

DENTES NEGROS CABELOS AZUIS

Lima Barreto e a cidadania em fragmentos

Beatriz Resende

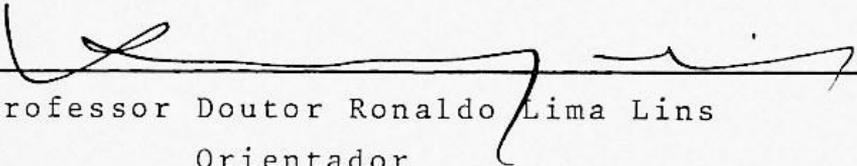
Rio de Janeiro

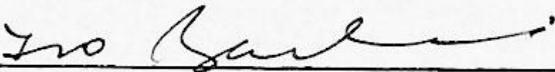
1º semestre de 1989

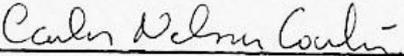
DEFESA DE TESE

RESENDE, Beatriz. Dentes negros cabelos azuis.
Lima Barreto e a cidadania em fragmentos.
Tese de Doutorado em Letras, apresentada à
Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro,
1989. 306 fls.

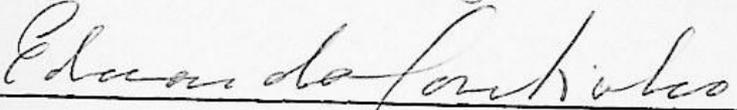
BANCA EXAMINADORA


Professor Doutor Ronaldo Lima Lins
Orientador


Professor Doutor Ivo Barbieri


Professor Doutor Carlos Nelson Coutinho


Professor Doutor Roberto Corrêa dos Santos


Professor Doutor Eduardo F. Coutinho

Defendida a Tese:

Conceito: EXCELENTE

Em: 4 / 3 / 1989

DENTES NEGROS CABELOS AZUIS

Lima Barreto e a cidadania em fragmentos

7776

por

Beatriz Resende

Departamento de Ciência da Literatura

Tese de Doutorado em Letras,
apresentada à Coordenação dos
cursos de Pós-Graduação em Le-
tras da Universidade Federal
do Rio de Janeiro.

Orientador: Professor Doutor
Ronaldo Lima Lins.

Rio de Janeiro, 1º semestre de 1989

Aos meus companheiros
de uma era de Brasil
em que também se puxava o gatilho
ao ouvir falar em cultura.
Companheiros
que no exílio,
nas prisões, nos sanatórios,
continuaram
a pensar,
escrever ou poetar.
Alguns já não vivem mais.

Para Úrsula Resende
e para Débora Resende,
cidadãs do século XXI.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos que descobriram formas de me ajudar neste percurso, meus agradecimentos,

Em especial a

Eduardo Prado Coelho, pela proximidade da amizade ultramarina, Dr. Francisco de Assis Barbosa, que generosamente divide seu saber sobre Lima Barreto,

Flora Sussekind e Rachel Valença, incentivos fundamentais;

Luiz Costa Lima, Vera Lins, Renato Cordeiro Gomes, Maria Alice Rezende de Carvalho e Ítalo Moriconi Jr., pelas indicações de leitura e conversas iluminadoras;

Ângela Maria Dias, Luiz Jorge Werneck Vianna, Heitor Resende e Maria Lúcia Werneck Vianna, pelo apoio bibliográfico;

Maria Lúcia Aragão, Cinda e Virginia Afflalo;

Miltão (professor de democracia) e Maria Conceição Pinto de Gões, que sabe da vida na mão e na contra-mão.

Aos que me ajudaram a suportar a inevitável solidão da escrita, minha gratidão:

ao Geraldo, pelo muito de que teve de abrir mão durante este mênage à trois,

às minhas meninas, minhas companheiras,

à minha mãe, pela proteção e pela lucidez.

A ela agradeço, ainda, a ajuda na preparação dos originais deste texto.

A realização deste trabalho se deve, sobretudo, à obstinação de Ronaldo Lima Lins, que teimou em confiar em mim todas as vezes em que não vi razão para isso.

SINOPSE

A questão da cidadania nas crônicas de Lima Barreto. A crônica como alegoria. Modernidade e cidadania na Primeira República do Brasil. A representação da cidade do Rio de Janeiro por imagens em fragmentos. O cronista e a expressão das queixas do povo. O diário do hospício como crônica da loucura e expressão de uma cidadania dilacerada.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	11
1.1 - <u>Notas</u>	29
2 - GRANDEZAS E MISÉRIAS DE UM <u>GÊNERO MENOR</u>	31
2.1 - <u>A crônica na transição republicana: o ceticis-</u> <u>mo de Machado de Assis</u>	44
2.2 - <u>A crônica na Primeira República: Lima Barreto</u> <u>a imprensa e o público</u>	59
2.3 - <u>Notas</u>	79
3 - MODERNIDADE E CIDADANIA NO RIO DE JANEIRO DA PRIMEI- RA REPÚBLICA	86
3.1 - <u>O cidadão e a organização da cidade</u>	87
3.2 - <u>Cidadão, pátria e chibatadas</u>	104
3.3 - <u>Cidadania: tema da modernidade</u>	109
3.4 - <u>Notas</u>	115
4 - A CRÔNICA COMO REPRESENTAÇÃO DA CIDADE	118
4.1 - <u>A cidade como paixão</u>	127
4.2 - <u>Imagens da fragmentação</u>	136
4.3 - <u>A cidade como teatro</u>	153
4.3.1 - <u>Figurinos e papéis públicos</u>	162
4.3.2 - <u>Doutores, carmens e o bandido tímido</u> .	176
4.4 - <u>A expressão das queixas do povo</u>	196
4.4.1 - <u>Do hospital, eu acuso</u>	212
4.5 - <u>Notas</u>	218

5 - DIÁRIO DO HOSPÍCIO: A CRÔNICA DA LOUCURA	229
5.1 - <u>Negação do discurso e cidadania dilacerada</u> ...	239
5.2 - <u>Os prisioneiros da passagem</u>	254
5.3 - <u>O texto da loucura</u>	263
5.4 - <u>Notas</u>	267
6 - CONCLUSÃO	272
6.1 - <u>Notas</u>	278
7 - BIBLIOGRAFIA	279
7.1 - <u>Obras de Lima Barreto</u>	279
7.2 - <u>Bibliografia geral</u>	281

A tragédia principal da minha vida é ,
como todas as tragédias, uma ironia do
Destino. Repugno a vida real como uma
condenação, repugno o sonho como uma
libertação ignóbil. Mas vivo o mais sôr-
dido e o mais quotidiano da vida real;
e vivo o mais intenso e o mais constan-
te do sonho.*

Fernando Pessoa

6. quem não se contradiz
não diz
radicalmente sério
sô o cemitério **

Sebastião Uchoa Leite

* PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. São Paulo, Bra-
siliense, 1986. p. 65.

** LEITE, Sebastião Uchoa. Obras em dobras. São Paulo, Duas
Cidades, 1988. p. 131.

1 - INTRODUÇÃO

*Somente um artista pode decifrar
o sentido da vida.**

Novalis

Dentes negros cabelos azuis, esta alegoria tomamos de empréstimo ao próprio Afonso Henriques de Lima Barreto, carioca, pardo, nascido em 1881, num 13 de maio.

Trata-se do título de um de seus contos menos conhecidos, que faz parte de um grupo de narrativas esparsas incluídas postumamente na segunda edição de *Histórias e sonhos*⁽¹⁾. A primeira edição foi o último livro publicado ainda em vida do autor, em 1920.

O conto, ao mesmo tempo em que se constitui num momento à parte da prosa do autor, por se afastar de uma representação realista ou satírica do cotidiano, tem a propriedade de remeter-nos ao conjunto de sua produção literária.

Se possui imperfeições, com uma composição que não pode-se comparar ao antológico *O homem que sabia javanês* e uma escritura onde recursos tradicionais da retórica ainda estão presentes, o conto constrói uma imagem alegórica que

* NOVALIS, F. von H. Pólen. São Paulo, Iluminuras, 1988.

se movimenta por entre ambigüidades resultantes de sua estrutura fragmentária.

Ou seja, trata-se, antes de mais nada, de exemplo privilegiado da produção literária deste momento da literatura brasileira que, acuando a crítica frente à dificuldade de classificação, ficou sendo nomeado como algo que é aquilo que não é: Pré-Modernismo.

Da Nova República ao Cruzado Novo, estamos aprendendo a olhar de esquelha esses adereços que talvez desviem a atenção do sentido fundamental que se deva imprimir a cada fenômeno designado. Neste mesmo caminho acreditamos que a designação de pós-moderno ao momento em que se vive neste fim-de-século continua tributária de modernidade, conceito cuja compreensão ainda não esgotamos.

Dedicando-se ao estudo do movimento literário da virada do século, Flora Sussekind adverte para o empobrecimento que a diluição de tendências estéticas anteriores ou posteriores traz para a compreensão deste momento determinado:

É como se desde a última década do século XIX aos anos 20 deste século a literatura brasileira apresentasse uma estranha suspensão de sentido por três decênios. Ou melhor: como se sô fosse possível compreendê-la, neste período, enquanto pré ou pós alguma coisa. Enquanto vampirização diluidora de marcas e estilos anteriores ou "embrião" de traços modernistas futuros. (2)

O fato de mencionarmos o conceito de pós-moderno em seguida ao de pré-moderno não é gratuito, mas indica a intenção deste trabalho estabelecer, entre a passagem do século XIX ao século XX e o nosso fim-de-século, uma relação que faça com que o estudo de parte da produção deste autor da Primeira República possa contribuir para uma reflexão sobre nossas próprias perplexidades.

Em *Dentes negros cabelos azuis* o que há de realmente provocante é o quanto a narrativa transita pelos três planos que constituem o conjunto da obra de Lima Barreto: o plano ficcional, o plano histórico e o plano autobiográfico. Movendo-se do conto à crônica, da crônica ao depoimento pessoal, daí à narrativa sobre uma narrativa e desta metalinguagem ao registro social, o texto é produto de um autor que diz de si mesmo: "eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico ao hipersensível"⁽³⁾. Mas é a este mesmo autor que Roberto Da Matta chama com autoridade de "o etnógrafo Lima Barreto" porque constrói uma antropologia do cotidiano, a literatura dos temas não sacralizados, a dramaturgia dos atores secundários.

No conto, o narrador, duplo do autor, relata a história que outro narrador-personagem, num labirinto borgiano, conta. Gabriel é o jovem personagem-narrador "muito inteligente para amar a sociedade de que saíra, e muito finamente delicado para se contentar de tolerado em outra qualquer". A este jovem que possui uma natureza "assim, dual, bifronte", os que o encontram, os que passam na rua, não hesitam em per

guntar: "Olã, tingiste a cabeça no céu; mas onde enlameaste a boca?". Num jogo de ambigüidades, onde não se sabe bem quem conta a história de quem, o personagem, interpelado na madrugada erma do subúrbio, entrega ao assaltante noturno o pouco dinheiro que possui, mas causa tal espanto ao "opressor" que acaba entregando ao estranho não o dinheiro, mas "a sua grande mágoa fatal".

A citação longa justifica-se pela pouca divulgação já recebida pelo texto; e sua riqueza fazem-no merecer o espaço que também ele sabe roubar.

Não percebes que não me é dado oferecer batalha; que sou como um exército que tem sempre um flanco aberto ao inimigo? A derrota é fatal. Se ainda me houvesse curvado ao estatuído, podia ... Agora ... não posso mais. No entanto tenho que ir na vida pela senda estreita da prudência e da humildade, não me afastarei dela uma linha, porque à direita há os espeques dos imbecis, e à esquerda, a mó da sabedoria mandarinata ameaça triturar-me. Tenho que avançar como um acrobata no arame. Inclino-me daqui; inclino-me dali; e em torno recebo a carícia do ilimitado, do vago, do imenso ... Se a corda estremece acovardo-me logo, o ponto de mira me surge recordado pelo berreiro que vem de baixo, em redor aos gritos: homem de cabelos azuis, monstro, neurastênico. E entre todos os gritos soa mais alto o de um senhor de cartola, parece oco, assemelhando-se a um grande corvo, não voa, anda

chumbado à terra, segue um trilho certo cravado ao solo com firmeza — esse berbera alto, muito alto: "Posso lhe afirmar que é um degenerado, um inferior, as modificações que ele apresenta correspondem a diferenças bastardas, desprezíveis de estrutura física; vinte mil sábios alemães, ingleses, belgas, afirmam e sustentam" (...)⁽⁴⁾

Quando a confissão se encerra, o "subúrbio ia despertar".

Na ruptura com o velho, com o estatuído, na tentativa de instaurar o novo andando sobre a corda bamba, o equilíbrio é difícil. O estatuído ameaça com seu poder os divergentes, os mandarins repudiam a marginália. Diante dos senhores de cartola a derrota parece inevitável e o ilimitado uma carícia impossível. Mesmo assim, a palavra que surge por entre os dentes negros é a tentativa de criar um discurso próprio. Às aves de rapina que seguem presas ao chão, os cabelos tingidos no céu caracterizam o degenerado. A ciência, implacável, o confirma, mas nem por isso eles se tornam menos azuis.

Desde o primeiro livro publicado por Lima Barreto estabeleceu-se um conflito definitivo entre sua produção literária e os detentores do poder cultural na cidade letrada, capital da República Velha. Se a ruptura com os "mandarins da literatura" faz com que lhe seja negado o discurso legitimador da crítica oficial, a situação à margem garante à sua produ-

ção a preservação da independência.

Diante das dificuldades de edição dos romances e contos que segue escrevendo, Lima Barreto busca na imprensa a forma de veiculação de sua escrita. Apartado dos grandes jornais, atuará em revistas de menor vulto, publicações de o posição ao regime, de associações de cunho político-corporativo, em periódicos que hoje chamaríamos de imprensa alternativa.

Esta colaboração constante na pequena imprensa será definidora do perfil de grande parte de sua produção literária: as crônicas.

O processo de exclusão que sua obra cedo sofrera, irá se estender ao cidadão Lima Barreto. Excluído do serviço público pelo estigma provocado por sucessivas internações, a aposentadoria o libertará dos últimos compromissos com o estatuído. Mas a essa se seguirá uma forma mais radical de exclusão, a internação pela força no Hospício Nacional dos Alienados.

Também a esta violência Lima Barreto responderá pela escritura, criando um depoimento que se transforma em denúncia do sistema coercitivo de um Estado que se utiliza da medicina da mesma forma que o fazia com o mito do progresso, como instrumento de intervenção política para instaurar sua ordem e controlar os indivíduos sob o aval da ciência.

Estabelece-se portanto entre a vida do autor — co

mo seqüência de fatos — e a produção, uma vinculação que tem a ver com a própria temática de sua obra: a defesa incondicional do direito do cidadão, o acesso à informação e a valorização do nacional.

Na análise que faz da relação entre criação literária e vinculação ao poder, esta relação é assim abordada por Carlos Nélson Coutinho:

(...) essa problemática pessoal é tão-somente o efeito, na vida do escritor, daquelas tendências histórico-sociais hostis à arte, características da sociedade brasileira. Ou, em outras palavras: que tanto a problemática pessoal do escritor quanto os desníveis de sua obra, sem deixarem de se influenciar reciprocamente, devem ser relacionadas enquanto momentos parciais à totalidade concreta da vida social e cultural brasileira. (5)

Ou seja, "a arte e a literatura são cousas sérias, pelas quais podemos enlouquecer" (6).

Lima Barreto aparece no horizonte cultural da Primeira República como intelectual independente num momento em que a cooptação dos intelectuais pelo poder é mais do que freqüente, é praticamente a única situação existente numa cidade onde o saber autêntico não se constitui, por si só, em valor ou forma de ascensão social. O desprestígio que o ideário da sociedade vota ao saber corresponde à emulação devo-

tada aos doutores. Os bacharéis não são gratuitamente alvo constante da crítica de Lima Barreto. Na República que se instaura, cabe-lhes um papel político, enquanto "intelectuais do Estado", na organização "pelo alto" da sociedade em que tudo se opõe ao papel que a si mesmo atribui Lima Barreto, como articulador da opinião pública.

Será obra dos intelectuais políticos da Primeira República a gestão do Estado, da Economia, a reelaboração do urbano, uma filosofia política na cabeça e os instrumentos de poder nas mãos, ideal da modernidade, estranheza em relação à sociedade concreta, mestiça, tropical, hostil ao Ethos do trabalho, que lhe cabia controlar e disciplinar. (7)

A primeira recusa de qualquer compromisso com a elite intelectual se fez em Lima Barreto pela denúncia da escrita academicista, velha, "coelhonetista", antecipando a instauração do novo que vai se dar na escrita modernista. A opção de nosso autor é por uma retórica despojada do ornamental, uma retórica de Bagatelas, representante das feiras e mafuás: "não posso compreender que a literatura consista no culto ao dicionário" (8). O academicismo recusado significa uma aproximação entre o escritor e o público, é a busca do elemento popular no autenticamente nacional, na construção de uma literatura que reflete um "ideal" num autor que tenta "executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei,

através de tantas angústias" ⁽⁹⁾ como declara em *Amplius*, prefácio do citado *Histórias e sonhos*.

Na verdade, o antagonismo que Lima Barreto estabelece entre sua escrita e aquela coelhonetista "para fazer brindes de sobremesa, para satisfação dos ricos" ⁽¹⁰⁾, corresponde ao antagonismo que cresce entre bairros "aristocráticos", "civilizados", de "gente fina" e os subúrbios com sua pequena burguesia e operariado que a sociedade clânica, clientelista, onde o favor ⁽¹¹⁾ predomina, expulsou em nome do progresso de seu cenário de "cartão-postal" para uma periferia desatendida pelo Estado.

Neste quadro, os verdadeiros atores da modernidade, como é a classe operária ou como são os artistas renovadores, não conseguem definir sua identidade enquanto personagens da sociedade civil.

Nesta cidade de vida social fragmentada, a produção literária de Lima Barreto encontra uma possibilidade de representação crítica das questões da vida urbana na estrutura das crônicas e lançará o mais veemente protesto contra a cassação da cidadania nos fragmentos que redige dentro do espaço de privação da liberdade que é o hospício.

A visão da cidade que Lima Barreto apresenta em suas crônicas é tão ampla que nela cabem representantes de todos os grupos sociais: presidentes, ditadores, deputados e senadores, militares, honestos ou desonestos doutores, moças

de Botafogo, "melindrosas", funcionários públicos de todos os escalões, meninas de subúrbio, poetas empobrecidos, músicos não reconhecidos, prostitutas infelizes ou de sucesso, aposentados, donas-de-casa, vagabundos, bêbados e loucos. São, no entanto, aqueles que a cidade rejeita que constituem o objeto principal de suas crônicas.

Na verdade, o que Lima Barreto mostra é a verdadeira cara da cidade do Rio de Janeiro, sua resistência à ordem imposta, ao Estado controlador, reação nem sempre organizada.

Apresentando-se ele mesmo como um representante das classes subalternas, movendo-se no espaço da cidade, entre o subúrbio onde mora, com o qual se ressentia por não conseguir uma identificação ao nível de vida íntima, pessoal, e o centro da cidade ocupado pelos gerentes desta cultura que recusa, Lima Barreto apresenta-se como transformador do discurso dos sem fala numa fala pública.

O que despertou nosso interesse inicial pela literatura de Lima Barreto foi justamente o fato desta verdadeira cara da cidade encontrar um espaço limitado na literatura brasileira. Talvez porque, como diz Adorno, toda "cultura pura" tem causado mal-estar aos porta-vozes do poder.

Cultura verdadeira é aquela implicitamente crítica, e o espírito que se esquece disso vinga-se em si mesmo através dos críticos que ele próprio cria. (12)

Uma visão mais globalizante de nossa literatura, ainda que contendo a superficialidade inerente a toda generalização, aponta para o fato de que, excetuando-se a ficção de Marques Rebelo, em especial de *A estrela sobe* e mesmo de *Maraça*, a poesia cotidiana de Manuel Bandeira, guardando-se, neste caso a especificidade da poesia lírica, são nas crônicas e em raros momentos da dramaturgia que a complexidade e as contradições do Rio de Janeiro como grande cidade serão mostradas como temas dominantes.

Talvez só mesmo em Nélson Rodrigues encontremos outro autor tão sintonizado com as intimidades da grande cidade e a diversidade de uma vida pública que inclui o mundo da desordem.

Poucos autores brasileiros identificaram-se tão bem, e de modo tão intenso, com os mitos da sociedade que os gerou, e, em particular, com um dos seus compartimentos mais fascinantes e complexos — a vida na grande cidade. (...) (Nélson Rodrigues) foi levado a explorar, mais do que ninguém, os elementos de comédia ou de tragédia, o material humano, em suma, que, com o passar do tempo, graças à permanência de determinados valores e de determinadas características, mostrou possuir um conteúdo original e interessante, sem perder o seu aspecto fundamental de criação cotidiana em nossa história. (13)

Esta dificuldade de representação da cidade, que con-

vive em diversos autores com o fascínio que sobre eles exerce o espaço do Rio de Janeiro, chega até à contemporaneidade, ainda que possamos identificar a busca de um projeto original em romances de Rubem Fonseca, e em certos contos de Sérgio Sant'Anna e Sônia Coutinho preocupados com a realidade urbana.

