões de mata-mosquitos, encarregados de eliminar os focos dos insetos transmissores. Foi um dos responsáveis pela campanha da vacinação obrigatória, que explodiu na Revolta da Vacina, em 1904. Foram duas as crônicas sobre o mosquito, datadas de 1903, publicadas no jornal *Tagarela*, de autoria de Lima Barreto, que usou o pseudônimo de Ruy de Pina. Lima

utilizava outros pseudônimos como Alfa Z ou Momento de Inércia (RESENDE, 2004, p.9). Ruy de Pina foi um cronista português nascido no século XV. Escreveu sobre feitos reais. Alpha Zeta é uma fraternidade americana fundada em 1897 por estudantes da Universidade de Ohio. Momento de Inércia é um conceito da física rebuscadíssimo, que mostra o grau de dificuldade em se alterar o estado de movimento de um corpo em rotação²⁹.

Por essas e outras narrativas, Lima Barreto nos emociona. Muitas vezes pelo riso. Outras tantas, pela tristeza. Riso que nos causam muitos dos comentários do autor e personagens que criou. Tristeza pelo racismo que sofreu e combateu. Um dos exemplos deste combate deu-se em esfera internacional. Em 1906, Lima Barreto enviou uma carta em francês a Célestin Bouglé, para comentar o livro *Démocratie Devant La Science*, de autoria do sociólogo. Bouglé foi o responsável pelo convite feito (e aceito) a Claude Lévi-Strauss para vir ao Brasil, em 1935.

Lima Barreto elogia a obra, contudo chama a atenção para as atividades dos mulatos no Brasil e critica o desconhecimento de Bouglé, que não era exatamente um racista. Lima Barreto, entretanto, achou por bem esclarecer as coisas a respeito: “Ao ler seu belo livro, observei que o senhor está a par das coisas da Índia e pouco sabe sobre os mulatos do Brasil.” (BARRETO, 1956, p.157).

Teatro e a literatura costumam confabular de forma alvissareira na performance da dignidade humana. Lima Barreto também foi autor teatral e, nesta condição, escreve, entre 1910 e 1911, para o periódico *A Estação Teatral*, “semanário sobre teatro, música e pintura, na condição de dramaturgo”³⁰. Em 1910, passou, inclusive, alguns dias com um tio, que tinha uma companhia de teatro em Juiz de Fora. Leitor atento das tragédias francesas e crítico contumaz de Coelho Neto, que fora diretor do Teatro Municipal e responsável por muitos dos espetáculos ali encenados, Lima Barreto afirmava preferir um teatro mais literário, diferente da estética do vaudeville. Também criticava duramente a obra de Coelho Neto, que, para Lima, era grega e cheia de redemoinhos sem fim (BARRETO, 1956).

Lima Barreto nos concedeu duas peças. A primeira ficou inacabada e versa sobre racismo. Intitula-se *Os Negros*. Escrita em 1905, foi publicada no livro de

²⁹ Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Momento_de_in%C3%A9rcia
Acesso em: 1 de junho de 2013.

³⁰ GOMES, André Luís. Impressões Teatrais: O Olhar (Marginal) de Lima Barreto Sobre o Teatro. Disponível em: <http://www.periodicos.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/1333/1002>. Acesso em: 12 de dezembro de 2012.

crônicas *Marginália* (BARRETO, 1956), numa seção intitulada “Teatro”, após as crônicas. A obra se passa no período da escravidão e nela tudo é negro: o mar do cenário, o próprio cenário, os personagens. Estes não têm nome. São marcados apenas por números ordinais ou faixa etária: o primeiro negro, o segundo negro e o terceiro negro; a negra velha, o negro velho, a moça negra e a criança. Todos são escravos e haviam fugido. Eles se escondem com dificuldade porque quem vigia os caminhos é a Morte.

A outra peça, uma comédia, que também pode ser lida na *Marginália*, intitula-se *Casa dos Poetas* e foi publicada originalmente na *Estação Teatral*, em 1911. O enredo ataca a mania que parecia assolar o país de todos se tornarem poetas, fazendo e declamando poemas e mais poemas, em saraus e tertúlias. Cinco personagens integram o enredo: o pai, juiz aposentado e fazedor de poemas, a filha, a esposa daquele, um copeiro e o visitante: poeta considerado ilustre pela família e que chegará com a finalidade de ouvir e avaliar os poemas do dono da casa e também declamar os seus (dele, poeta).

Além do juiz, o copeiro também é versado em poemas. Lima Barreto nos apresenta a verve poética do personagem, chamado Luís, durante uma conversa com seu patrão, o juiz Clarimundo, e a filha deste, Clarinda, pouco antes da chegada do visitante:

(...)

Clarimundo: — Então, Luís, viste o soneto que saiu hoje na Gazeta?

Luís: — É parnasiano. Não gosto.

Clarimundo: — É boa! Como se fosses capaz de fazer melhor!

Luís: — Se o doutor visse o poemeto que fiz hoje... O barulho dos pratos.

Clarimundo: — Como é?

Luís (com confiança): — O barulho dos pratos.

Clarimundo (bondoso): — Continua. É inspiração do ofício. Continua.

Luís (recitando): — Na pia os pratos fazem tec-tec, ao encontro dos garfos e das facas.

Clarinda: — A poesia perde todos. (...) Vá Luís tratar de pôr a mesa.

Luís (obediente e saindo): — A senhora é quem perde... Quem não sabe a arte não a estima (ao sair). E era uma lindeza! (BARRETO, 1956, p.296).

Lindeza mesmo foi escrever e ler e ler e ler mais e sempre sobre Lima Barreto.