A obra ficcional de Lima Barreto tem encontrado resistências diversas por parte da crítica literária. A desigualdade que sua produção como um todo apresenta é inegável, ainda que não justifique que apenas *Triste fim de Policarpo Quaresma* e alguns contos sejam aceitos sem reserva.

O exagero na oposição aos padrões estéticos dominantes, em certos momentos, e o desejo expresso de contrariar categorias como belo e elegante, foram responsáveis por alguns momentos menores da sua ficção. A crítica, porém, insiste sempre na acusação que lhe faz Antônio Cândido: as obras, que não as mencionadas, ficariam "perto demais do testemunho, do comentário, do desabafo, da conversa sardônica ou sentimental" (14).

É verdade que tais características em excesso podem prejudicar a composição de um texto ficcional. O próprio Lima Barreto, afirmando que a poesia, a arte, é uma instituição social, recomenda aos jovens escritores: "primeiro, desbasta-se muito do que houver de demasiado pessoal em nós e sem interesse para os restantes." (15) Mas é também evidente que todos estes aspectos são, de alguma forma, ingredientes

importantes no universo literário de uma cultura.

A partir daí, interessados sobretudo no tema da cidadania e em sua representação literária na criação deste autor carioca, decidimos nos dedicar ao mesmo tempo à faceta mais pública de sua produção, as crônicas, e à mais privada, a literatura da intimidade, mais especificamente o *Diário do Hospício*.

Cabem aqui algumas observações referentes aos textos analisados:

No estudo de todas as crônicas que este trabalho abrange utilizamos a edição crítica organizada por Francisco de Assis Barbosa, conforme consta nas indicações bibliográficas.

Ignoramos a distinção estabelecida entre crônica e artigo pelas razões que vão explicadas no corpo do trabalho. No entanto, não consideramos como crônicas os textos exclusivamente satíricos como aqueles que fazem parte da série *Hortas e Capinzais* publicada inicialmente na *Careta* e transcritas no volume *Coisas do Reino do Jambon* das *Obras Completas*. O mesmo se deu com a série de registros folclóricos e análise de costumes de *Mãgoas e sonhos do povo*, também parte do mesmo volume.

Com mais razão ainda consideramos que os textos que compõem *Os Bruzundangas* formam uma continuidade satírica que os descaracteriza como crônicas.

Ainda em vida, Lima Barreto preparou a edição de três volumes de crônicas aos quais deu os altamente significativos títulos: *Bagatelas*, *Feiras e Maçuãs* e *Marginália*, mas não chegou a ver nenhum deles publicado.

Marginália foi o nome aventado para uma revista que pensou em criar já no fim da vida. Diversas vezes emprega o termo, geralmente dizendo de reuniu uma determinada série de artigos e crônicas numa "marginália". *Feiras e Maçuãs* não chegou a receber nenhuma nota prévia ou introdução do autor. Já *Bagatelas* tem uma advertência do autor datada de 1918, onde diz ser o volume composto por artigos de "várias classificações, inclusive a de não classificáveis", "aparecidos em revistas e jornais modestos". A organização preparada em 18, o autor juntou artigos posteriores como se pode conferir pelas datas.

Vida urbana foi organizado postumamente, contendo predominantemente a produção do fim da vida do autor. O título vem de crônicas da revista *Careta* onde funcionava como uma espécie de subtítulo contraditório da série *Hortas e Capinzais*.

Apesar de nos referirmos freqüentemente a diversos textos do volume *Impressões de leitura*, não fizemos dele um objeto sistemático de estudo, já que era preocupação do próprio Lima Barreto distinguir suas críticas literárias das crônicas. Chega mesmo a dizer que, por falta de tempo para agradecer os livros de jovens autores que lhe eram enviados

e comentá-los, temia transformar sua coluna de crônica na revista *Careta* em crítica literária.

Quanto aos diários, sua separação em dois volumes foi sábia decisão do organizador da coleção. O *Diário Íntimo* não é um diário único, mas uma série de anotações e registros pessoais e datados (portanto, de alguma forma diário) tomados em diversas cadernetas.

O *Diário do Hospício* é formado por uma série de anotações feitas no verso de tiras de papel, geralmente já escritas à tinta, que lhe eram fornecidas pela instituição. Sua estrutura será detalhada adiante.

O cotejo com os originais que estão na Biblioteca Nacional não só comprovam a absoluta fidelidade da transcrição feita pelo historiador Francisco de Assis Barbosa como são testemunho eloqüente da dedicação à pesquisa que o levou a decifrar o quase indecifrável.

Da leitura destes manuscritos se extrai uma emoção tão forte que nos faz compreender o que seja a aura que cerca uma obra de arte, em sua unicidade, no momento anterior à reprodutibilidade técnica.

Finalmente, cabem ainda nesta Introdução duas observações sobre a própria redação deste estudo.

As epígrafes que antecedem as diversas partes do trabalho e as inúmeras citações que se acumulam ao longo do texto merecem uma explicação: há nelas inevitável influência

de Walter Benjamin que, pretenciosamente, absorvemos.

As citações em minhas obras são como assal-
tantes à beira da estrada que fazem um as-
salto armado e aliviam um ocioso de suas
convicções. (16)

O gosto pelas citações que o filósofo partilhava com Karl Krauss — campeão de aforismos — era, de certa forma, uma extensão de seu gosto pelas coleções, como aponta Hannah Arendt. O que nos fascinou, porém, foi Walter Benjamin ver nesta forma de "fragmentos do pensamento" a dupla tarefa de interromper o fluxo de apresentação com uma "força transcendente" e, ao mesmo tempo, concentrar em si o que é apresentado, o que nos parece igualmente válido para as epígrafes.

Quanto ao subtítulo, "Lima Barreto e a cidadania em fragmentos", foi ele objeto de inúmeras discussões (no sentido que ao termo os ingleses atribuem) com o orientador desta tese. Elas merecem ser comentadas até mesmo como testemunho da atenção que o Professor Ronaldo Lima Lins dedica a seus orientandos e do quanto é capaz de se envolver com o trabalho que vai sendo desenvolvido.

A idéia era associar o conceito de "cidadania dilace-
rada" (17) à própria forma como o tema é apresentado por Lima Barreto nos textos curtos das crônicas ou apontamentos em diá-
rio.

Fragmentos, que parecia a palavra mais apropriada ,

surgia como termo excessivamente presente no universo das nomeações feitas pela escrita acadêmica, levantando restrições por parte do romancista que existe dentro do professor orientador.

Cidadania em fatias, bastante original, trazia a vantagem de aproximar-se da expressão "romance em fatias", já usada para designar o romance que era publicado em folhetins, mas soava um tanto pantagruélico.

Em pedaços trazia uma violência interessante, pertinente, e certa dose de tragicidade que cabia bem, sobretudo em relação aos textos do *Diário do hospício*. Mas tal tragicidade parecia excessiva referindo-se a textos que, afinal, sabiam conter uma boa dose de humor.

Nos casos graves de problemas com a palavra, recomenda-se consultar um poeta, ou, melhor ainda, dois.

Ao ler no prefácio de Rubens Rodrigues Torres Filho que Novalis chamava seus fragmentos de "pensamentos soltos", "começos de interessantes seqüências de pensamento — textos para pensar"⁽¹⁸⁾ a palavra fragmento apareceu como tendo, em adequação ao objeto estudado, o que lhe faltava em originalidade. A convicção definitiva veio com a observação feita por Novalis no número 318 dos Fragmentos III:

Como fragmento o imperfeito aparece ainda do modo mais suportável — e portanto essa forma de comunicação é recomendável pa-

ra aquele que ainda não está pronto no todo — e no entanto tem alguns pontos de vista notáveis. (19)

1.1 - Notas

- (1) Neste trabalho usaremos sempre a edição das obras completas de Lima Barreto, organizada por Francisco de Assis Barbosa, conforme indicado na bibliografia.
- As obras de Lima Barreto a que nos referimos com grande frequência virão abreviadas, nas notas, da seguinte forma:

Bagatelas = BG.
Cemitório dos vivos = C. V.
Coisas do reino do Jambon = C. R. J.
Diário Íntimo = D. I.
Feiras e maçuãs = F. M.
Impressões de leitura = I. L.
Marginália = MA.
Vida urbana = V. U.

As demais virão indicadas como de hábito.

- (2) SUSSEKIND, F.: 1988. p. 33.
- (3) BARRETO, Lima. C. V., p. 50 e 51.
- (4) BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*, p. 231.
O conto se inicia à p. 22.
- (5) COUTINHO, C. N.: 1974. p. 23.
- (6) BARRETO, Lima. I. L., p. 221.

- (7) VIANNA, L. W.: 1985-I. p. 199.
- (8) BARRETO, Lima. I. L., p. 261.
- (9) BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*, p. 33.
- (10) BARRETO, Lima. I. L., p. 190.
- (11) Cf. a respeito SCHWARZ, R.: 1977.
- (12) In: COHN, G. (org.): 1986. p. 79.
- (13) LINS, R. L.: 1979-I. p. 214.
- (14) CÂNDIDO, A.: 1987. p. 41.
- (15) BARRETO, Lima. I. L., p. 215.
- (16) Cf. ARENDT, H.: 1987. p. 166 e seguintes.
- (17) LINS, R. L. *Violência e literatura*, em vias de publicação.
- (18) NOVALIS, F. von H.: 1988. p. 20.
- (19) Idem.

2 - GRANDEZAS E MISÉRIAS DE UM GÊNERO MENOR

*O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.**

Walter Benjamin

I- Os cronistas entram na literatura ocidental como intelectuais a serviço dos reis da Idade Média, com a tarefa de registrar pela escrita o que a memória dos tempos guardava e organizar em narrativa o que os registros esparsos documentavam. Enfim, fazer história.

Na literatura de língua portuguesa a discussão dos limites entre história e ficção se coloca a partir do primeiro cronista geral: Fernão Lopes, no século XV⁽¹⁾,

(...) grande licença deu a afeiçom a muitos que tiveram cãrrego d'ordenar estorias, moormente dos senhores em cuja mercee e terra viviam e forom nados seus antigos avoos. (2)

* BENJAMIN, Walter. Poésie et révolution. Paris, Denoel, 1955. p. 278.

O talento extraordinário de Fernão Lopes não só põe em discussão o papel do historiador, assumindo, na organização do passado, o papel de intérprete⁽³⁾, como literalmente complica a história quando, além daqueles que lhe deram a tarefa de "ordenar estórias", inclui no relato a si mesmo e ao povo.

Nós certamente levando outro modo, posta a de parte toda afeição que por aazo das ditas razões aver podíamos, nosso desejo foi em esta obra escrever verdade, sem outra mestura, leixando nos boões aqueecimentos todo fingido louvor, e nuamente mostrar ao pôboo quaesquer contrairas cousas, da guisa que aveerom.⁽⁴⁾

Estudando o narrador, Walter Benjamin diz que o "crônista é o narrador da história"⁽⁵⁾, isto porque sob o amplo espectro da crônica se abrigam todas as formas de narração. Nas "teses sobre a filosofia da história", alerta, porém, que somente a humanidade redimida do passado poderá citar seu passado em cada um de seus momentos⁽⁶⁾.

Mas a crônica de que trataremos aqui é a que ressurge, no século XVIII, indissociavelmente ligada à imprensa, seu veículo de divulgação e, portanto, em uma relação direta com o público.

O hebdomadário inglês, *Tatler*, criado em 1709, contém este tipo de ensaio periódico que estabelece uma relação direta, como mútua fonte de assunto, com os cafês. Além des-

te, o *Guardian*, e outros, publicam ensaios que dão conta da arte, da crítica de arte, da literatura e da crítica literária. Nesses periódicos, "o público se olha no espelho"⁽⁷⁾. O público, como tal, não se compreende completamente, mas se percebe "entrando ele mesmo como objeto na 'literatura'"⁽⁸⁾.

Será o modelo francês, no entanto, que chegará até nós, especialmente o que, após a revolução burguesa de 1830, lançará a moderna produção jornalística. Este modelo é o do feuilleton, ou varietês: espaço nobre, na primeira página do jornal, dedicado ao entretenimento. Aí se publicam faits-divers, pequenos contos, anedotas, crítica de arte em geral e ... crônicas. O espaço alcançará todo o seu sucesso quando se descobrir que nele pode ser inserida narrativa ficcional como romances em fatias⁽⁹⁾: o romance-folhetim.

Na França do século XVIII o público era constituído pelas variantes de "*La cour et la ville*", como mostra Auerbach⁽¹⁰⁾, isto é, formado pelos lecteurs, spectateurs, auditeurs.

Ou seja, a crônica de que vamos nos ocupar passa a ter importância na imprensa quando a esfera pública burguesa (Habermas) está organizada, inclusive como esfera pública literária. É o momento em que os bens culturais, com a evolução sócio-econômica, tornaram-se mercadoria e podem ser, ao menos em tese, acessível a todos. É o momento em que se inicia a perda da unicidade do objeto artístico, portanto a perda da aura.

Poderíamos continuar a trajetória da crônica até os inícios do século XX ou até a contemporaneidade. Acreditamos, porém, ser necessário antes compreendê-la na especificidade de sua constituição, o que a diferencia de outras formas mais totalizantes de expressão.

II- Acreditamos poder compreender a crônica como uma expressão alegórica, no sentido que Benjamin dá ao termo alegoria — opondo-a a símbolo — em *Origem do drama barroco alemão*. Expressão alegórica como se apresentara — num corte temporal — o drama no período barroco.

A alegoria, assim entendida, despe-se dos elementos puramente edificantes e enigmáticos, para se transformar numa escrita a ser compreendida. Da mesma forma que a escrita alfabética aparece como uma compreensão profana que se opõe ao valor sagrado dos hieroglifos.

Diz Benjamin que:

Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, que esse fragmento amorfo que constitui a escrita visual do alegórico. ⁽¹¹⁾

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento. A alegoria — revelada pelo drama barroco — se "orgulha" da riqueza de significações. A ambigüidade, a multiplicidade, são traços fundamentais da alegoria.

A alegoria — que objetiva , antes de mais nada , à compreensão, recusando a ininteligibilidade que sacraliza o desconhecido — aparece como uma ruptura de fronteiras entre os gêneros, quando o universo das artes plásticas se introduz na esfera de representação das palavras.

Se, como afirma Benjamin, a expressão alegórica surge de uma combinação entre natureza e história que quer exprimir uma idéia, a palavra história estará gravada, com caracteres do transitório, na face da natureza.

O drama revela, no palco, a fisionomia alegórica da natureza — história como ruína. As alegorias, seriam, portanto, na formulação do filósofo, no reino dos pensamentos, o que as ruínas seriam no reino das coisas.

O que aparece em ruínas, "o fragmento significativo, o estilhaço"⁽¹²⁾, é a matéria nobre da criação barroca.

Na perspectiva alegórica dominante, a crítica está presente nas próprias obras. Essas obras, de saída destinadas a uma destruição crítica, são obras que já perderam a aura; e assim se apresentam ao público. É como esquema que a alegoria se constitui em objeto do saber.

Apontando o exemplo dos fragmentos poéticos de Novalis, Benjamin afirma que a relação entre o fragmentário e o alegórico não é acidental, e o fragmento, como a ironia, constituem metamorfoses do alegórico.

Finalmente, quanto à linguagem de que a alegoria se

utiliza, ela também se fraciona e mesmo isoladas essas palavras são fatídicas.

A linguagem segmentada não está unicamente a serviço da comunicação, mas afirma sua própria dignidade ao lado de outras formas naturais que atravessam a fronteira do alegórico. (13)

A compreensão da perspectiva alegórica como dominante é o caminho que buscávamos para apreender o percurso do "sagrado", real, para o "profano", plebeu. De uma temporalidade histórica para os limites cronológicos do dia-a-dia.

A função hermenêutica que a representação alegórica exerce em relação a um saber "divino", a crônica vem exercer em relação a um saber literário sacralizado.

À idéia de vida acabada que formas sublimes como o romance clássico ou a epopéia significam, a crônica — em sua representação alegórica — vai opor a visão de fragmentos de vida, que uma escrita sedutora aproxima daquele a quem cabe conhecê-la.

É por ser fragmento (de forma, de idéias) que a expressão literária pelas crônicas é ambígua, contendo múltiplos sentidos.

Na recusa de seu destino nobre, a crítica que se produz na esfera pública e a ela é dirigida, apresenta-se como ruína daquelas significações comprometidas com o poder.

Identificamos, pois, a crônica como representação literária do fragmentário, do ambíguo, do efêmero; como espécie que ao utilizar-se de sua própria maneira de ser alegórica apresenta o presente — que ao ser narrado já é passado — como ruína.

No genial ensaio de Benjamin citado na epígrafe sobre o conceito de história⁽¹⁴⁾, onde ele cria a alegoria do "anjo da história" a partir do quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, aí onde vemos uma "cadeia de acontecimentos", o anjo vê "uma catástrofe única que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés". A tempestade que sopra do paraíso impede-o, porém, de juntar os fragmentos.

Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.⁽¹⁵⁾

Esse ensaio, o desenvolvimento de teses sobre a filosófia da história, está preocupado com a articulação entre a revisão do passado e a preparação do futuro. Domina-o a convicção de que todo monumento da cultura é também um documento de barbárie e "assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura".

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscên-

cia tal como ela relampeja no momento de um perigo.⁽¹⁶⁾

Compreendendo a história como um tempo saturado de agoras e vendo o sujeito do conhecimento histórico como a própria classe combatente e oprimida, Benjamin dirá no mesmo texto que:

A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção" em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade.

A concepção de história como articulação entre o passado em ruínas e a tempestade do progresso que o futuro traz, reagindo contra a representação homogênea ou contínua da história, propondo a compreensão do fragmentário, parece-nos a única capaz de conviver com a leitura de crônicas de um momento anterior ao nosso. Elas serão, então, percebidas como alegorias iluminadoras de nosso próprio cotidiano.

III- A crônica brasileira nasce no século XIX, num espaço do jornal dedicado, como o modelo francês, ao comentário do próprio jornal, do dia-a-dia da vida da cidade e do país. Nessa seção chamada Folhetim cabem expressões literárias que apresentam a forma de fragmentos, como o conto, a poesia e a crônica. E ainda, o romance picotado. Neste rodapé a crônica vai ganhando importância e o espaço desperta interesse e atrai os leitores sobretudo por contrastar com a massa com-

pacta que o jornal representa.

Dessa forma, a crônica surge entre nós também indissociavelmente ligada à imprensa, pretendendo — como de resto o folhetim todo — divertir, informar, ilustrar o leitor. Ilustrar talvez seja o termo mais apropriado por apontar para uma inevitável contaminação entre o exibido e o escrito. Por isso mesmo a crônica não pedirá nunca o acompanhamento de fotografias.

IV- A crônica tal como a fruimos hoje não difere muito da face que toma no Modernismo com Manuel Bandeira, Alcântara Machado, Carlos Drummond de Andrade e outros. Quando Mário de Andrade chama *Táxi* à série de crônicas que escreve para a imprensa de massa já a define: o táxi é um transporte públi-
co que pega qualquer passageiro e se dirige a qualquer parte.

A crônica confirma-se como espaço de experimentação e de investigação livre sobre a realidade brasileira. A língua de que se utiliza a crônica é — mais facilmente do que em qualquer outro gênero — a língua da cidade, a língua brasileira.

A geração de 40 reitera a idéia de uma afinidade toda especial, em termos de Brasil, do Rio de Janeiro com a crônica. No Rio, Carlos Drummond continua sua longa contribuição à imprensa; aqui escrevem Rubem Braga, Fernando Sabino . Do Rio — Zona Sul farão a crônica Carlinhos de Oliveira e Paulo Francis.

Os anos de desenvolvimentismo e democracia fizeram nascer, em 51, Stanislaw Ponte Preta, vertente talentosamente irreverente e humorística do jornalista Sérgio Porto. Stanislaw continuará desenvolvendo toda a auto-ironia que podia ser feita pelo carioca durante anos difíceis até a morte do autor em 68. Nesse uso do humor na imprensa como forma de resistência ao autoritarismo, Sérgio Porto seguia o caminho de outro cronista de humor "engajado": Aparício Torelli, o Barão de Itararé.

Apporelly, como começou, fundou ainda no fim da República Velha o "hebdomedário" *A Manhã*, fechado e reaberto diversas vezes, entremeando-se com as prisões do Barão. Quando a reabre em 34 põe na porta os dizeres: "Entre sem bater"⁽¹⁷⁾. N'A *Manhã* relançada em 45 colaboravam, entre outros, Marques Rebelo, Sérgio Milliet e Rubem Braga.

V- A crônica, justamente pela sua condição alegórica, fragmentária, que a insere numa tradição de modernidade, escapa aos esforços classificatórios.⁽¹⁸⁾ Por isso mesmo nos limitamos aqui a apontar alguns aspectos da crônica.

1. Compromisso com o aqui e agora, com a contingência. Davi Arrigucci Jr., um estudioso da crônica, mostra que a crônica, veiculada pelo jornal, destina-se à "pura contingência" mas "acaba travando com ela um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa"⁽¹⁹⁾.

2. As contingências de pressa e de obrigação profissional que caracterizam a crônica na modernidade levam à opção por uma coloquialidade agradável que faz do leitor um cúmplice. Mas trazem também imperfeições, incorreções (como as causadas pelo fato do cronista citar sempre de memória) e a presença de contradições. Ser contraditória, aliás, é uma das peculiaridades da crônica.

O cronista é um artista perseguido por chronos, mais terrível que os deuses que prendem Prometeu. Acuado pela necessidade de seguir sempre adiante, evitando olhar para trás, o cronista lança marcas — pedaços de si — pelo caminho para que o possam seguir.

3. Na fragmentação dos gêneros que a crônica revela, as ligações com outras possibilidades como a memória, "registro de vida escoada" (D. Arrigucci), o lirismo poético de um eu que parece falar sozinho ou com alguém muito íntimo, ou o diário, espécie de crônica sem destinatário. A intromissão do ficcional se dá, além do recurso a pequenas histórias paródicas, pela criação de um personagem que o autor assume através de pseudônimo ou outros que visitam a coluna.

4. A ligação direta com o veículo que a divulga

faz com que a própria imprensa seja com frequência matéria da crônica. As notícias ou as outras crônicas ou artigos são referências permanentes, tornando-as, às vezes, redundantes, espaço fértil para aparecimento de obsessões e desenvolvimento de polêmicas.

Seria impossível estender este estudo da crônica até a transição do século XX para o XXI sem nos remetermos aos outros veículos de comunicação como o cinema e a televisão. Mas este não é o caso.

5. A delimitação do espaço da crônica no jornal como coluna assinada limita as relações políticas entre o periódico e o autor. A expressão crítica do pensamento do autor passa a ser de sua responsabilidade pessoal. No grande jornal, em épocas de repressão, esta se abaterá diretamente sobre o cronista que manifestar oposição ao sistema.

VI- As crônicas que aqui pretendemos estudar aparecem, neste momento, em sua forma congelada, ou seja, sob a forma de livro. Ao se transformar em obra literária, a crônica se desloca do universo descartável da imprensa para a permanência em livro.

Rubem Braga definiu o caráter contingente do gênero em entrevista onde diz que a crônica "é viver em voz alta", e, mais adiante: "um estilo ingrato, o sujeito morre e ela termi

na" (20). Diversos exemplos de cronistas que tiveram papel importante na vida da cidade pelo exercício sistemático da crônica mas que não sobreviveram sob a forma editorial o comprovam. Um caso entre outros do Rio de Janeiro é o de Antônio Maria, que fez da cidade letra, em periódicos, mas não sobreviveu como livro.

Estudando a crônica machadiana, John Gledson chama a atenção para o fato de que, embora havendo um aparente consenso em torno da idéia de que "os gêneros menores não podem ser ignorados" (21), mesmo a produção para jornalismo de um grande mestre como Machado de Assis tem sido pouco estudada. Para o pesquisador inglês a justificativa seria a falta de instrumentos para a tarefa de análise, ou seja, para o entendimento do caráter literal, da referencialidade, das crônicas, que seriam dificilmente compreendidas pelo leitor a elas não contemporâneos. Este, aliás, é o desafio a que se lança Gledson no livro, propondo uma leitura que se guie pela decodificação de todas as referências, todas as chaves, do texto.

Sabemos, no entanto, que o efeito produzido pela leitura do texto literário por um público diverso daquele a que originalmente se dirigia, isto é, de outro tempo e espaço, é sempre muito diferente. Isto acontece também com outros gêneros e, de certa forma, neutraliza a idéia de "interpretações corretas".

Se não podemos decifrar todas as referências contidas nas crônicas de outras épocas, talvez seja justamente nesta ca

pacidade ainda contraditória de sobreviver ao circunstancial que lhe é inerente que esteja a importância da crônica como gênero que vai além da designação de "gênero menor".

Parafraseando o Walter Benjamin de "Desempacotando a minha biblioteca", poderíamos dizer que na elaboração do livro que colecciona crônicas realiza-se a "tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem" que é a existência do colecionador de livros (22).

2.1 - A crônica na transição republicana: o ceticismo de Machado de Assis

*Nessa mesma França (...) um poeta falou em verso, como é uso deles, e concluiu por este, que faz casar a política e as maneiras: appel-lons-nous MONSIEUR et soyons CITOYEN. Nós, para não ir mais longe, fizemos a república, sem deportar a excelência das câmaras.**

Machado de Assis (23)

Quando a república é proclamada no Brasil, a crônica já tem seu lugar assegurado na imprensa, o folhetim, por onde transita zombeteiro Machado de Assis.

Dentre as primeiras e melhores definições de folhetim e folhetinista está uma de Machado de Assis, ainda na pri

* MACHADO DE ASSIS, J. M. Obra completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973. p. 737.

meira metade do século passado. Em crônica publicada na revista *O Espelho*, Machado faz breve história do personagem folhetinista, originário da França, e busca definir a nova "entidade literária". Mostra que o folhetim nasceu do jornal e o folhetinista do jornalista, constituindo-se nesta nova entidade, união agradável "do útil e do fútil" que dificilmente assume cores nacionais, parecendo ser quase incompatível o escrever folhetins com ser brasileiro. A crônica parece-nos apresentar algo de contraditório, mas introduz muito adequadamente um aspecto que aqui nos interessa:

O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar de colibri na esfera vegetal, salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espanja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence, até mesmo a política. (24)
(grifo nosso)

O folhetim se torna entre nós parte fundamental do jornal conforme lição do moderno jornalismo francês. A verdade é que o folhetim, aberto a tudo, se tornara espaço de criação e experimentação, revelando textos de crônicas em suas múltiplas possibilidades como gênero cultivado pelos mais curiosos escritores do Império, como França Júnior e Martins Penna.

De 1855 a 1897, Machado de Assis escreveu regularmente na grande imprensa carioca: *Semana Ilustrada*, *Ilustração Brasileira*, *O Cruzeiro* e, a partir de 1881 na famosa *Gazeta*

de *Notícias*. Em 1859, em uma das crônicas dedicadas ao teatro que escreve para *O Espelho*, deixa claro o locus de onde escreve: "Lá estive no posto oficial que me confere o cargo de cronista", a cadeira reservada ao representante do órgão de imprensa. (25)

A elite imperial tinha uma homogeneidade conseguida basicamente pela educação, elemento comum na tradição do absolutismo português e pela participação na burocracia estatal. Sabemos que Machado de Assis, a despeito de sua origem social que contrariava tais requisitos, terminou por participar deste clube de uma elite unificada. A educação formal que não recebera em Coimbra, como a maioria dos membros do clube, nem em qualquer outro desses espaços de legitimação do saber, não fora empecilho a que este produtor de cultura participasse da burocracia estatal.

Machado de Assis não precisou de diploma para chegar à imprensa, nela encontrando a legitimidade que precisaria para almejar a carreira política. Se não chega à deputância, nem por isso deixa de ser uma voz especialmente ouvida, um possível formador de opinião.

A elite brasileira, então, por sua educação, por sua ocupação e pelo treinamento recebido, era totalmente não representativa da população do país. Machado de Assis, que se incorpora à elite pela ocupação, irá se transformar num observador distanciado dessas populações mas delas profundo conhecedor, posição que vai-lhe assegurar uma visão crítica das re

lações sociais no país. Aí já estão a diferença e a proximidade básicas com o nosso autor.

No Império, Machado era parte da elite decisória ; com a República, sob a qual, Presidente da Academia Brasileira de Letras, irá morrer, recebendo pompas destinadas às altas autoridades, sua posição não se altera.

O compromisso e a adaptação foram as características básicas da elite política e intelectual, refletindo a situação do país em que um governo constitucional e uma constituição liberal tinham que coexistir com oligarquias rurais e o trabalho escravo. (26)

A razão de trazermos alguns momentos da crônica de Machado a esta investigação sobre Lima Barreto está, em primeiro lugar em estabelecermos um contraponto entre a situação desses escritores no que diz respeito à relação com a própria imprensa e com o público. Segundo, através da visão cética de Machado, avaliarmos os rumos da "transição sem rupturas" desejada pelas elites políticas imperiais na mudança do regime de governo. Não podemos deixar de constatar que é com as crônicas de Machado de Assis que surge, já madura, a representação da vida política pela crônica.

Cabe destacar que a questão nacional era uma preocupação de Machado, inclusive em relação à língua e à literatura. No entanto, o romancista participava da crença de que a

unidade da elite intelectual seria um fator de unidade nacional que instituições como a Academia Brasileira de Letras iriam reforçar. Também sob este aspecto a "razão cética" saíra, no final, vitoriosa.

Tomemos como exemplo três momentos de sua colaboração na *Gazeta de Notícias*, um dos grandes jornais da Corte que, com a mudança do regime, não sofreu alterações, permanecendo, evidentemente, como os outros grandes jornais, voltado para a elite intelectual do país, que era aquele "mar de alfabetos", como dizia Olavo Bilac. Ou seja, faz-se a República e as crônicas de Machado na *Gazeta de Notícias* continuam se dirigindo ao mesmo público, de gosto sempre assemelhado.

A partir dessas crônicas de Machado iremos nos introduzindo na visão da República e da Capital Federal, cenário onde Lima Barreto irá se iniciar quando Machado dele se retirar.

Luiz Costa Lima diz que Machado busca em seus romances alcançar "um tipo de expressão que lhe permitisse ser crítico, mas, ao mesmo tempo, possuidor de todas as marcas do bom comportamento". (27)

Acreditamos (e tentaremos mostrar) que o mesmo se dá em relação às crônicas que trabalhamos. E mais, acompanhando Walter Benjamin na convicção de que o escritor é um intérprete privilegiado de seu tempo, cremos que a agudez do Machado romancista se estende, da mesma forma, à observação da vida política de seu tempo através das crônicas.

Mesmo tratando fundamentalmente de questões políticas, as crônicas que citaremos em nenhum momento deixam de ser crônicas, isto é, diferem completamente do editorial, da coluna especializada em política, ou qualquer outro tipo de prática jornalística que privilegie o fornecimento de informação. Nelas está presente o que Davi Arrigucci Jr. chama de "dialética do simples e do complexo", uma pequena e simples questão remetendo para outras de âmbito bem mais vasto. Também a presença do ficcional aparece, criando personagens, inclusive a do próprio cronista, sob pseudônimos, e se estendendo mesmo à criação de pseudo-espacos, especialmente um pseudo espaço privado de intimidade ficcional.

Em crônica de 5 de abril de 1888, período de declínio e queda do Império, Machado usa, para se referir a si mesmo, a imagem do relojoeiro. Essa será, como ofício, uma imagem recorrente.

Nesta crônica, da série *Bons Dias*, o relojoeiro "descrê do seu ofício", porque "os relógios afinal discrepam e fica-se sem saber nada, porque tão certo pode ser o meu relógio como o do meu barbeiro". E descobrimo o encoberto:

Um exemplo. O Partido Liberal, segundo li, estava encasacado e pronto para sair, com o relógio na mão, porque a hora pingava. Faltava-lhe só o chapéu, que seria o chapéu Dantas, ou o chapéu Saraiva (ambos da chapelaria Aristocrata); era só pô-lo na cabeça, e sair. Nisto passa o carro do pa

ço com outra pessoa, e ele descobre que ou o seu relógio estava adiantado, ou o de Sua Alteza é que se atrasara. Quem os porrá de acordo?

Foi por essas e outras que descri do ofício; e na alternativa de ir à fava ou ser escritor, preferi o segundo alvitre. (28)

No dia 11 de maio de 1888, falando das procissões na rua, das bandas e bandeiras, do alvoroço, do tumulto, diz "eu, pela minha parte, não tinha parecer. Não era por indiferença; é que me custava achar uma opinião". (29)

A verdade é que o 13 de maio representaria justamente o lado ornamental da política. E a recusa do ornamental será por todo o processo de criação de Machado de Assis constante. A questão escravocrata já estava resolvida e esta era uma vitória do Gabinete Rio Branco, típico conservador modernizante, desde a lei do "ventre livre": "loucura dinástica". As principais leis de reforma social, tais como a abolição do tráfico de escravo, do ventre livre, a lei da abolição e a lei de terras tinham sido aprovadas por ministério e câmaras conservadores na contraditória situação onde os políticos liberais propunham as reformas que, por suas fragilidades, acabariam sendo realizadas não por eles, mas pelos conservadores.

A 28 de outubro de 1888, numa crônica que começa dizendo "Viva a galinha com a sua pevide. Nós vamos vivendo com a nossa polícia", discute o projeto de lei de naturalização que acusara de: primeiro, discriminar os chins, em segui-

da, forçar, em outros casos, a naturalização, num dos poucos momentos em que aparece diretamente discutida a questão do acesso à cidadania. Talvez porque fosse mais fácil reconhecer o direito de cidadania num representante da classe subalterna, mas estrangeiro, do que em um de nós. A crítica é assim resumida "em suma, — e é o principal defeito que lhe acho, — este projeto afirma de um modo estupendo a onipotência do Estado" (30) (grifo nosso).

Repare-se que a escrita dessas crônicas pressupõe sempre um leitor informado, que leu as notícias da semana nos informativos e que agora saboreia o comentarista. A leitura de sua crônica deve ser uma segunda leitura, pressupondo uma anterior.

Às vésperas da Proclamação da República, sua crônica se detém no caso de um deputado por Minas começando assim: "Quem nunca invejou, não sabe o que é padecer." O irônico objeto de inveja é justamente o candidato que é apresentado e apoiado por três partidos: liberal, conservador, republicano. E isto num momento em que estão, como diz o cronista, "todos os partidos armados uns contra os outros no resto do Império". Neste caso a eleição era certa. Com esta crônica, o leitor, sem que disso soubessem ele ou o cronista, estava sendo apresentado ao posteriormente célebre pessedismo mineiro. (31)

A crônica *Canção de pirata*, de julho de 1894, deveria ser uma das favoritas do próprio Machado que a seleciona para figurar em *Páginas recolhidas*.

Nesta crônica, Antônio Conselheiro recebe do autor um tratamento de herói romântico, espécie de personagem de romance-folhetim, bandido-pirata, bom bandido do romantismo que lembra o primeiro companheiro — apaixonado pirata — de *Mulher de trinta anos*, de Balzac.

Machado parece esquecer todas as questões políticas e sociais em jogo e apaixonou-se poeticamente pela figura messiânica. Esta figura irá, sobretudo, contrastar com o cotidiano do homem urbano, aparecendo como que um ideal, impossível de ser compreendida pela burocrática república.

Telegrama da Bahia refere que o Conselheiro está em Canudos com 2000 homens perfeitamente armados. Que Conselheiro? O Conselheiro. Não lhe ponhas nome algum, que é sair da poesia e do mistério. (32)

O que torna esta crônica especialmente interessante é o processo de estetização do político. Não é o líder de um levante, a figura que encarna o espírito de contestação de uma população inteiramente desatendida que interessa. É a imagem messiânica envolta em mistério que em tudo e por tudo contrasta com o universo burocrático da República que não pode aceitá-lo. Nessa visão estética do fato histórico, que chega a lembrar Gláuber Rocha (e as críticas e patrulhamentos que recebeu), a figura do Conselheiro aparece como possível de ser compreendida em toda a sua plenitude unicamente pelos artistas.

Jornais e telegramas dizem dos clovinoteiros e dos sequazes do Conselheiro que são criminosos; nem outra palavra pode sair de cérebros alinhados, registrados, qualificados, cérebros eleitores e contribuintes. Para nós, artistas, é a renascença, é um raio de sol que, através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e a alma.⁽³³⁾ (grifo nosso)

Note-se que a "artistas", opõem-se "eleitores e contribuintes". Evidentemente a imagem criada já não diz respeito à de Antônio Conselheiro. É um desejo de mito, é ficção. E um aspecto pouco comum — o entusiasmo —, uma quase exaltação, aparece no texto.

Num salto passamos para referência a crônicas escritas nos dois últimos anos em que o autor se dedicou a esta atividade, sob a rubrica *A semana*, que vinha desenvolvendo no mesmo jornal desde 1892. São os anos de consolidação da ordem republicana e do poder civil sob a presidência de Prudente de Moraes.

Neste período, os temas serão ainda política interna, muito da política internacional, pequenos casos e homenagens individuais mas, sobretudo, a morte e os amigos mortos que se sucedem.

A 17 de maio de 1896, surge o desânimo diante da falta de manifestação popular. Às solicitações de eleições diretas a que assistira, aos muitos discursos, a população votan-

te responde com a mais total indiferença. Frente ao que surgira como "convicção de que se tinha achado a panacéia universal" a resposta é "na minha seção ouviam-se voar as moscas".

Em 31 de maio de 1896, no entanto, o vigor é retomado em crônica que merece destaque especial e onde reaparece, desta vez de forma mais explícita, o tema da defesa do direito do cidadão. Isto surge diante do mais desprovido de direitos de todos os cidadãos, aquele que é punido com a exclusão sem ser criminoso, com o seqüestro, com a reclusão, com a violência e maus tratos sem dispor, como disporia o mais violento dos criminosos, do direito de defesa: o louco.

Trata-se da célebre crônica sobre a fuga dos loucos do Hospício. Se a esperteza e capacidade de organização dos loucos é causa de admiração, é o sentimento de ambigüidade e perturbação frente à impossibilidade de distinguir o louco do não louco que o angustia. Trancamos todos na "Casa Verde" ou trancamos a nós?

Outro episódio interessante foi a insistência de Serrão em ser submetido ao Tribunal do Júri, provando assim tal amor da absolvição e conseqüente liberdade, que faz encontrar em dúvida se se trata de um doudo ou de um simples réu. (34)

Diversas vezes Machado de Assis cronista deu voz ao louco, tomou seu partido, participando inclusive de debates acerca do direito do Estado sobre a administração do república

no Hospício Nacional dos Alienados, rebelando-se nos jornais, como na ficção (vide sobretudo *O alienista*) contra as disposições controladoras da nascente psiquiatria brasileira. Em 2 de dezembro de 1894 já dissera, também numa crônica da *A semana*:

Tem-se discutido se o Hospício Nacional de Alienados deve ficar com o Estado ou tornar-se Santa Casa de Misericórdia. Consultei a este respeito um douto que me declarou chamar-se Duque do Cáucaso e da Cracóvia, Conde Stellario, filho de Prometeu, etc., e a sua resposta foi esta: - Se é verdade que o Hospício foi levantado com o dinheiro de loterias e de títulos nobiliários, que o José Clemente chamava impostos sobre a vaidade, é evidente que o Hospício deve ser entregue aos doutos, e eles que o administrem. (...) a instituição, fundada por doutos, deve ir aos doutos, — ao menos por experiência. (...) O seu a seu dono. (35)

Kátia Muricy em *A razão cética* aponta para a capacidade da crítica de Machado de Assis ironizar as conquistas sociais do discurso liberal da política brasileira e, de forma ainda mais radical, ser cética diante das valorizadas noções de progresso, de ciência, de verdade, "tecidas pela racionalidade burguesa, principalmente no tema, tão caro a Machado de Assis, da partilha entre a sandice e a razão". (36)

O ano de 1897 trouxera consigo um profundo cansaço e

crescente desinteresse pelo tipo de participação nas coisas públicas que o jornalismo exigia. Afinal, Deus só repousou para deixar esse exemplo aos homens. É lógico que nosso autor, que não é Deus, e até lhe acha algumas imperfeições como nascerem as uvas verdes e não maduras e talvez já engarrafadas, também descanse. "Deus não podia prever que os homens não se limitassem a falsificar eleições e fizessem o mesmo com o vinho." (37)

A mesma crônica de 28 de fevereiro, anunciadora da necessidade de descanso e desejo de retirar-se da vida pública, apresenta dois instigantes momentos da modulação cética de seu texto:

(...) este século acabou por deitar todos os nomes no mesmo cesto, misturá-los, tirá-los sem ordem e cosê-los sem escolha. É um século fatigado. As forças que despendeu, desde princípio, em aplaudir e odiar foram enormes. Junta a isso as revoluções, as anexações, as dissoluções e as invenções de toda casta, políticas e filosóficas, artísticas e literárias, até as acrobáticas e farmacêuticas, e compreenderás que é um século esfalfado. Vive unicamente para não desmentir os almanaques. (38)

De forma quase intrigante, que somente ao nos determos na continuação de sua trajetória fora dos jornais poderíamos entender, continuará de forma — ao menos na aparência — contraditória. Mas o ser contraditório é frequente na crôni-

ca como continuaremos a ver.

Não tireis da última frase a conclusão de ceticismo. Não achareis linha céptica nestas minhas conversações dominicais. Se destes com alguma que se possa dizer pessimista, adverte que nada há mais oposto ao ceticismo. Achar uma coisa ruim, não é duvidar dela, mas afirmá-la. (39)

Finalmente, sua penúltima crônica publicada em 4 de novembro conta uma historieta que poderia parecer quinquilharia, desconversa, coisa à toa, mas que nos parece ser a síntese do universo em que se situa e do intelectual que aí se move: a morte do sineiro da Glória, João, ex-escravo, liberto que continuou no mesmo ofício após a lei da abolição.

João dobrava o sino enquanto os partidos subiam ou caíam (...) Quando se decretou livre o ventre das escravas, João é que repicou. Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império se o império tornasse. Não lhe atribuas inconsistência de opiniões; era o ofício. (40)

Machado de Assis mostrou em expressões de seu ceticismo que compreendera seu tempo com a profundidade de poucos, mas é justamente essa percepção aguda que o levará a uma postura oposta à de combatividade de Lima Barreto no momento que

se segue. Desistindo deste diálogo público com o leitor, Machado de Assis retira-se à sua intimidade, para lá levando a crítica aos descaminhos do pensamento liberal, à fragmentação imposta ao indivíduo pela modernidade e o desprezo da nova ordem burguesa pelo cidadão.

Esse público de quem agora se desiludia de vez, ele o definira já numa crônica de março de 1877:

Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. Por que essa diferença? Simples, leitor, nada mais simples. O historiador foi inventado por ti, homem culto, letrado, humanista; o contador de histórias foi inventado pelo povo, que nunca leu Tito Lívio, e entende que contar o que passou é só fantasiar.⁽⁴¹⁾ (grifo nosso)

Em 1899 publica *Dom Casmurro*, em 1904, *Esaú e Jacó* e no ano de sua morte, 1908, construindo na sua ficção "a metáfora de uma sociedade que procura a sua identidade nos traços modernos das sociedades industriais desenvolvidas na Europa, esse espelho onde não cessa de se mirar e se perder"⁽⁴²⁾ publica *Memorial de Aires*.

Machado de Assis, diante da impossibilidade que vê em seu tempo, optara pela posteridade. Deixa aos que o seguem tempos de fascínio pelo futuro e freqüentes desilusões com o presente.

2.2 - A crônica na Primeira República: Lima Barreto, a imprensa e o público

*Como a palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita no vazio, nem dirigida à posteridade, é escrita sim para um destinatário concreto. **

Werner Krauss

Em 1908, quando morre Machado de Assis, o enterro sai da Academia Brasileira de Letras levado pelos mais proeminentes intelectuais do momento: Rui Barbosa, Coelho Neto, Graça Aranha, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Rodrigo Otávio e Afonso Celso. Inicia-se, naquele momento, o período de entressafra literária que irá durar até o berro modernista de 1922.

Uma foto mostra o momento da saída da Academia. (43) Dentre os mandarins, sobressai o rosto encovado de Euclides da Cunha, um olhar catastrófico, fixado em ponto divergente da cena, como sua própria condição de intelectual e criador divergia das demais. O período terá como uma de suas características o fato de o mais decisivo para a cultura ser produzido justamente pelo "coro dos contrários".

A simples descrição desta foto já parece evocar uma

* KRAUSS, Werner. O leitor (de)manda da literatura. In: LIMA, L. C. (org.); 1979. p. 9.

crônica. Muitas reproduziram a cena por escrito. Da mesma forma, uma crônica freqüentemente evoca a imagem de uma fotografia. É menos a idéia de reprodução realista e mais a da possibilidade de ambas destacarem uma cena de seu continuum que as aproxima.

É mais uma vez Walter Benjamin quem mostra que a fotografia começa a libertar o objeto de sua aura, tornando-o mais próximo do observador e das massas. Esta é a intenção do homem moderno quando busca a superação do caráter único das coisas através da sua reprodução técnica.

Para a geração que se segue à de Machado de Assis, no entanto, o mais importante não é esse possível caráter democrático da reprodutibilidade da arte, mas sim, de uma forma ou de outra a própria técnica. Ao menos para os nomes oficiais, os gerentes da cultura.

A "moderna escola", a dos poetas nefelibatas está empenhada em dessacralizar seus antecessores, e não a obra literária.

(...) moderna escola. É a dourada esperança de um grande renascimento literário ; vão ruir por terra — diz-se — as tendências ronceiras que dominaram as elites intelectuais. (44)

São os jovens poetas simbolistas que, à porta da livraria Garnier, sonham com um Rio de Janeiro travestido de

Paris.

Luiz Edmundo em *O Rio de Janeiro do meu tempo* dá exemplo destes personagens da "época risonha em que os vinte anos nos sorriam" através de dois daqueles em quem o desrespeito pelos consagrados é "a coqueluche do tempo".

O primeiro deles é o poeta Gustavo Santiago, de quem, às vésperas do dia da foto que mencionamos, contava-se a historieta:

Gustavo — perguntaram-lhe certa vez —, tu malhas "os crostas" e os "medalhões" da literatura indígena, porém, houve quem te visse saudar, ontem, à porta do Laemmert, a "múmia" do Machado de Assis ...

- Ouça — responde o poeta: - eu, por vezes, tiro-lhe o meu chapéu, não, entanto, como uma homenagem ao literato sem talento e sem obra que vive, por aí, assinando futilidades que se conhecem pelos nomes de *Quincas Borba*, *Memórias de Brãs Cubas* e *D. Casmurro*, mas ao funcionário exemplar da Secretaria de Viação, que ele o é. ⁽⁴⁵⁾

A outra refere-se a Fagundes dos Santos, que acabara de escrever um "famoso poema medieval intitulado *Dona Urraca*". Este segundo personagem entra na mesma livraria Garnier e pergunta

(...) se um sujeito vesgo e tolo que acode pelo nome de Olavo Bilac ainda tem a mania

de escrever versos nos jornais. E quando dizem — Ainda — toma um ar triste de cônego em jejum, ergue, piedosamente, as mãos aos céus, pedindo ao Divino transforme o vate de *Ouvir estrelas* em útil pé de couve. (46)

Quem se lembra de Fagundes dos Santos, Gustavo Santiago ou o smart Figueiredo Pimentel, de elegância binocular, mais famosa que sua literatura? Não terão na qualidade da expressão literária o que tinham em arrogância esses membros da "moderna escola".

Quanto aos cronistas, em especial, sua trajetória continuará seguindo a determinada pelas modificações na Imprensa. Neste momento de coexistência do moderno com o antigo, da procura e da permanência, a crônica estava se tornando uma atividade capaz de oferecer profissionalização, acrescentando a esta vantagem seu caráter imediato (moderno) e a capacidade de conviver com um despolicimento impossível em gêneros mais nobres.

Flora Sussekind estuda o processo de modernização técnica do Rio de Janeiro na Primeira República⁽⁴⁷⁾, investigando a associação que se dá entre o progresso tecno-industrial que então ocorre e a produção literária do período. O confronto aponta para duas tendências dominantes:

A primeira forma de associação entre técnica e literatura se dá "via representação explícita", quando os elementos da modernidade tecnológica fazem parte do repertório temá

tico ou lingüístico utilizado. É o que ocorre quando Gonzaga Duque, na crônica de 1910, *A estética das praias*, usa a expressão: "É como se o kodakizasse"⁽⁴⁸⁾.

A outra possibilidade é a de o horizonte técnico en-
formar a produção cultural.

Para João do Rio, que estabelece uma relação de fascínio com a técnica modernizadora, a crônica, vista como gênero gêmeo da cinematografia, interessará justamente pela pouca profundidade que pode ter.

A crônica evolui para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal do gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas com vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica — um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia—, mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos.⁽⁴⁹⁾

Para outros autores, opondo-se às duas possibilidades de associação com a técnica modernizante, a opção pelos ornamentos retóricos seria justamente a maneira de diferenciar o objeto artístico dos processos técnicos de reprodutibilidade. Esta tendência, é a opção dos verdadeiros mandarins, que desconfiam da ligação entre literatura e imprensa, vendo

nisto uma forma de barateamento do literário e uma simplificação do gosto do público.

Em seu estudo da revista *Kosmos*, Antônio Dimas aponta também essa posição assumida pelos consagrados. A crônica jornalística, que se consolidara no século XIX com o desenvolvimento da imprensa, não teria, no início do século, "ingresso fácil nos arraiais da reflexão literária"⁽⁵⁰⁾, que as incluem nos "etcéteras dos gêneros em prosa". A crônica não está forçosamente comprometida com a posteridade do autor e prefere se manter distante da rígida vigilância estética e lingüística vigente.

A depreciação decorre, provavelmente, de seu imediatismo, de sua inegável motivação financeira, de sua circunstancialidade, de seu teor geralmente baixo de literaridade, de seu despolicimento, de sua ã vontade, enfim. Além disso, seu veículo principal é o periódico jornalístico, meio incompatível com a divulgação de elaborações mentais mais duradouras.

Sendo o jornal o primeiro medium a acolher favoravelmente a crônica, a ponto de haver habitual identificação entre ambos, era natural que o gênero se expandisse e se contaminasse dos pressupostos orientadores de um meio informativo, cujo objetivo, ainda que passe por constantes atualizações, é um só: informar.⁽⁵¹⁾ (grifo nosso)

O mesmo ensaio de Flora Sussekind aponta em Lima Bar-

reto uma quarta possibilidade. O que se dá neste autor é a tematização direta da própria imprensa e dos artefatos modernos, sem, no entanto, perder a perspectiva crítica tanto nas questões da modernidade como nas da imprensa, em suas diversas modalidades. Essa perspectiva crítica em relação ao medium utilizado aparece quando Lima Barreto comenta uma das formas jornalísticas que ele próprio utiliza:

Não sei o que tem o tal gênero folhetim de tão estritamente atual, do momento, do minuto em que é escrito que, passado esse fugace instante, rançam logo e perdem todo o sabor. Considerem que eu fiz, faço e farei folhetins. (52)

A possibilidade de Lima Barreto fazer conviverem a tematização da moderna imprensa e a sua crítica está na maior flexibilidade entre os gêneros que sua obra estabelece. Além disso, na crônica, como no romance e no conto, Lima Barreto, sem ser ainda um modernista, já provoca rupturas com uma linguagem que até aí precisava se apresentar acadêmica e erudita para tratar das coisas públicas. A modernidade nas crônicas de Lima Barreto será sempre uma crítica à modernidade.

Dessa maneira, na produção de Lima Barreto, são eliminados os limites rígidos entre o literário e o jornalístico. Essa é uma postura decisiva, já que introduz recursos típicos do momento posterior, o modernismo, num momento ainda despreparado para absorvê-lo. Sobre o romancista, mais do que sobre o cronista, recairão as críticas por esta contaminação.

Em artigo sobre a transitoriedade que se instaura entre os romances e contos de Lima Barreto e suas crônicas, Dirce Riedel mostra que:

Lima Barreto caminha da crônica ao romance e do romance à crônica (...) Nas crônicas, Lima Barreto cria situações e personagens — tipos próximos aos de seus contos e romances (...) Também as técnicas narrativas da crônica estão nos romances. (53)

Tendo começado o trabalho na imprensa em 1902, ao assumir a secretaria de publicação da *Revista da Época*, com pagamento pro labore, Lima Barreto tenta ingressar no jornalismo realmente profissional escrevendo 22 reportagens sobre as escavações do morro do Castelo, em abril de 1905, no *Correio da Manhã*. Este jornal logo a seguir será seu grande e implacável inimigo, após a publicação de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, com suas desairosas referências ao jornal, seu diretor e colaboradores. Este é o primeiro de uma série de confrontos que marcarão as relações do nosso cronista com a imprensa capitalista brasileira.

A imprensa do início do século, paulatinamente, vai-se modificando no Rio que se quer moderno. O prestígio do folhetim declina, substituído pelo colunismo, pela reportagem, pelo gosto da entrevista em lugar do artigo político.

Paulo Barreto — João do Rio — rapidamente adota estes gêneros benquistos pela imprensa empresarial e suas crô

nicas serão marcadas por características da entrevista e da reportagem.

Lima Barreto lastima essa transformação, considerando que interesses próprios da vida da cidade deixavam de ser tratados convenientemente:

Seria tolice exigir que os jornais fossem revistas literárias, mas isto de jornal sem folhetins, sem crônicas, sem artigos, sem comentários, sem informações, sem curiosidades, não se compreende absolutamente. (54)

A informação passará a predominar sobre a "doutrinação", dando os jornais crescente destaque a temas que podem ser vistos como secundários, como os assuntos mundanos — binoculares — como os da coluna "Binóculo" da *Gazeta de Notícias*, crônica diária de elegância, dos chics: "bíblia das elegâncias da terra. Não há quem o não leia. A elite devorava-o" (55).

Em crônica publicada em 20/10/11: *Os nossos jornais*, Lima Barreto aponta os excessos e lacunas dos jornais diários, especialmente os "idiotas binoculares", não compreendendo que "um grande jornal de uma grande cidade esteja a ensinar às damas e cavalheiros como devem trazer as luvas". Além disso, o excesso de fatos policiais fazia com que os jornais parecessem "uma morgue, tal é o número de fotografias de cadáveres que estampam" (56). Ou seja, para o autor, no modelo jornalístico

proposto pela imprensa empresarial abundam referências a questões da vida privada escasseando o tratamento das questões públicas. Assim, na mesma crônica,

Tipos ricos e pobres, nêscios e sábios ,
julgam que suas festas íntimas ou os seus
lutos têm um grande interesse para todo o
mundo.

E mais adiante, em contraposição:

Não há informações internacionais, não há
os furos sensacionais na política, nas le-
tras e na administração. A colaboração é
uma miséria.

O progresso que surge no horizonte da técnica e as possibilidades abertas pela aparelhagem moderna de que irá se servir a imprensa, farão surgir uma nova tendência: as revistas ilustradas. A luxuosa revista *Kosmos*, de publicação mensal, que circulará de janeiro de 1904 a abril de 1909, será o mais expressivo exemplo do gênero sob todos os aspectos.

Ao sucesso gráfico da revista, em papel couché de 31cm x 25cm, com uso intenso de cores nas capas e no interior e uma sofisticada diagramação, contrapunha-se o jornalismo que produzia.

(...) se quanto ao feitio estético a opinião é entusiástica, o mesmo não se pode di-

zer de seu conteúdo, que conheceu desniveis e heterogeneidade consideráveis. Deslumbrada com as possibilidades expressivas da fotografia e com a impressão a cores, a Redação esforçava-se no sentido de tudo ilustrar, o que, muitas vezes, relegava o texto escrito a um plano inteiramente secundário. (57)

Somente o ecletismo da vida cultural desta época, de definições literárias pouco nítidas — por um lado — e o bovarismo, tal como o entendia o cronista, o poder partilhado no homem de se conceber outro que não é, — por outro — poderiam fazer com que Lima Barreto e alguns companheiros fundassem a pobríssima *Floreal*. A revista publica seu primeiro número a 25 de outubro de 1907 e o quarto e último a 31 de dezembro do mesmo ano.

Floreal, precariamente editada, pretendia ser uma revista essencialmente literária e termina sua breve carreira tendo conseguido apenas o trunfo de um elogio de José Veríssimo, algumas notas na imprensa e um artigo positivo de Gonzaga Duque. Por causa de Lima Barreto entrou na História da Literatura.

É justamente o que falta a esta publicação que será apontado na apresentação que dela faz Lima Barreto como sua vantagem, sua peculiaridade.

(...) faltam-lhe nomes, grandes nomes, desses que enchem o céu e a terra, vibram no

éter imponderável (...), faltam-lhe desenhos, fotografuras, retumbantes páginas a cores com "chapadas" de vermelho — matéria tão do gosto e da inteligência econômica do leitor habitual. (58)

Mesmo descrendo da existência de um público que lhe fosse favorável, parece-lhe valer o esforço de criar uma publicação que garantisse à produção literária destes iniciantes independência, livrando-os dos "mandarinatos literários" e dos preconceitos. A revista não seria, contrariamente à maioria do gênero, exclusiva de uma escola, "publicação de clã ou maloca literária". A liberdade e a inteligência eram o cacife de que dispunham na tentativa de diferenciar-se do jornal contemporâneo "coisa mais ininteligente que se possa imaginar",

(...) alguma coisa como um cinematógrafo, menos que isso, qualquer coisa semelhante a uma féerie, a uma espécie de mágica, com encantamentos, alçapões e fogos de bengala, destinada a alcançar, a tocar, a envolver o maior número possível de pessoas. (59)

Essa apresentação é, toda ela, bastante rica. Questões básicas à análise do conjunto da obra de Lima Barreto aí aparecem. Poderíamos destacar o sempre apontado confronto entre o velho e o novo, a recusa da reprodução imediata das novas técnicas em favor de uma reconstrução que buscasse o específico de cada linguagem. Certamente aparece aí a recusa do

ornamental, na linguagem, no jornalismo, na literatura.

A recusa de recursos da técnica modernizadora, como já vimos, não pretende representar um apego ao passado, mas a preservação da crítica em oposição ao encantamento num programa onde "o antigo se encadeia no novo, o novo no novíssimo".

A propósito deste encadeamento, cabe lembrar a observação que faz Lúcia Miguel Pereira, chamando atenção para o fato de que um ano antes da morte de Machado de Assis, "data simbólica do fim da literatura oitocentista", surge a revista *Floreal*, "incontestavelmente um elo entre o romance machadiano e as atuais tendências da ficção"⁽⁶⁰⁾.

Parece-nos que a obra de Lima Barreto significa antes uma ruptura consciente e necessária com a prática literária de Machado de Assis, do que um elo entre este e o momento seguinte. Seguimos aqui a argumentação sobre a descontinuidade como característica da literatura brasileira que Carlos Nélon Coutinho desenvolve.⁽⁶¹⁾ A importância da observação da crítica de Lúcia Miguel Pereira, no entanto, é a de perceber que se dá aí um turning point na produção literária.

Num trabalho onde se quer investigar como aparece a questão da cidadania nas crônicas de Lima Barreto, temos que levar em conta a cara da revista, que ele funda e batiza, a ser apresentada ao público leitor.

Do aspecto gráfico já dissemos que era precário, com a capa, segundo comentário da época, desgraçadamente aparenta-

da com a "Folhinha de Ayer"⁽⁶²⁾, não se estranhando que o público respondesse a esta negação aos apelos da mídia da forma prevista: o primeiro número vendendo 38 exemplares, o segundo 82.

O nome, no entanto, é significativo e pode valer como uma pista na compreensão das mentalidades envolvidas. Floreal é o segundo mês na primavera no calendário da "Era da liberdade" que sucedeu à Revolução Francesa. Em nosso hemisfério corresponderia justamente ao mês de outubro. Dessa forma, pelo nome de batismo, a revista filiava-se ao ideário de liberdade, igualdade e fraternidade que, como diversas crônicas comprovam, fascinava Lima Barreto na história da Revolução. Mais ainda, é preciso não esquecer que a campanha eleitoral de 1788/89, na França, forja uma concepção moderna da palavra cidadão, empregada pelos patriotas para designar o homem que se tornou livre e que goza de seus direitos políticos em oposição aos súditos. Os franceses do Ano II, para mostrar a unidade nacional, substituem os termos senhor e senhora pelos de cidadão e cidadã, concretizando ainda o ideal de igualdade no emprego do tu. O *Dictionnaire de l'Académie*, de 1786, define o termo cidadão como "o habitante de uma cidade, de uma urbe (...), diz-se que um homem é um bom cidadão para significar que se trata de um homem zeloso por sua pátria"⁽⁶³⁾.

Em 1919, Lima Barreto irá escrever em crônica sobre questões sociais:

(...) um dos aspectos que mais impressiona

ram os pensadores da Revolução Francesa, é ver de que forma (...) deu ocasião para surgir das mais humildes camadas da sociedade francesa, forças individuais portentosas e capacidades sem par de toda a ordem? (64)

Não será, pois, através da *Floreal* que Lima Barreto encontrará a possibilidade de liberdade de expressão nem o pleno gozo de seus direitos como intelectual.

O conflito entre a produção de sua escrita em crônicas e o universo empresarial dos jornais continuará. A esta dificuldade se juntava, durante a parte de sua vida em que foi funcionário público, a auto-censura, e, em certos momentos políticos a própria censura oficial que não se acanhava em "empastelar" jornais ou revistas de oposição ao regime.

Diz nosso autor em crônica de 11/3/22 sobre a censura policial feita à revista de Humberto de Campos, *A Maçã*: "Polícia foi feita para prender gatunos e assassinos, e nunca para fazer crítica literária, sob qualquer ponto de vista" (65).

Comentando as condições de liberdade de imprensa no início da República, Nelson Werneck Sodré afirma que a época de maior liberdade de imprensa tinham sido justamente os anos que antecederam a República.

A profunda consciência que tem Lima Barreto destas limitações, além da preocupação demonstrada com o público leitor, serão determinantes de sua produção literária no gênero.

Depois da experiência com sua própria revista, e uma rápida passagem pela *Fon-Fon*, Lima Barreto colaborará em revistas ilustradas de menos sofisticação do que a *Kosmos*, como a *Careta*, publicação onde sua colaboração se manteve por todas as semanas durante 15 anos, e *O Malho*, que surge humorística e vai adquirindo um perfil também político.

Estas revistas tinham a peculiaridade de contar com o que de melhor o país conhecia — ou conheceu — como caricaturistas/ilustradores: Raul, Calixto, J. Carlos e Nair de Tefê (Rian).

Na *Careta*, J. Carlos irá criar, em 1920, a célebre figura da melindrosa, que tanto frequenta as crônicas de Lima Barreto.

A caricatura salva diversas revistas da superficialidade, atribuindo-lhes equilíbrio e profundidade. Lima Barreto define em crônica de 10/6/11 na *Estação teatral* o caricaturista como "desenhista comentador diário da vida, da política, dos autores de seu país"⁽⁶⁶⁾. Ou seja, um cronista pelo desenho.

Lima Barreto foi colaborador apenas episódico em revistas conhecidas e grandes jornais como *O país*, *A notícia*, *O diário de notícias*, *o Rio-jornal*.

Na *Careta*, Lima Barreto, como redator efetivo, vai ganhar 50 mil réis, o que não é de todo inexpressivo, e mostra que sua relação com a imprensa não é propriamente diletan

te, mas vai-se tornando uma necessidade. Já não cabe, nos anos 20, dizer como dizia em 1911, reconhecendo em *A Estação Teatral*:

Hoje não me sinto bem disposto para escrever e, desde que as idéias não me acodem em abaroto nem a pena escorrega cêlere, não é bom forçar a natureza. ⁽⁶⁷⁾

Para podermos ter uma noção mais nítida do que significava esse valor no universo da produção cultural do mercado de então, basta sabermos que, em 1917, Lima Barreto vendera para todo o sempre o direito de publicação de *Notas sobre a República das Bruzundangas* por 70 mil réis e em 1918 rejubilou-se por ter seu *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sã* comprado por Monteiro Lobato por um conto de réis, a ser pago em duas prestações.

Constante também foi a colaboração em *A. B. C.*, de 1916 até a morte, onde uma relação menos rigidamente profissional do que com a *Careta* tornará suas crônicas mais interessantes, além de mais políticas, como veremos no decorrer deste estudo.

A maior parte da sua colaboração irá, no entanto, para a pequena imprensa. São os jornais e revistas menos empresariais ou ligados a associações com perfil de progressista a anarquista, que lhe permitem, evidentemente, mais liberdade. Entre estes estão *A voz do trabalhador*, órgão da Confederação Operária Brasileira, empastelado pela polícia e *O debate*, di-

rigido por Astrojildo Pereira, mais tarde dirigente do Partido Comunista e um dos mais interessantes críticos da obra de Lima Barreto. No primeiro número de *O debate*, Lima Barreto publica célebre crônica analisando e apoiando a Revolução Russa.

Spartacus, onde também colaborou, merecerá diversas referências, sendo quase um modelo de pequena publicação autêntica, como a feita na crônica *O caso da Folha*, publicada em 14/2/20, sobre a apreensão deste jornal pela polícia:

Neste último caso (o da apreensão de *Spartacus* e *A Plebe*) os grandes jornais de todo o país não protestaram, ao que parece, porque se tratava de jornais operários e apontados como anarquistas. Curioso motivo. Então são os doutores ou quase doutores, ou naturalizados doutores têm pensamento e podem exprimi-lo nos jornais? Então são os jornais de grande tiragem são imprensa? (68)

Considerando os jornais de maior público como "órgãos de facções da burguesia rica, da indústria, do comércio, da política ou da administração" (69), ou seja, da elite dirigente do país, preferirá as pequenas revistas onde uns poucos querem "achar a verdade, a novidade, a independência, onde estiverem, dando-lhes o valor por elas mesmas" (70). Em qualquer condição, porém, a questão do público continua, público que "não as compra e não as toma a sério", como já afirmara desde a apresentação de *Floreal*, onde premonitoriamente afir-

mara "se o favor público nos ajudar, o que não esperamos"⁽⁷¹⁾.

Após a aposentadoria precoce, em 1919, consequência das sucessivas internações, irá intensificar sua participação no jornalismo, como forma de completar os rendimentos, como já vimos, mas também para aproveitar a liberdade recém-adquirida ao deixar de ser empregado público. Em 25/1/19, na crônica *Quem será afinal?*, usando do recurso que lhe é constante de fazer das crônicas em jornais quase um diário, ou espaço de redação de memórias, dirá:

Aposentado como estou, com relações muito tênues com o Estado, sinto-me completamente livre e feliz, podendo falar sem rebouços sobre tudo o que julgar contrário aos interesses do país.⁽⁷²⁾

Finalmente, ao público leitor, o Estado terminara por fazer um bem. A crônica continua:

Esperava desde muito estes dias de completa liberdade, de independência quase total, para poder dizer da minha pobreza e franca verdade aos poderosos e ricos que, assim, se fizeram por toda a sorte de maneiras honestas e desonestas. Hei de dizer-lhes aos poucos.⁽⁷³⁾

Na biografia do autor, Francisco de Assis Barbosa diz que mesmo doente Lima Barreto continuava a escrever na "imprensa amarela". Depois da declaração da Guerra, com o de

saparecimento de *O debate*, serão *A. B. C.*, *Brãs Cubas* e a *Revista contemporânea* que publicarão seus quase panfletos políticos e crônicas sobre o maximalismo. Jornais revolucionários do Rio, São Paulo e Porto Alegre, como *A Lanterna*, *O Cosmopolita*, *O Paraíso*, *A Palutêia* e *A Luta* terão sua colaboração, ainda que em menor escala.

De 1920 a 1922, ano de sua morte, prepara a edição de três livros reunindo parte de suas crônicas, aos quais chamará *Marginália*, *Feiras e mafuãs* e *Bagatelas*. Não chega, porém, a ver nenhum deles publicados.

No fim da vida, em carta a Olívio Montenegro de 29/9/22, onde o incentiva, como habitualmente fazia com os jovens escritores, a produzir literatura, publicar livros, dirá:

A imprensa esgota, não dá remuneração que valha a pena, e desperta invejosos de maus bofes. (74)

2.3 - Notas

- (1) LOPES, Fernão. *Quadros da crônica de D. João I*. Prólogo. Org. Rodrigues Lapa. Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
- (2) Idem, p. 17.
- (3) Cf. sobre as questões de história e discurso ficcional: LIMA, L. C.: 1986. Cap. I: História e viagem de um veto.
- (4) LOPES, F. op. cit. p. 19.
- (5) BENJAMIN, W. op. cit. p. 154.
- (6) Idem, p. 278.
- (7) HABERMAS, J.: 1984. p. 59.
- (8) Idem.
- (9) Veja-se a respeito MEYER, M.: 1985.
- (10) AUERBACH, E.: 1983.
- (11) BENJAMIN, W.: 1984. p. 198.
- (12) Idem, p. 200.
- (13) Idem, p. 230.

- (14) BENJAMIN, W. op. cit. p. 277.
- (15) Idem, p. 281.
- (16) Idem, p. 279.
- (17) Cf. a interessantíssima biografia escrita por Leandro Konder: *Barão de Itararé*. São Paulo, Brasiliense, 1983. Coleção Encanto radical.
- (18) Vale a pena conferir o depoimento do Professor Eduardo Portella na 2^a Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, em 1984, transcrita em: *Literatura Brasileira: Ensaios*. Vol. I. São Paulo, Norte Ed., 1986. p. 25.

(...) trinta anos atrás, ao começar a escrever sobre crônica (tenho um artigo no meu *Dimensões*), estava muito preocupado em saber o que era crônica. Ficava indagando se era um poema em prosa, um conto, uma história curta, um pequeno ensaio; e que hoje exatamente não estou nada preocupado em saber o que é a crônica, ou melhor, não estou preocupado em classificar a crônica. A partir daí, imagino ter havido, de minha parte, uma certa conquista crítica; consegui passar desse esforço classificatório para estabelecer com a crônica uma relação livre, logo, não sou a pessoa mais indicada para dizer exatamente o que é a crônica. A gente fala em torno da crônica, diz coisas, mais ou menos acertadas, outras inteiramente "furadas", mas classificar a crônica, aí já é um tipo de pretensão que eu re

almente deixei de ter; e nem me sinto à vontade, nem sequer acho necessária, quer dizer, não faria nenhum esforço nesse sentido.

O artigo a que se refere é um clássico da teoria literária sobre a crônica: *A cidade e a letra*. In: *Dimensões I*, 3ª ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/MEC, 1977.

(19) ARRIGUCCI JR., Davi: 1987.

(20) Entrevista à *Revista de Domingo* do *Jornal do Brasil* de 23/out./88.

(21) GLEDSON, J.: 1988. p. 115.

(22) BENJAMIN, W.: 1985,2. p. 227.

(23) Crônica de 11 de outubro de 1896, da série *A semana*.

Todas as citações da série *Bons dias* e *A semana* mencionadas neste capítulo foram tiradas de MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Vol. III. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973.

Apenas *Canção de pirata* pertence ao vol. II.

(24) Citado por MEYER, Marlyse. *Volâteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica*. In: *Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade*. V. 46, n (1/4), jan. a dez. 1985.

Este ensaio contém excelente estudo sobre questões referen

tes à origem e desenvolvimento do jornalismo em folhetim e folhetim-romance que se tornou inútil repetirmos.

- (25) MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis. In: BOSI, A. e outros.: 1982. p. 390.
- (26) CARVALHO, J. M. de.: 1980. p. 70.
- (27) LIMA, L. C.: 1981. p. 76.
- (28) MACHADO DE ASSIS, op. cit. p. 488.
- (29) Idem, p. 488.
- (30) Idem, p. 502.
- (31) Idem, p. 528.
- (32) Idem, vol. II, p. 651.
- (33) Idem, p. 652.
- (34) Idem, vol. III, p. 709.
- (35) Idem, p. 637.
- (36) MURICY, K.: p. 17.
- (37) MACHADO DE ASSIS, op. cit. p. 768.
- (38) Idem.

- (39) *Idem*, p. 769.
- (40) *Idem*, p. 771.
- (41) BRAYNER, Sônia. Metamorfoses machadianas. O laboratório ficcional. In: BOSI, A. e outros.: 1982. p. 427.
- (42) MURICY, K. *op. cit.* p. 19.
- (43) Esta foto pode ser encontrada no arquivo fotográfico da Fundação Casa de Rui Barbosa.
- (44) EDMUNDO, L.: 1987. p. 259.
- (45) *Idem*, p. 60.
- (46) *Idem*.
- (47) SUSSEKIND, F.: 1987.
- (48) *Idem*, p. 36.
- (49) RIO, J.: 1919. p. VII.
- (50) DIMAS, A.: 1983. p. 50.
- (51) *Idem*.
- (52) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 150.
- (53) RIEDEL, D.: 1985. p. 90.

- (54) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 56.
- (55) EDMUNDO, L. *op. cit.* p. 359.
- (56) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 55.
- (57) DIMAS, A. *op. cit.* p. 5.
- (58) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 180.
- (59) *Idem*, p. 182.
- (60) PEREIRA, L. M.: 1957. p. 285.
- (61) COUTINHO, C. N.: 1974. p. 1 a 56.
- (62) BARBOSA, F. A.: 1975. p. 156.
- (63) PÉRONNET, M.: 1988.
- (64) BARRETO, Lima. *BG.*, p. 165.
- (65) BARRETO, Lima. *MA.*, p. 74.
- (66) BARRETO, Lima. *F. M.*, p. 135.
- (67) BARRETO, Lima. *I. L.*, p. 259.
- (68) BARRETO, Lima. *F. M.*, p. 253 e 254.
- (69) BARRETO, Lima. *BG.*, p. 157.

(70) BARRETO, Lima. F. M., p. 156.

(71) BARRETO, Lima. I. L., p. 184.

(72) BARRETO, Lima. BG., p. 134.

(73) Idem.

(74) BARRETO, Lima. C. A. P., 29 vol., p. 267.

3 - MODERNIDADE E CIDADANIA NO RIO DE JANEIRO DA
PRIMEIRA REPÚBLICA

*O tema — cidadania — é daqueles que o saber universitário não tem o direito de monopolizar; é um tema que revela sua riqueza quando passa a ser debatido em termos acessíveis ao cidadão comum, isto é, quando seus problemas são enfrentados numa linguagem que o põe ao alcance (na medida do possível) de todos os cidadãos (em lugar de deixá-lo entregue a uns poucos sábios).**

Leandro Konder

Antes de mergulharmos neste vasto mar que são as crônicas de Lima Barreto, passando em seguida aos textos da intimidade, precisamos buscar alguns apoios, a fim de minimizar os riscos de afogamento. Estes apoios estão em uma revisão do referente a que tais textos remetem, a partir do ponto central de nossa pesquisa: a constituição da cidadania e sua representação pelo literário.

O primeiro apoio é uma rápida reconstituição do perfil da Capital Federal na Primeira República ⁽¹⁾. Como se confi

* KONDER, Leandro. A questão da cidadania na transição democrática. In: COVRE, M. L. (org.). A cidadania que não temos. São Paulo, Brasiliense, 1986. p. 110.

gura do ponto-de-vista da organização social e política a cidade do Rio de Janeiro, tentando evitar a ótica dos "mandarins" que até recentemente construïam a histõria, para compreender a vivência da "marginália" nesta ordem social.

O segundo apoio é a tentativa de reconhecer, através de expressões do discurso do início do século, o conceito de cidadania vigente. Para tanto utilizaremos basicamente um exemplo de conflito entre o poder republicano, com sua capacidade de ser arbitrário e contraditório, e camadas subalternas organizadas.

O terceiro é um pressuposto que desenvolvemos, na compreensão do intelectual Lima Barreto. Trata-se de tentar desfazer uma falsa oposição entre progresso e modernização de um lado e a defesa dos direitos do cidadão de outro, em confronto, inclusive, com parte da crítica literária a que se dedicou ao autor. É da superação dialética desta falsa dicotomia que poderá surgir uma concepção de modelo de organização social próprio, isto é, nacional.

3.1 - O cidadão e a organização da cidade

Uma rematada tolice que foi a tal república. No fundo o que se deu em 15 de novembro, foi a queda do partido liberal e a subida do conservador, sobretudo da parte mais retrõgrada deles, os escravocratas de quatro costa

dos. *

Lima Barreto (2)

A freqüência com que a primeira República vem sendo estudada, numa revisão do que foi o processo de modernização da cidade sob o novo regime, indica o quanto este período tem de instigante. Não pretendemos duplicar esforços parodiando o que tem sido dito, sobretudo pelos representantes de uma nova história, com a maior competência. (3)

Pretendemos apenas situar o leitor para facilitar nossas referências no que diz respeito ao regime político que se instaura, às práticas e reações populares e à situação peculiar da cidade do Rio de Janeiro enquanto Capital Federal.

Uma breve análise da vida da maior cidade do país ao ser proclamada a República, com 500 mil habitantes, capital política e administrativa com reflexos imediatos em todo o país, mostrará, de saída, as dificuldades de construção da cidadania plena e, conseqüentemente, da construção de um Estado-Nação democrático. Os primeiros anos da República estão longe de serem tranqüilos e a idéia de que o advento do novo regime representasse melhores condições de vida ainda mais longe de ser unânime. Além de que é preciso não esquecer que "o império não consistia numa Bastilha a ser derrubada" (4).

Até o final do governo de Rodrigues Alves, quando estavam "nitidamente definidos os vitoriosos e os vencidos" (5),

* BARRETO, Lima. Coisas do Reino do Jambon. São Paulo, Brasileira, 1956. p. 109.

a falta de canais de expressão e participação adequados fará com que os conflitos de rua funcionem como demonstração da vontade popular, isto é, como expressão — neste caso — de descontentamento.

O Estado imperial projetara sua sombra na República nascente. Passada a turbulência dos primeiros anos a República se reencontra com a Monarquia (...) Capitalismo autoritário, cuja matriz se radica na institucionalização de um sistema de repressão política da força de trabalho, na continuidade do domínio das elites tradicionais, no controle político da fronteira agrária e na dominância geral da política sobre a economia. (6)

Com a abolição da escravatura e o novo regime político, a organização demográfica da cidade sofreu alterações. A mão-de-obra escrava engrossou o contingente de desempregados e subempregados. A presença dos portugueses no Rio torna-se um estorvo. Dentro dessa nova ordem demográfica aparece, entre outros, o desequilíbrio entre os sexos. Em 1890, o domínio do sexo masculino é em torno de 56%. É alto o número de homens solteiros na cidade e bastante pequeno o de famílias regularizadas.

Sidney Chalhoub, em *Trabalho, lar e botequim*, faz um estudo interessante de como a emancipação dos escravos e o movimento migratório foram processos que, durante décadas, forjaram o chamado "homem livre", "trabalhador expropriado que

deveria se submeter ao assalariamento" (7), como a questão do mercado de trabalho desenvolveu-se em relações de luta na formação da classe trabalhadora do Rio de Janeiro e como estabeleceu-se uma relação peculiar entre os homens e as mulheres. O quadro de mercado de trabalho não poderia dar conta de todos os que nele não se integravam, os ambulantes, vendedores de jogo de bicho, jogadores profissionais, mendigos, biscateiros, capoeiras etc.

No quadro de desemprego e desproporção entre o universo predominantemente masculino e o feminino na grande cidade, a questão da imigração portuguesa se coloca como uma ameaça e não serão poupados os "patrícios" de retaliações. Essa é mesmo a proposta política dos jacobinos que fazem deles bo-de-expiatórios para as dificuldades de vida na capital. Assim mostra o número 12 do jornal *O Jacobino*, empastelado pelas forças governistas em 1897, após o atentado a Prudente de Moraes.

Influência deletérea do português no nosso meio social, como elemento dissolvente da família, alimentando e desenvolvendo a prostituição. Possuímos dados estatísticos para provar isso. São indivíduos sem lar, pois abandonam à penúria as respectivas famílias, esses embarcações são atraídos às nossas praias e aqui se estabelecem provisoriamente, evitando compromissos de ordem social que os possa prender a este país. Para satisfação de suas necessidades sensuais amaziam de modo asqueroso com

uma mulher que também desempenha os encargos de criada.⁽⁸⁾

Não fora muito diferente desta uma das *Teses de O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Com parte expressiva da população composta pelas chamadas "classes perigosas", sem direitos de cidadania, a questão do controle da desordem e a imposição da ordem como fator de modernização irá se impor.

Os problemas de urbanismo são igualmente graves; falta de habitações, habitações precárias, sistema de abastecimento de água também precário, insuficiência de saneamento e higiene.

Maria Alice Rezende de Carvalho, em sua tese sobre a construção do mundo do trabalho na sociedade brasileira, onde trata da construção da "ordem" no Rio de Janeiro, mostra como a questão da ocupação geográfica da cidade será decisiva para o cotidiano das classes subalternas.

O direito à cidade tornava-se condição de sobrevivência de parcela considerável de segmentos subalternos. E as alterações impostas ao espaço urbano seriam dramaticamente vividas como desestabilizadoras das possibilidades de reprodução daquele imenso contingente.⁽⁹⁾

A taxa de mortalidade, já elevada, aumenta nos pri-

meiros anos da República com as epidemias. A varíola e a febre amarela afastam os estrangeiros com sua moeda e comércio e esvaziam o porto.

Economicamente o país vai mal. É o encilhamento. O aumento do custo de vida agrava as questões sociais, também da falta de empregos são culpados os portugueses.

Vale destacar que a proclamação da República, especialmente na cidade onde acabara por ocorrer, de maior nível de participação política e sede dos principais jornais, trouxe para as camadas que até então não faziam parte do jogo político grandes expectativas de participação na vida nacional. Com os militares assumindo o poder — e bem sabemos que estes quando o conquistam dele não abrem mão facilmente — logo ficou claro que a República não significava, por si só, maior partilha do poder dos dirigentes com o conjunto da população, como Machado de Assis previra e Lima Barreto confirmará.

Têm início as sublevações. No governo de Floriano Peixoto por seis meses a esquadra rebelde ocupa o porto do Rio e causa pânico na cidade que chega a ser bombardeada. Esses momentos de arbítrio serão imortalizados por Lima Barreto em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que pinta o marechal como o "homem-talvez" que "tinha um ar de malfeitor ou chefe de família em aventuras extra-conjugais" (10).

Confirma o diário de nosso autor, levando revolta e ironia para a intimidade.

Trinta dias depois, o sítio é a mesma coisa. Toda a violência do governo se demonstra na ilha das Cobras. Inocentes vagabundos são aí recolhidos, surrados e mandados para o Acre.

Um progresso! Até aqui se fazia isso sem ser preciso estado de sítio; o Brasil já estava habituado a essa história. Durante quatrocentos anos não se fez outra coisa pelo Brasil. Creio que se modificará o nome: estado de sítio passará a ser estado de fazenda. De sítio para fazenda, há sempre um aumento, pelo menos no número de escravos. ⁽¹¹⁾

Quanto à história das idéias e das mentalidades, cabe destacar que a República não traz novas visões estéticas ou produz correntes ideológicas novas.

Dentre as vertentes do pensamento europeu que então vigem, o liberalismo e o positivismo já datavam do Império, o anarquismo é importado, vindo junto com os imigrantes, especialmente os italianos, o socialismo faz sua aparição, mas de forma ainda incipiente.

O abismo entre os poderosos da República e os pobres ou "remediados" é grande, trazendo certa nostalgia de uma monarquia à qual a figura de intelectual de Pedro II dava respeitabilidade e que findara num momento em que o gesto da abolição trouxera simpatia.

Em 1892, com a decretação da lei orgânica do Distrito Federal já em regime constitucional, os intendentes passa-

riam a ser eleitos pelo voto popular. Mas esta questão do voto direto e popular logo se mostrará bastante falaciosa.

Pelo lado social e democrático, portanto, não eram favoráveis as perspectivas para a cidadania política no Rio de Janeiro da Primeira República. De um lado, grande parcela da população se colocava fora do mundo organizado do trabalho, numa situação em que era difícil a percepção dos mecanismos que regiam a sociedade e a política. De outro, a grande presença estrangeira, particularmente a portuguesa, também reduzia o envolvimento organizado na vida política da cidade. ⁽¹²⁾

Não esqueçamos que os censos de 1890 e 1906 apontam a presença de um lumpem-proletariado de em torno de 50% da população ativa.

Ainda segundo o censo de 1890, o eleitorado potencial do Rio de Janeiro ficava assim:

População fixa total.....	515 559	
Excluindo menores de 21 anos, ficam.....	299 827	
Excluindo as mulheres, ficam.....	174 565	
Excluindo os analfabetos, ficam.....	118 704	
Excluindo as praças de pé e frades, ficam....	109 421	(13)

Do último número obtido temos que excluir ainda os estrangeiros. Assim, restam cerca de 100 mil pessoas aptas a votar, ou seja, em torno de 20% da população total.

O alto índice de exclusão automática mostra que a participação popular que o novo regime deveria trazer era uma balela e a auto-exclusão agravará ainda mais este quadro. A situação não iria se alterar expressivamente nos anos seguintes. Nas eleições presidenciais de 1910, apenas 2,7% da população do Distrito Federal constituíam-se em eleitores.

O absenteísmo do Rio de Janeiro era o mais alto do país, por contraditório que possa parecer (evidentemente que a fraude permanente torna os números de então um tanto irreais). Para o eleitorado, a visão que se tinha era que votar, além de ser inútil, era também perigoso. A presença dos famosos capoeiras nas campanhas e durante as eleições tornavam o ato cívico uma ameaça.

Apesar de os intendentes passarem a ser eleitos, o prefeito seria nomeado pelo Presidente da República. O governo municipal desvincula-se, assim, da vontade dos cidadãos. Desse modo é que em 30 de dezembro de 1902 o engenheiro Francisco Pereira Passos é nomeado prefeito do Rio de Janeiro pelo Presidente Rodrigues Alves e toma posse no mesmo dia. A "escolha técnica" seria elogiada pelos jornais, como o faz o cronista Gil Vidal:

Sua Excelência que já tem prestado ao seu país bons serviços, (...) trate agora de alargá-los, conquistando a benemerência com a transformação da cidade do Rio de Janeiro de modo a que não continue a nos envergonhar e deprimir a comparação com as outras cidades. ⁽¹⁴⁾

A escolha feita "pelo alto" teria um papel decisivo nos rumos da política em todo o país e, sobretudo, na construção da cidadania no Rio de Janeiro.

Abria-se, então, ao lado do governo, o caminho para o autoritarismo, que, na melhor das hipóteses poderia ser um autoritarismo ilustrado, baseado na competência, real ou presumida de técnicos. (...) (Estes técnicos) chegados ao poder, do espírito da república guardavam no máximo alguma preocupação com o bem público, desde que o público, o povo, não participasse do processo de decisão. O positivismo, ou certa leitura positivista da República, que enfatizava de um lado a idéia de progresso pela ciência e, de outro, o conceito de ditadura republicana, contribuía poderosamente para o reforço da postura tecnocrática e autoritária. (15)

Não podemos esquecer, porém, que se o positivismo incentivava a postura tecnocrática e autoritária, por outro lado a doutrina continha propostas avançadas, e não é à toa que chegou a atrair jovens intelectuais como o próprio Lima Barreto quando estudante.

Teixeira Mendes defendeu posições de proteção à classe operária, com quem dialogava, inclusive legislação disciplinadora de regime de trabalho e concessão de benefícios. Os republicanos de influência comteana que se preocupavam com o proletariado traziam, porém, uma noção de cidadania bem pecu-

liar, já que a concepção positivista de cidadania admitia apenas direitos civis e sociais, vetando a ação política e eliminando a idéia de partidos e de democracia representativa. Na concepção positivista "não existiam sequer os cidadãos ativos. Todos eram inativos, à espera da ação iluminada do Estado" (16).

José Murilo de Carvalho usa o termo ESTADANIA para definir a participação, não através da organização dos interesses, mas a partir da máquina governamental, conceito que se sobrepõe, na República Velha, à noção de cidadania e que, em última instância, acabaria significando uma cooperação direta com o governo.

Ao prefeito Pereira Passos caberia a tarefa de modernizar a cidade, torná-la atraente aos olhos europeus, mas também a tarefa de domesticá-la, instaurando a ordem para que o Rio de Janeiro se apresentasse como uma cidade cartão-postal da Belle-époque, onde não aparecesse, a turvar a imagem, o Brasil pobre, o Brasil negro, o Brasil mulato.

Em 1888, durante o Império, o povo saíra às ruas para comemorar com festejos populares que duraram uma semana. Diz Lima Barreto: "jamais em minha vida, vi tanta alegria. Era geral, era total" (17). No ano seguinte os festejos se repetiram.

Às vésperas da Proclamação da República as notícias não chegam a entusiasmar. A participação popular foi superficial e de última hora. A imagem de República que Lima Barreto nos dá não é a de uma amante de festas.

Veio a república, e logo as novas autoridades acabaram com aquela folgança de mês. A república chegou austera e ríspida. Ela vinha armada com a política positiva, de Comte, e com os seus complementos: um sabre e uma carabina.⁽¹⁸⁾

Os primeiros anos da República foram, sobretudo, marcados por movimentações das camadas subalternas, do cidadão comum, das "classes perigosas", como oposição ao regime expressa por manifestações de rua, revoltas, quebra-quebras e greves.

De todos estes movimentos, um merece especial destaque, até pelo tanto que a história oficial se esforçou por minimizá-lo. Como consequência deste espírito de despotismo ilustrado dominante na república dos doutores, foi imposta a lei da vacinação obrigatória, tornando-se razão de protestos populares que atingiram a dimensão de uma guerra civil.

Rodrigues Alves assumiu o Governo em 1902 com um programa intensivo de obras públicas: saneamento e reforma urbana. Para desenvolvê-las o prefeito Pereira Passos e o diretor do Serviço de Saúde Pública, Oswaldo Cruz, receberiam poderes de ditadores.

Não nos deteremos aqui na ação urbana de Pereira Passos, já amplamente estudada e registrada (conferir em especial *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*). A ela voltaremos sob a ótica de Lima Barreto, mais adiante. Também a ação de Oswaldo Cruz voltaremos posteriormente ao falarmos da questão

da saúde mental.

Destacaremos apenas o quanto este processo de "modernização" perturbou o cotidiano das camadas subalternas, não só pelo Bota-abaixo, que destruiu parte do casario colonial mas também pela execução das medidas sanitárias necessárias. É evidente que a insatisfação dominou os pequenos proprietários de casas desapropriadas, os donos de cortiços e casas de cômodos anti-higiênicos obrigados a reformá-los e também o cotidiano de pessoas comuns que tiveram que deixar os locais de moradia para que acontecessem as demolições e desinfecções.

Pereira Passos, na ânsia de fazer da cidade suja, pobre e caótica réplica tropical da Paris reformada por Haussmann, baixara várias posturas que também interferiram no cotidiano dos cariocas, particularmente nos dos ambulantes e mendigos. Proibiu cães vadios e vacas leiteiras pelas ruas ; mandou recolher a asilos os mendigos; proibiu a cultura de hortas e capinzais, a criação de suínos, a venda ambulante de bilhetes de loteria. Mandou também que não se cuspisse nas ruas e dentro dos veículos , que não se urinasse fora dos mictórios , que não se soltassem pipas.⁽¹⁹⁾

E foi justamente com a utilização de métodos autoritários legitimados por lei que o governo se dispôs a vacinar, obrigatoriamente, a população contra a varíola.

A resistência popular espontânea juntou-se a oposi-

ção dos positivistas e o posicionamento contra a obrigatoriedade por parte de jornais como o *Correio da Manhã*.

E a revolta foi para as ruas. Seria uma revolta peculiar, não apenas pela violência que este povo pacífico e cordial atinge, mas pelo caráter de enérgica defesa do espaço privado contra a invasão de um poder público pelo qual o homem comum não se sentia minimamente representado, ou seja, as forças do governo, os representantes do povo que absolutamente não o representavam.

Nicolau Sevcenko narra em *A revolta da vacina* as rebeliões de rua que se seguiram ao decreto de 9 de novembro de 1904. Podemos ter uma breve noção da violência da repressão sobre a manifestação através do depoimento do *Jornal do Comercio* — conservador e pró-governista — transcrito pelo historiador.

A citação reproduzida guarda a intencionalidade de reagir ao tradicional relato da historiografia brasileira como história dos vencedores.

O chefe de polícia ordenou que a força avançasse para desalojar os amotinados daquela via pública, onde já se erguiam trincheiras e barricadas. Rompeu a cavalaria a galope, descarregando clavinotes, espaldejando quantos fugitivos alcançava. Descargas cerradas atroavam aos ares, tombando vítimas sem conta. Um menino caía morto na calçada do Tesouro.

Toda a rua estava cheia de manchas de san-

gue. Por trás de um montão de paralelepípedos e madeiras um grupo resistia em prodígios de coragem (...). Os bondes eram virados, arrebatados e incendiados uns, atravessados outros ao longo da rua para servirem de trincheiras. (...) Generalizava-se o tumulto, reproduzindo-se as mesmas cenas em quase todas as ruas centrais, como em vários bairros. (...)

Na segunda-feira seguinte — 14 de novembro — reencetava-se o mesmo trágico espetáculo. (...) Não trafegava um único veículo em toda a cidade. Do alto de uma casa de esquina da rua do Hospício com a do Regente a figura sinistra de um preto ceifava os soldados a tiros certos até que dali derribou uma bala de carabina que lhe varou o crânio. (20)

Ao final da batalha, numerosos mortos e feridos e a consagração popular para um negro atlético: o Prata Negra, chefe da revolta no centro, especialmente em Porto Arthur.

No dia 16 de novembro o governo reconhecia a impossibilidade de impor tal medida pela força e revogava a obrigatoriedade da vacina.

Uma vez que tratamos do universo das letras e da cultura e buscamos refletir sobre a mediação possível dos homens de letras, dos intelectuais com acesso à imprensa entre povo e poder, vale a pena verificar a visão que estes tiveram da revolta.

Rui Barbosa, numa tradição liberal, era contra a o-

brigatoriedade da vacinação, mas considerava que a reação , ainda que justa, fora manipulada, resultando em "bodas adulte radas da arruaça com o pronunciamento" (21). Bilac é severo e, mais uma vez elitista: as massas incultas teriam causado a "masorca", e estigmatizava os manifestantes como "turba-multa irresponsável de analfabetos"; isto é, aqueles que, não pertencendo à cidade das letras, não tinham direito à cidadania. O registro do dia 6 de novembro no diário de Lima Barreto merece ser confrontado com as declarações anteriores:

Essa masorca teve grandes vantagens: 1º) demonstrar que o Rio de Janeiro pode ter opinião e defendê-la com armas na mão; 2º) diminuir um pouco o fetichismo da farda ; 3º) desmoralizar a Escola Militar. Pela primeira vez, eu vi entre nós não se ter medo do homem fardado. (...)

* * *

Profecia. Dos militares mais ou menos envolvidos nas masorcas, nenhum sofrerá pena; dos civis, alguns se suicidarão na prisião. (22)

Na verdade, a reação justificava-se tanto por razões modernas, como o direito à participação em decisões de âmbito coletivo, a recusa do autoritarismo legitimado pela ciência que mereceria fê cega, como por questões tradicionais. Ou seja, os princípios liberais de preservação da liberdade individual e o não-intervencionismo do governo, valores populares como o respeito à virtude da família e a autoridade do seu chefe, ou seja,

(...) a fusão de uma ideologia inerente às camadas populares com uma ideologia derivada de classes altas, a fusão de valores populares com valores burgueses, gerando a ideologia de protesto.⁽²³⁾

Nesses termos, a revolta tem origem, simplesmente, na legítima defesa dos seus direitos civis pela própria população, revolta fragmentada de uma sociedade fragmentada.

A participação política da população inexistindo de fato através de mecanismos democráticos, legais, só poderia se dar fora dos canais oficiais, através de greves, arruaças, quebra-quebras.

Por outro lado, as formas de organização das classes subalternas, que poderiam ser canais de reivindicações políticas, ainda que fossem se desenvolvendo ao longo dos dez anos iniciais da República, guardavam um caráter assistencial, de instituições de cooperação mútua. Apesar do empenho das lideranças mais radicais, especialmente o anarco-sindicalismo, era impossível vencer os princípios cooperativistas e assistencialistas.

Assim, nesta que se apresenta como a cidade mais politizada, a capital, o comportamento político da população é apático. O povo, capaz de sair às ruas como fizera, não reivindicava participação nas decisões governamentais. Do estado, o povo quer ou que o deixe em paz, ou que atenda a questões assistenciais de forma paternalista.

Mas na política a cidade não se reconhecia, o cidadão não era cidadão, inexistia a comunidade política. Diante desta situação, não era de estranhar a apatia e mesmo o cinismo da população em relação ao poder (...). O que marcava, e marca, o Rio é antes a carnavalização do poder como, de resto, de outras relações sociais. Poucos meses após a Revolta da Vacina, ela já era objeto de celebração carnavalesca. (24)

Desta forma, a vontade das elites dominantes foi eficaz, como mostra Luiz Werneck Vianna, na viabilização de um projeto que em 160 anos transformou o Brasil de colônia em país capitalista moderno, mas foi, porém, inadequada à constituição do Estado-Nação. O Estado mostrou-se incapaz de

(...) incorporar as classes subalternas ao seu sistema de ordem, criou um capitalismo que, ainda hoje, depende mais das formas políticas e repressivas de controle social do que econômicas; mais da coerção do que do controle. (25)

3.2 - Cidadão, pátria e chibatadas

*Sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político.**

Hannah Arendt

* ARENDT, Hannah. A condição humana. Rio de Janeiro, Forense, 1981. p. 11.

Partindo de uma reflexão contemporânea, e evocando o importante papel da imprensa diária, citamos o *Jornal do Brasil* de 18/12/88, que publicou provocativo ensaio de José Murilo de Carvalho entitulado "A cidadania a porrete"⁽²⁶⁾. O ponto de partida é matéria jornalística anterior onde fora transcrito um depoimento de Adolfo Ferreira dos Santos, negro, de 98 anos, ex-marinheiro e admirador do líder da "Revolta da chibata", João Cândido. Ferreirinha declarava que as chibatadas e lambadas que, como os demais marujos de sua época levou, quebraram-lhe o gênio e fizeram com que "entrasse na compreensão do que é ser cidadão brasileiro".

Não se pode deixar de concordar com José Murilo que esta — entre rude e irônica declaração — é reveladora da "original contribuição brasileira à teoria e prática da moderna cidadania"⁽²⁷⁾. Tal concepção, segundo o autor, contrasta com a de cidadania tal como apresentada pela tradicional análise de E. P. Thompson (e outros), que ilustra como a cidadania inglesa foi construída em cima de profundo sentimento de liberdade, e a francesa, apoiando-se nos seus princípios de liberdade, igualdade e fraternidade.

O depoimento deste companheiro do herói da versão brasileira do "Encouraçado Potemkin" aponta para o que, rastreando as raízes na escravidão, é chamado de "bom cidadão" na prática brasileira de formação da cidadania: aquele que se encaixa na hierarquia que lhe é determinada, e não o que se sente livre e igual. O mundo urbano que emergia na Primeira República o fazia com o mesmo espírito. "Questão social era

com a polícia mesmo, era no sarrafo". É a "lei do Ferreirinha: brasileiro é no pau". (28)

A digressão sobre este episódio de 1910 nas águas da baía será útil se ajudar na compreensão do próprio discurso jornalístico de Lima Barreto: "se o povo visse, se o povo soubesse" (29), ou, mais adiante, "O Estado é contra o indivíduo" (30). Além disso, é em 1910 que as notas preparatórias de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance que narra outra revolta que termina de forma semelhante, estão sendo lançadas no *Diário*.

Em relação ao episódio histórico gostaríamos de destacar alguns momentos do discurso oficial e dos insurretos: (31)

1º, no segundo dia da República — 16/11/1889 — o decreto nº 3 declarou abolido o açoite na armada, mas no convés do "Minas Gerais" o marinheiro Marcelino Rodrigues recebia 250 chibatadas diante de toda a tripulação.

2º, a 22 de novembro os marinheiros enviaram ao presidente ultimato dizendo "Nós marinheiros cidadãos brasileiros e republicanos não podemos mais suportar a escravidão na Marinha Brasileira, a falta de proteção que a pátria nos dá (...)".

A história é conhecida: derrotados, os marinheiros são oficialmente anistiados, o governo afirma garantir condições dignas de rendição. Diante dos companheiros incrédulos e temerosos João Cândido diz "Vocês fazem mal! Isto é um desrespeito ao governo! Fomos anistiados e somos cidadãos livres (...)".

Por duas seqüências de raciocínio iremos nos alongar um pouco mais com a digressão: a primeira é a confirmação na postura crítica que atravessa a escritura de Lima Barreto da incredulidade oposta ao ufanismo e da afirmação de um descompasso entre o discurso e a prática do Estado. A segunda remete para a parte final desta tese onde se discutirá a forma de exclusão utilizada pelo poder através de internamento psiquiátrico.

A resposta definitiva do governo à rebeldia na Marinha é o massacre: torturas, assassinatos, deportações. A força física extraordinária de João Cândido fará com que seja dos poucos que resistirão à fome, calor e sede, semi-soterrados sob cal.

A 18 de abril de 1911, ainda ouvindo os gritos dos companheiros já mortos e revendo incessantemente a retirada dos cadáveres, João Cândido é levado para o Hospital dos Aliados. Atirado como louco indigente no casarão da Praia Vermelha, o marinheiro logo em seguida pede aos médicos duas folhas de papel para escrever uma espécie de memórias.

Toda a discussão sobre um atual gosto pela literatura-depoimento entre nós e a questão do "veto ao ficcional" tratada na obra mais recente de Luiz Costa Lima, poderia ser retomada se fosse o caso de desenvolvermos um paralelo com o final do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, quando o discurso do narrador se cola ao de Policarpo.

Não se pudera conter. Aquela leva de des-

graçados a sair assim, a desoras, escolhidos a esmo, para uma carniçaria distante, falara fundo a todos os seus sentimentos (...). A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete. (32)

Os episódios de movimentos coletivos evocados, o primeiro pelas referências históricas à Revolta da Chibata e o segundo pela citação do trecho do romance que se refere à Revolta da Armada podem ser relacionados a diversos dos textos a que iremos nos referir. Mesmo crônicas que partem de uma situação individual ou descrevem cenários ou atores da cidade, terminam quase sempre por indicar que a questão fundamental da cidadania no Brasil é a mesma expressa pelo discurso histórico e o romanesco: o reconhecimento dos direitos humanos negados ao cidadão.

O tema da cidadania, fica visto, não é um tema fluente na Primeira República. Por isso mesmo investigá-lo em textos deste momento aponta para o aspecto antecipador e modernizante de sua literatura e traz, inevitavelmente embutida, uma reflexão sobre o presente, sobre a sociedade e a cultura brasileira, e o papel que nela cabe ao escritor/intelectual.

A discussão sobre o exercício da cidadania na sociedade brasileira permanece sendo a investigação de seu cerceamento e antes os diversos aspectos da não cidadania. Da República Velha à Nova República, o debate público e a produção de textos públicos sobre o tema, inevitavelmente, irão se referir

ao direito negado à moradia de favelados e sem-terras, aos direitos sociais das mulheres que só na década de 30 vão exercer o voto e cujo direito à vida é menos importante que a "defesa da honra", ao direito ao livre uso do espaço urbano pelos pobres, ao rural por camponeses e ao silvestre a índios.

Certamente a questão do nacional irá permear as investigações. A discussão do caráter de defesa da nacionalidade, especialmente em oposição ao ideário de importação cultural do "Rio civiliza-se" já foi bastante estudada, inclusive no debate sobre o nacional-popular na obra de Lima Barreto. Preferimos, sem evitar as referências ao tema que inevitavelmente surgirão, enviar à bibliografia já editada e persistir no tema da cidadania.

3.3 - Cidadania: tema da modernidade

*Deve ser muito agradável um cidadão não se meter em política.**

Lima Barreto

Cidadania é um neologismo derivado da cidade, com sua conceituação datando da Antiguidade Clássica, mas que recheia de sentido político essa derivação e toma de cidade o sentido de público.

Segundo Hannah Arendt, remontando ainda ao pensamento grego e ao surgimento da cidade-estado; na pólis, além da vida privada há também uma espécie de segunda vida: a política. "Cada cidadão pertence a duas ordens de existência: e há uma grande diferença em sua vida entre aquilo que lhe é próprio e o que é comum." (33)

* BARRETO, Lima. Vida urbana. São Paulo, Brasiliense, 1956.
p. 85.

No que se refere à literatura como construção do imaginário, é claro que há uma literatura que, na relação do imaginário com o real, preocupa-se mais em representar as coisas públicas e outra que se ocupa da representação das coisas privadas.

Já o clássico ensaio de Erich Auerbach: "*La cour et la ville*" (34) historia como o termo público, ligado principalmente às apresentações teatrais, evolui de forma a não se poder falar em obra literária sem, de alguma forma, levar em conta que na outra ponta está o público.

Para Hannah Arendt, em primeiro lugar, tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível. A aparência constitui-se assim em realidade. Até mesmo as maiores forças da vida íntima como as paixões do coração só terão existência plena ao serem transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas. É claro que a afirmação contém uma polêmica a que não pretendemos fugir.

Para a filosofia, a mais comum dessas transformações ocorre na narração das histórias e, de modo geral, na transformação artística de experiências individuais.

Em seguida, o termo público significa o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Conviver no mundo significa que uma série de coisas se interpõem entre os que nele habitam em comum.

Isto não quer dizer que questões puramente privadas

sejam irrelevantes, pelo contrário, assuntos altamente relevantes sobrevivem na esfera privada, como o amor ou a experiência limítrofe da vida: a dor.

Sem deixarmos de advertir que tomamos como nosso o posicionamento de Richard Sennett⁽³⁵⁾, de alerta contra o domínio do privatismo que arrebatava o homem moderno, não podemos operar os dois termos: público e privado como dicotomias, ignorando o social.

Nossa principal intenção nesta parte é desfazer uma falsa oposição, presente mesmo em críticos os mais simpáticos à obra de Lima Barreto, entre uma preocupação com o social, a defesa do homem comum, a simpatia pelas classes subalternas e, num falacioso pólo oposto, as manifestações de progresso e modernização que tomam de assalto o Rio que se civiliza, do desejo enfim de "ser moderno" do intelectual dessa nossa Belle-Époque tardia.

Defesa da cidadania não é recusa do modelo moderno, da modernização urbana, pelo contrário, deve ser sua condição inerente se não quisermos confundir espaços de vida social com cenários hollywoodianos. Cool memories!

Só o futuro poderia comprovar a importância do alerta que Lima Barreto intuía, não contra a modernidade, mas uma que contemplasse as razões do homem comum.

Marshall Berman dedica o último capítulo de seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar* ao debate sobre a separação entre modernismo e modernização, refletindo a partir da

realidade do seu bairro nova-iorquino de origem: o Bronx. A análise dos anos 50 em seu país apontam, segundo ele, para uma cisão entre o espírito moderno e o ambiente modernizado. A frase de Le Corbusier — atualmente alvo de uma revisão crítica, como aliás, num exemplo brasileiro, a cidade de Brasília, também dos anos 50 — "precisamos matar a rua", sintetiza os perigos de uma reformulação urbana autoritária.

Há um texto síntese, onde M. Berman liga-se de forma extremamente curiosa aos pressupostos enunciados por Lima Barreto na já citada apresentação da revista *Floreal*, onde o americano, como fizera nosso autor, discute a relação dialéctica entre passado e futuro.

É somente mantendo vivos esses laços que o ligam às modernidades do passado — laços ao mesmo tempo estreitos e antagônicos — que o modernismo pode auxiliar os modernos do presente e do futuro a serem livres. (36)

Voltando ao Brasil, vemos que é discutindo de que forma a modernidade virou projeto nacional, fazendo com que a política brasileira se tornasse campo onde atores sociais disputam qual o mais moderno, e, portanto, merecedor de confiança de todos na direção da sociedade, que Werneck Vianna mostra como se realiza a convivência na república oligárquica do atraso e da modernidade nas for-

mas sociais.

Não que o atraso se mascare de moderno, e menos ainda que o moderno negue o atraso. Composição de contrários que mutuamente se sustentam, a modernidade começa seu caminho sem ruptura com o passado, e esta será, em nossa história republicana, sua marca de origem da qual ainda não se desprende. (37)

No início da república há um discurso moderno que se reflete na redefinição do espaço urbano. O próprio positivismo — ideologia conservadora — fantasia-se de progressista propondo rupturas com a sociedade colonial e adesão ao processo civilizatório da capital. O fundamental deste processo apontado é que na República Velha a acepção corrente de moderno é excludente. Tudo que não fizesse parte de uma acepção moderna deveria, se possível, ser posto abaixo como o casario colonial. E mais, mesmo os frutos que este projeto modernizante gera como consequência dele próprio lhe parece estranho e agressivo, como os imigrantes, a classe operária em busca de seus direitos, as novas opções de vida de uma classe média empobrecida. Ou seja, no caso de nossa cidade, neste Rio-Paris que a elite e a intelectualidade só querem como expressão da modernidade, reagem ambas pela excludência do diferente quer seja anterior ou "posterior". No caso dos atores, serão aqueles mesmos de que Lima Barreto vai se apropriar.

Werneck Vianna leva a análise do sistema político na sua evolução até a contemporaneidade em afirmação que nos in-

teressa de perto:

Moderno é o democrático, a expressão livre dos conflitos sociais e políticos, a legitimação dos interesses coletivos das classes subalternas através da vida sindical e do sistema de partidos. (38)

O tema da modernidade em arte será sempre a recusa da forma fixa, entendendo-se arcaísmo não apenas como adoção de uma linguagem e de uma gramática que não dão conta do discurso que o novo intelectual produz, mas também como arcaica a resistência à incorporação dos novos personagens da vida pública, do flanêur ao contribuinte morador no subúrbio mal atendido, da aborteira à divorciada.

3.4 - Notas

- (1) Francisco de Assis Barbosa observa, com propriedade, que Lima Barreto sempre resistiu a chamar de Distrito Federal ao Rio de Janeiro.
- (2) Esta crônica data de 24/1/20, não traduz, portanto, nenhuma resistência imediata a algo de novo.
- (3) Duas obras de José Murilo de Carvalho: *A construção da ordem* e *Os bestializados*, foram referências fundamentais no percurso histórico que apresentamos. *Os bestializados*, em especial, dá conta de como se situa historicamente a questão da cidadania na Primeira República do Brasil. Preferimos remeter a estas obras, reconhecendo nossa condição de leigos, do que duplicar esforços. Além destas obras recorreremos intensamente a Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*. Para as questões da definição do termo cidadania e as condições peculiares do desenvolvimento de tais questões no Brasil, recorreremos sempre que necessário aos escritos de L. Werneck Vianna e de Wanderley Guilherme dos Santos que do tema vêm, há tempos, se ocupando com regularidade.
- (4) VIANNA, L. W.: 1985-I. p. 198.
- (5) CARVALHO, J. M.: 1987. p. 15.
- (6) VIANNA, L. W. op. cit. p. 199.
- (7) CHALHOUB, S.: 1986. p. 27.

- (8) Citado por CARVALHO, M. A.: 1983. p. 83.
- (9) Idem, p. 68.
- (10) BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. p. 286 e 287.
- (11) BARRETO, Lima. *D. I.*, p. 49.
- (12) CARVALHO, J. M., op. cit. p. 83.
- (13) Idem, p. 85.
- (14) DEL BRENNNA, R.: 1985. p. 20.
- (15) CARVALHO, J. M., op. cit. p. 35.
- (16) Idem, p. 54.
- (17) BARRETO, Lima. *F. M.*, p. 255.
- (18) Idem , p. 21.
- (19) CARVALHO, J. M., p. 95.
- (20) SEVCENKO, N.: 1983 - II. p. 27 a 29.
- (21) CARVALHO, J. M., op. cit. p. 136.
- (22) BARRETO, Lima. *D. I.*, p. 48.
- (23) CARVALHO, J. M., p. 136.

- (24) Idem, p. 156-157.
- (25) VIANNA, L. J. op. cit. p. 191.
- (26) CARVALHO, J. M. A cidadania a porrete. In: Cadernos B/ Especial. *Jornal do Brasil*, 18/12/88.
- (27) Idem, p. 6.
- (28) Idem.
- (29) BARRETO, Lima. BG., p. 93.
- (30) BARRETO, Lima. V. U., p. 80.
- (31) Aqui, a fonte usada, em cotejo com livros de História do Brasil, foi Edmar Morel. *A revolta da chibata*. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.
- (32) BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. p. 284.
- (33) ARENDT, Hannah: 1981. p. 33 a 35.
- (34) AUERBACH, E.: 1983. p. 150 a 190.
- (35) SENNETT, R.: 1988.
- (36) BERMAN, M.: 1986. p. 329.
- (37) VIANNA, L. W.: 1985-II. p. 38.
- (38) Idem, p. 43.

4 - A CRÔNICA COMO REPRESENTAÇÃO DA CIDADE

*O que apaixonava Balzac era o poema topográfico de Paris, seguindo a intuição, que foi o primeiro a ter, da cidade como linguagem, ideologia, condicionamento de qualquer pensamento, qualquer palavra, qualquer gesto, cujas ruas "imprimem por sua fisionomia certas idéias contra as quais não temos defesa". **

Ítalo Calvino

A longa digressão historicista por que nos estendemos no capítulo anterior teve a intenção de apresentar resumidamente a situação político-social do momento em que Lima Barreto começa a escrever regularmente suas crônicas jornalísticas. Essa descrição tornou-se necessária pelo predomínio da referencialidade nas crônicas de que tratamos, que estão, a cada momento, remetendo para este contexto.

A distância que separa o povo do poder nesta Primeira República, a organização política que garante à elite dirigente decisões solitárias sobre o conjunto da sociedade, a fragilidade do nacional num país onde o mito do progresso ca-

* CALVINO, Ítalo. La machine littérature. Paris, Seuil, 1984. p. 148 e 149.

mufla a dependência cultural, levam o autor a optar por um espaço de emissão de sua palavra que se instala ao lado do cidadão comum, seu leitor.

O ponto-de-partida, a motivação inicial de suas crônicas poucas vezes é interna, geralmente são dos fatos noticiados pela imprensa ou de cenas das ruas que surge a crônica.

O fragmento de vida apreendido pela crônica não é apenas pretexto (pré-texto) para construções literárias, como freqüentemente ocorre no gênero. A partir desta referência começa a se desenvolver uma argumentação sobre a vida pública, a ética—antiética— dos governantes, o comportamento popular ou o que mais possa ser recortado de uma reflexão maior.

Nenhum desses temas é tratado em tom neutro. Apresentado o assunto do dia ou estabelecida a polêmica — geralmente já conhecidos pelo leitor —, o autor se posiciona e busca a cumplicidade de quem é seu público.

É curioso constatar que, desta maneira, Lima Barreto se faz um gramsciano avant-la-lettre. Não é apenas através da concepção de intelectual que nosso autor se aproxima das posições que Gramsci irá formular, é como jornalista que cultiva o que o pensador italiano chama de "jornalismo integral"⁽¹⁾. Isto é, aquele capaz de não apenas satisfazer as necessidades do leitor, mas também criar e desenvolver estas necessidades, criando e desenvolvendo seu público e sua área.

Gramsci valoriza, no jornal, a figura do cronista ,

reconhecendo a dificuldade de se encontrar este tipo de jornalista "tecnicamente preparado para compreender e analisar a vida orgânica de uma grande cidade" (2).

A crônica interessa qualquer problema singular, na medida em que se torna atualidade, mas nestes textos o elemento de atualidade deve ser subordinado e não principal.

Se um cronista informa o público "jornalisticamente", como se diz, isto significa que o cronista aceita sem crítica e sem julgamento independente informações e julgamentos. (3)

Os aspectos de literariedade das 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 feitio de cartas ou do diálogo dramático.

A crônica-crítica é, pois, o tipo de crônica mais freqüente, expondo, de início, esta intenção. A opção por uma linguagem próxima à do leitor (que não é, forçosamente, o leitor culto de Machado) provoca a pesquisa de uma forma que proporcione a cumplicidade desejada.

Este pacto implícito com o leitor é elemento fundamental neste que pretende se fazer uma voz que fale pela cidade.

Quando Lima Barreto inicia uma crônica dizendo,

Não se abre um jornal, uma revista, um magazine, atualmente, que não topemos logo com propostas de deslumbrantes e custosos melhoramentos e obras.⁽⁴⁾

o autor parece saltar da edição do jornal para o lado do leitor-contribuinte preocupado com o destino que o governo anda dando ao seu dinheiro.

Ou quando, partindo de um fato individual que se tornou público diz:

Este caso da parteira merece sérias reflexões que tendem a interrogar sobre a serventia da lei.⁽⁵⁾

e como se retomasse uma conversa, já iniciada antes da crônica, sobre a mulher que, perseguida pela polícia por causa do aborto feito na amiga, acabou por se matar, trocando opiniões sobre um fato que toda a cidade acompanhou. Como um vizinho de banco no trem que filando o jornal que o companheiro ao lado lê, não resistisse em comentar a notícia que acabaram de ler juntos.

Quando o tema da crônica-crítica é mais árduo, e a argumentação aproxima a crônica do artigo ("artiguete", dirá Mário de Andrade de algumas de suas crônicas sérias), tornando-a, inclusive, mais extensa, outros recursos literários se-

rão necessários, inclusive o humor, na necessidade, vital para este tipo de escrita, de prender completamente a atenção do leitor.

Isto se dá numa de suas mais importantes crônicas, *O encerramento do Congresso*, de 14/1/22, um destes textos que, se tivessem sido adotados nas escolas públicas ao invés dos *Contos Pátrios*, de Coelho Neto, que toda uma geração teve de ler, talvez o Brasil tivesse vivido um passado recente diferente.

A crônica, ao falar da ameaça aos direitos básicos do cidadão que o recesso do Congresso representa, começa já instaurando a cumplicidade:

Todos nós falamos mal dos senadores e deputados; todos nós os apelidamos o mais atrozmente; mas quando o congresso se fecha, há um vazio na nossa vida comum e nos enchemos de pavor. ⁽⁶⁾

A questão do fechamento do Congresso, no entanto, pode não ser um apelo suficientemente forte para o leitor, homem comum, pouco ou nada consciente da importância desta instituição democrática para cuja composição ele talvez nem tenha contribuído. É preciso, pois, aproximar-se do cotidiano, da realidade imediata,

Todo brasileiro nasceu mais ou menos para ser um tiranozinho em qualquer coisa, e é

feito guarda civil ou ministro da Justiça, cabo de destacamento ou chefe de polícia, guarda fiscal ou presidente da república — trata logo de pôr pessoalmente em ação a autoridade de que é investido pelo Estado místico.

De todos os brasileiros autoritários os que chegam a Presidente da República — embora pudessem ter sido um reles guarda civil — são os mais sujeitos a delírios de autoridade piores que os de Nero ou César, porque além de tudo "são chatos, são medíocres". Metáforas irreverentes ajudam a manter a atenção sobre o perigo que todos correm:

Quando o congresso está aberto, os governos têm medo de agir tão limpamente à moda de paxás turcos. Como que lhe têm medo; é a sua consciência. Quando, porém, ele está fechado a fera carniceira não tem mais o chicote do domador à vista e faz o que quer.

Pode, então, ser colocada a questão fundamental à crônica-crítica:

Nesta hora sombria de angústias e apreensões, é de encher de saudades o fechamento do congresso. Que vai ser de nós? A que vão ficar reduzidas as três liberdades primordiais à nossa existência: a individual, a de pensamento e a de imprensa?

Já cabem então os recursos de entretenimento, a expansão da irreverência e da ironia, inclusive com breve desmoralização de um determinado deputado, mesmo porque é a instituição que deve ser preservada, e não os empregos.

De resto muito perdemos. Por exemplo, passar três meses, sem os discursos do Senhor Chiquinho (...) Ele despreza a sabedoria livresca; é discípulo bem-amado da preta Maria que foi cozinheira da sua família paterna e entendida em quitutes e política.⁽⁷⁾

Note-se que, nesta crônica, o cidadão não aparece, pois é justamente da sua exclusão da vida política, através da impossibilidade de seu representante se manifestar, que o texto trata. Mas há um nós que transforma a preocupação do articulista numa preocupação que o leitor vai dividir com ele: "Que vai ser de nós?".

Se tomarmos a crônica como um todo, veremos que nela aparece o recurso da redundância, tomado por Silviano Santiago como um recurso de construção de uma literatura próxima do popular, diminuindo o risco do hermetismo. A uma estética da redundância o crítico opõe a estética da elipse, característica do modernismo, nem sempre usada com propriedade, especialmente por jovens escritores. Poderíamos opor também este recurso estilístico que visa uma ampliação no "círculo potencial dos leitores" (Silviano Santiago) ao enigma que a ironia de Machado de Assis propõe.

O crítico recomenda a jovens autores contemporâneos maior conhecimento da estética da repetição e sua utilização de núcleos repetitivos no decorrer da história narrada.

O recurso à redundância usado com o rigor crítico de um Lima Barreto, não com fins autoritários e demagógicos, como nas épocas de populismo, é a melhor arma que o jovem romancista pode utilizar para combater democraticamente as imposições coercitivas do monopólio televisivo no Brasil.⁽⁸⁾

Além das crônicas-críticas, como veremos, o texto eventualmente toma a feição de crônica-narrativa, geralmente versões criadas de um fato real, ou ainda de crônicas-depoimento, espécie de memórias do dia-a-dia, e algumas crônicas-poéticas, criadas a partir da visão das ruas ou da natureza da cidade que o flâneur contempla.

A reflexão maior em que se coloca a questão do uso e abuso do poder por parte dos dirigentes e a dos processos diversos de exclusão e de submissão à violência a que nós estamos expostos é o próprio conceito de nação. A questão da cidadania se coloca a partir do momento em que o autor se desloca de seu posto de escritor/jornalista para se ver como membro desse conjunto de cidadãos que forma a nação. A preocupação com o conceito de nação e com a utopia internacionalista, que faria os homens se ligarem por sentimento superior de solidariedade, leva-o a se opor à idéia de pátria.

A pátria — como no Brasil do "Ame-o ou deixe-o" — é a representação da elite, do poder autoritário.

Não sendo patriota, querendo mesmo o enfraquecimento do sentimento de pátria, sentimento exclusivista e mesmo agressivo, para permitir o fortalecimento de um maior, que abrangesse, com a terra, toda a espécie humana (...) (9)

O único sentido deste "Deus-pátria" seria alimentar a discórdia entre os povos. Esta, aliás, é uma reflexão que o autor desenvolve constantemente a propósito da guerra mundial. Assim, afirma em 1914:

(...) os charlatães do Estado, em nome da pátria e de estúpida teoria das raças, instilaram na massa ignara das populações sentimentos guerreiros de agressão. (10)

Como dissemos no início, a crônica é uma construção alegórica, é um fragmento.

As questões que levantamos aqui virão tratadas nas crônicas de Lima Barreto através da alegoria que é a própria cidade.

A cidade de que, exceto por uma visita a Mirassol, nunca saiu, faz-se o mundo, é através de suas questões que mais facilmente se aproxima do leitor.

As ruas da cidade são o locus do cronista, seu posto de observação, espaço onde desenvolve todas as suas filosofias, de onde tira pedaços para construir suas crônicas, cidade cuja topografia conhece como se fosse seu quarto.

Diz Walter Benjamin:

A rua transforma-se em apartamento para o flâneur que se sente em casa entre as fachadas dos edifícios como o burguês entre suas quatro paredes. (11)

4.1 - A cidade como paixão

*A multidão é seu domínio, como o ar é o do pássaro, como a água é o do peixe. Sua paixão e seu ofício, é esposar a multidão. **

Baudelaire

No primeiro dia do ano de 1905, como tímido enamorado, Lima Barreto usa o diário íntimo para dar vazão à paixão que lhe atravessa vida e obra. Neste dia, não é o ardor cívico, a argumentação política ou a curiosidade etnográfica que o movem. Em segredo, num momento em que a crônica não é ainda atividade permanente, descreve a este confidente, onde ensaia a escrita posterior, a visão da amada de forma quase erótica:

Pleno Leme. O dia é meigo. O sol, ora espreitando através de nuvens, ora todo aberto, não caustica. (...) A praia se estende graduada, harmônica (...) Por detrás, a lombada de morros pintalga de verde-esmeralda, verde-garrafa, verde-mar (...) pin-

* BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres complètes. Paris, Lafont, 1980. p. 795.

talga o azulado opalino do dia. O mar mu-
ge suavemente. As ondas verde-claro reben-
tam antes da praia em franjas de espuma.
Pelo ar havia meiguice, e blandícias tinha
o vento a sussurrar. (12)

A rapariga com quem flertara no bonde e a quem a "co-
vardia" impede de seguir não merece confiança tão entusias-
mada. Nem a fausse-maigre do trem, dias depois. Mas anota,
no dia 7, a visão que se repetirá em tantas outras obras, até
mesmo no diário do hospício: a da Serra dos Órgãos.

Praia formosa.

Serra dos Órgãos aparece por entre os mor-
ros de São Diogo e os de Barro Vermelho.
Azul-ferrete com tons de aço novo. Os cu-
mes beijam as nuvens; à meia encosta, con-
densavam cúmulos. O mar aparecia espelhan-
te, semelhava de nível mais alto do que a
terra.

Campo de Sant'Ana (13)

O Rio de Janeiro das crônicas de Lima Barreto é a ci-
dade dos contrastes, das revoltas, das ruínas sob o vento do
progresso, mas é antes de mais nada a expressão de uma paixão
tão forte que a outras, mais humanas, não deixa espaço. So-
zinho na multidão, de ninguém pode se aproximar realmente,
por estar tomado de um sentimento excessivo de proximidade
com toda a cidade que só a literatura pode expressar.

A paixão é a necessidade do convívio diário, intenso,

da necessidade de contemplação à luz do dia que com fidelidade revela formas e cores naturais. É o que torna qualquer perda — uma casa, uma árvore — tão doída e o afastamento o pior dos castigos.

Pela necessidade de construir a imagem do objeto de amor, a crônica se torna, para Lima Barreto, mais do que uma conveniência, uma necessidade. Por isso, até recluso irá escrevê-las. A crônica se torna, pois, um ponto de convergência. É a tentativa de captar as múltiplas faces desse objeto do desejo.

Falando sobre semiologia e urbanismo⁽¹⁴⁾ num ensaio de 1967, mas que poderia servir de prólogo ao seu belíssimo *Incidents*, Roland Barthes diz que vai apresentar "reflexões de amor", de um duplo amor, o do amador de signos e do amador de cidades.

Barthes cita Vitor Hugo que em *Notre-Dame de Paris* concebe a cidade como uma escrita, uma inscrição do homem no espaço. Ao dizer que a cidade é um discurso e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem, faz esta formulação precisa: "A cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade."⁽¹⁵⁾

A dimensão erótica atribuída à cidade está nesta natureza infinitamente metafórica do discurso. Não no conceito de espaço dedicado a "prazeres eróticos" de determinadas áreas ou bairros, mas de espaço de encontro com o outro, de "socialidade".

Por isso, na cidade erótica é o centro da cidade o espaço de Eros por excelência, o espaço onde "agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas". (16)

Assim, em mais um momento de confissão íntima, no diário, deixando de lado qualquer das habituais restrições aos ideais estéticos de seus contemporâneos europeizantes, Lima Barreto rende-se aos encantos da amada.

(...) fui à Rua do Ouvidor; como estava bonita, semi-agitada! Era como um boulevard de Paris visto em fotografia. (17)

Nesta relação com a cidade, é o Rio de Janeiro por inteiro que interessa ao nosso autor, mas são o centro-da-cidade e as praias que o apaixonam. O subúrbio desperta a curiosidade do etnógrafo (retomando a expressão de Roberto Da Matta) que dele se desloca diariamente no inspirador de crônicas de primeira qualidade que é o trem — "as conversas de trem são quase sempre interessantes" (18) — mas o subúrbio não é o espaço do prazer, até porque é antes o espaço da constatação do que da imaginação.

Não só Lima Barreto, mas seus contemporâneos fotógrafos e escritores insistirão nesta função imaginária do Passeio público, espaço de exposição por excelência, no início do século.

Quanto às praias, é ainda Roland Barthes que reconhe

ce uma dificuldade de "legibilidade" nas cidades privadas de água:

As cidades que não são banhadas pelo mar , sem plano de água, sem lago, sem rio, sem curso de água, todas essas cidades apresentam dificuldades de vida. (19)

Insistimos nessa importância e valorização do centro da cidade porque está ligada a um dos equívocos ou mitos que envolvem a produção literária de Lima Barreto. É evidente que a presença dos subúrbios e dos suburbanos dá à obra de Lima Barreto um aspecto peculiar. Sabemos o quanto é raro tomarem-se os moradores da periferia como heróis, como personagens centrais de romances e contos cariocas. A crônica já não é tão mesquinha e a música popular bem mais generosa.

O espaço desatendido dos subúrbios, seus hábitos , seus costumes, seus personagens estão presentes em grande parte das crônicas de Lima Barreto. Mas daí a criarmos uma espécie de "Clara dos Anjos c'est moi" vai uma enorme diferença. Não a ingênua Clara para o sofisticado leitor e pesquisador que foi Lima Barreto.

Em pesquisa séria com contribuições originais recentemente publicada⁽²⁰⁾, Mônica Pimenta Velloso afirma: "Quando fala do brasileiro, o nosso autor (Lima Barreto) está se referindo normalmente ao suburbano".

Esse exagero bem intencionado contraria o próprio au

tor que se apresenta, em sua conferência sobre *O destino da Literatura*, como

(...) um sujeito sociável e que passo, das vinte e quatro horas do dia, mais de quatorze na rua, conversando com pessoas de todas as condições e classes. (21)

Os subúrbios são espaço restrito para quem conhece topografia e linguagem detalhada de Todos os Santos ao Leblon. As últimas crônicas, realmente, ocupam-se mais da vida suburbana, mas isso não é excludente.

Como curiosidade: no artigo "A morte do mestre", publicado em *O País* de 20/11/1922, Enéias Ferraz descreve a despedida do subúrbio no enterro de Lima Barreto, a foule anônima que vai até a gare da central a "Multidão: A eterna alma das cidades ..." e diz:

O enterro partia, seguido do seu pequeno cortejo, a caminho do São João Batista, onde Lima Barreto queria ter a sua cova, que foi toda a sua vaidade. Nunca viveu entre os bairros aristocráticos, nem nunca foi recebido nos seus salões, mas quis dormir o seu sono imortal no cemitério de tão belos mármores, entre a fidalguia triste dos altos ciprestes. (22)

Começamos com o espaço erótico para ir parar no cemitério. Talvez o Freud de *Além do princípio do prazer* explica

se, na dialética do gozo e da morte.

Pouco mais adiante vamos nos deter no estudo feito por Richard Sennett sobre o domínio do privatismo — movido pelo narcisismo dominante no homem contemporâneo — sobre a vida pública. *O declínio do homem público* analisa as diferenças entre público e privado e as ambigüidades dessas distinções. O que mais interessa da obra do sociólogo, como iluminação sobre essas crônicas da vida pública no Rio de Janeiro, é a idéia de urbanidade como possibilidade dos homens agirem juntos sem a compulsão de serem os mesmos, de serem espelhos. A essa possibilidade se opõe o medo da impessoalidade na sociedade moderna, que leva os homens a verem a comunidade numa escala cada vez mais restrita.

A citada identificação do brasileiro com o habitante do subúrbio não só empobreceria — por limitá-la — a imagem da cidade como alegoria, como seria uma manifestação de bairrismo que pouco tem a ver com o nosso homem das multidões. Como mostra Richard Sennett, as expressões de bairrismo em culturas unicamente construídas sobre crises do passado, "organizam a família, a escola, a vizinhança", mas "desorganizam a cidade e o Estado"⁽²³⁾; revelam um amor ao gueto onde a comunidade local se torna arma contra o conjunto da sociedade. Justo o contrário do que pretendem as crônicas.

Mas, sobretudo, para além dessas considerações gerais, é preciso não esquecer que naquele momento as "classes perigosas" e as camadas mais miseráveis da população urbana

tentavam se equilibrar sobre os escombros do centro colonial da cidade e nos morros à sua volta. Esse é o espaço verdadeiramente desorganizado e ameaçador, até porque mais próximo do espaço da elite.

O subúrbio é o espaço da desatenção, limítrofe com a zona rural, esquecido pela Municipalidade tão odiada por nosso autor, mas afastado do Porto — porta de chegada dos visitantes ilustres — da elegância, do cinematógrafo.

Quando Lima Barreto diz "nós, cariocas, que amamos o nosso lindo Rio de Janeiro"⁽²⁴⁾, refere-se, como diz em 1917, na *Revista da época*, a uma "cidade grande", de tal modo que "se pode ir do Méier a Copacabana, sem que, entretanto, não se saia da zona urbana"⁽²⁵⁾.

Uma análise mais detalhada, que apenas nisso se detivesse, mostraria que as crônicas referentes à vida no subúrbio são, freqüentemente, próximas do ficcional, crônicas-narrativas. São historietas onde os habitantes anônimos são tratados antes como personagens. Excelente exemplo está em *História macabra*⁽²⁶⁾ uma das muitas versões de crônicas sobre enteros no subúrbio, narrativa de tão intensos sofrimentos do defunto levado ao cemitério por entre linhas de trem, buracos e mal calçamento, que antes de chegar a Inhaúma, ressuscita.

As crônicas sobre o centro da cidade apresentam a cidade da paixão em suas melhores toaletes, a cidade fútil, a cidade traidora que se afrancesa primeiro para depois, volúvel, copiar as americanas dos sky-scrapers.

É no centro da cidade que se encontram os heróis forjados da modernidade, é por onde circulam o flâneur e o badaud.

Como todo o Rio de Janeiro sabe, o seu centro social foi deslocado da Rua do Ouvidor para a avenida e, nesta, ele fica exatamente no ponto dos bondes da Jardim Botânico. Lá se reúne tudo o que há de mais curioso na cidade. São as damas elegantes, os moços bonitos, os namorados, os amantes, os badauds, os camelots e os sem esperança. (27)

Nesta paixão ciumenta, qualquer perda é sentida, em qualquer parte da cidade: seja a remoção das grades do passeio público, ou a derrubada do Convento, no centro ou na periferia. Assim, tanto em *A derrubada*, de 1914,

Mas uma coisa que ninguém vê e nota é a contínua derrubada de árvores velhas, vetustas fruteiras, plantadas há meio século, que a avidez, a ganância e a imbecilidade vão pondo abaixo com uma inconsciência lamentável.

Nos subúrbios, as velhas chácaras, cheias de anosas mangueiras, piedosos tamarineiros, vão sendo ceifados pelo machado impiedoso do construtor de avenidas. (28)

quanto em *O edifício da Cruz Vermelha*, de 1919.

O sky-scraper define o americano. É a ar-

rogância do parvenu e a estupidez do arri-
vista (...) Sô o tempo faz o que o tempo
não destrói; e seremos muito tolos se imi-
tarmos os americanos nas suas idiotices e
pretensões com o descomunal. (29)

4.2 - Imagens da fragmentação

(...) a mobilidade da cidade real ,
seu tráfico de desconhecidos, suas
sucessivas construções e demolições,
seu ritmo acelerado, as mutações que
os novos costumes introduziam, tudo
contribuiu para a instabilidade, a
perda do passado, a conquista do fu-
turo. A cidade começou a viver para
um imprevisível amanhã e deixou de
viver para o ontem nostálgico e iden-
tificador. Difícil situação para os
cidadãos. Sua experiência cotidiana
foi de estranhamento. *

Angel Rama

Poucas vezes usamos o termo Prê-Modernismo para nos referirmos ao período da literatura brasileira em que Lima Barreto se insere, como também evitamos empregar o adjetivo pré-moderno para qualificar nosso autor, preferindo inscrevê-lo na tradição da modernidade brasileira. O uso do termo, porém, está já consagrado e, apesar das restrições que formulamos na Introdução, negá-lo seria teimosia ranheta.

* RAMA, Angel. A cidade das letras. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 97.

Se compreendemos o Prê-Modernismo como o momento onde o novo e velho convivem, onde o fascínio do progresso coexiste com a manutenção de formas literárias vinculadas ao passado, temos que perceber que também uma crítica do processo de modernização "pelo alto" aparece tanto nos protestos contra o arbítrio e o abuso de poder dos dirigentes, por parte de Lima Barreto, como na dúvida lançada por Euclides da Cunha em relação às premissas civilizatórias da República após presenciar a carnificina da guerra no Sertão.

A contribuição ao advento do Modernismo daqueles que desconfiam do mito do progresso a qualquer preço é decisiva e, junto com outras manifestações modernistas de autores menos críticos, farão a balança pender para o lado do moderno, a despeito da importância dos parnasianos na vida da cidade.

Compreendendo-se neste modo o Prê-Modernismo, podemos achar um exemplo esclarecedor para esse convívio de opostos na própria atitude sentimental que Lima Barreto expressa, em textos sobre a cidade de maior subjetivismo, como os de que tratamos no item anterior. Ou seja, o fascínio pelo boulevard e o luto pelas derrubadas, o gosto do centro da cidade que se moderniza e a simpatia pelo subúrbio com suas tradições do século passado.

Angel Rama nos mostra em *A cidade das Letras* que um destino comum marcou o surgimento das cidades-capitais na América Latina. Essas cidades — sedes administrativas (a "cidade escriturária")⁽³⁰⁾, portos, formadoras de opinião e do gosto

em relação ao resto do país — tiveram em comum um processo de modernização decidido no papel, construção mental prévia em que a realidade deveria se encaixar. Para que isso pudes-se se dar era necessário que a ordem ficasse de saída estabelecida para evitar toda e qualquer futura desordem que contrariasse o projeto a ela destinado pelos donos do poder.

Desse modo, Rama nos mostra que as cidades desenvolvem uma dupla linguagem, a linguagem da cidade física, que o "visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação"⁽³¹⁾ e a simbólica, que ordena e interpreta, ainda que sô para os "espíritos afins".

(...) as cidades americanas foram remetidas desde a sua origem a uma dupla vida. A correspondente à ordem física que, por ser sensível, material, está submetida aos vaivêns da construção e da destruição, da instauração e da renovação, e, sobretudo, aos impulsos da invenção circunstancial de indivíduos e grupos segundo seu momento e situação. Acima delas, a correspondente à ordem dos signos que atuam a nível simbôlico, desde antes de qualquer realização, e também durante e depois, pois dispõem de uma inalterabilidade a que pouco concernem os avateres materiais.⁽³²⁾

Pensar a cidade do início do século como nossa Capital Federal significa, seguindo no caminho de Angel Rama, pensar a cidade física e a cidade dos signos, esta última formando a "cidade letrada". A cidade das letras organiza as signi

ficações no interior da cidade, é a cidade gerente da cultura. Esta cidade das letras empenha-se, pelo uso de normas e determinações que garantam a ordem, em criar a cidade ideal.

Nesta criação, pela ordem, da cidade ideal que se pauta pelos modelos europeus, é evidente que o nosso autor, mulato insistente e suburbano, representará, por si só, uma desorganização não desejada. Mas resistirá.

Por mais que não queiram eu também sou literato e o que toca a essa coisa de letras não me é indiferente. (33)

Passando da linguagem escrita a outra forma de linguagem cuja proximidade com a crônica já mencionamos, a fotografia, voltamos a imagens do Rio de Janeiro no início do século.

Trata-se de duas fotografias do Rio tiradas por Malta, bastante conhecidas⁽³⁴⁾, "interessantes". Tomamos a expressão interessante de Susan Sontag, quando diz que a fotografia não reproduz simplesmente o real, ela o recicla. Novos usos e significados são atribuídos a coisas e eventos na forma de fotografia, em distinções que vão além das de feio ou belo, verdadeiro ou falso, de bom ou mau gosto.

A fotografia é um dos principais instrumentos para a obtenção daquela qualidade que apaga tais diferenças, adscritas às coisas e situações: "o interessante". (35)

Roland Barthes, vivendo a experiência do luto — a perda da mãe — mergulha no passado através de fotografias, buscando não uma foto que traga lembranças, mas sim a foto que, trazendo um saber que estivesse além dela mesma, pudesse trazer também alívio, compreensão do incompreensível. Mas logo dirá que a foto não pode ser aprofundada devido à força de sua evidência. "... a fotografia é contingência pura e não pode ser mais do que isso (...) ela revela imediatamente esses pormenores que constituem o próprio material do saber etnológico".⁽³⁶⁾ Na foto existe sempre um punctum, o pormenor que aparece como um ponto de efeito.

Na crônica, como na foto, há sempre um punctum.

Mas voltemos às fotos de Malta. A primeira, de 1906: "Dois casais passeando na Avenida Central" é uma dessas fotos reproduzidas em cartões-postais. Devia se destinar, talvez, a algum dos "álbuns de vistas" frequentes naquele momento. Ne-la aparecem dois casais chics que passeiam pela rua larga, espaço amplo formado por harmonioso bloco arquitetônico de um Rio de Janeiro elegante e europeizado. O curioso é que os dois casais ocupam tão bem, com tal savoir-faire o espaço, que este aparece como um cenário especialmente construído para aqueles quatro atores. A foto tem um ponto de efeito e, na leitura que aqui fazemos, também um contra-ponto. Em primeiro plano está um automóvel, do lado esquerdo da foto⁽³⁷⁾. À frente do automóvel, moderno, estão pequeninos arbustos recém plantados, parecendo ainda menores perto dos grandes postes de luz. Que árvores teriam sido derrubadas?

A segunda foto é de 1920: "Barracos e moradores no morro da Favela". Nela as personagens se alinham um tanto espremidas numa estreita faixa de terra entre os barracos e a ribanceira à sua frente. São algumas mulheres, homens e crianças descalças, tendo ao centro um homem de terno, mais alto e mais claro do que os outros, uma corrente de relógio atravessando o peito do colete.

O punctum, a menina descalça, em primeiro plano, carregando alguma coisa que parece pesada, se move, procurando um caminho no espaço estreito. Parece acuada, mas anda em frente.

Os dois espaços públicos fotografados: a avenida e o alto do morro, mostrando como a cidade organizava espacialmente sua população, apontam para uma questão que não pode deixar de ser tratada quando se reflete sobre a época pré-modernista: a fragmentação do espaço urbano e sua relação com a organização da cidadania.

A questão do espaço público, como apontamos no item anterior, é questão básica em toda a literatura deste "homem das multidões".

Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um "homem das multidões" pode andar aos domingos. (38)

Social e politicamente a cidade é fragmentada. Este

ticamente, o convívio paradoxal entre o velho e o novo produz a co-habitação de múltiplas tendências. É o que Alexandre Euclálio, em estudo sobre *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque chama em expressão felicíssima "ecletismo finissecular caboclo". (39)

A questão da fragmentação, na verdade, diz respeito à organização da cidade tal como ela perdura até hoje. A cidade fragmenta-se em espaços diversos, guardando entre si diferenças tão grandes como cidades diversas guardariam entre elas.

No interior da cidade que os letrados buscam organizar, crescem duas cidades, a cidade ideal e a cidade real. A cidade ideal, dos cartões postais e das revistas ilustradas, quer ocultar a cidade real, empurrando para os morros e subúrbios os figurantes indesejáveis.

Olavo Bilac promete ao público da revista *Kosmos* que as conquistas da imprensa moderna, a fotografia, a gravura, irão fixar as imagens dessa mudança desejada na imagem da cidade:

A velha cidade, feia e suja, tem seus dias contados. Esta revista acompanhará — se o público quiser auxiliá-la — essa lenta e maravilhosa metamorfose da lagarta em borboleta. (40)

A cidade real, a despeito dos planos da cidade das

letras, se expande anarquicamente, fugindo da ordem que tenta freá-la. Nessa cidade capital, centro de dominação do território nacional, os seus conflitos reproduzem os do resto do Brasil. Lima Barreto estende o conflito que a imagem de exportação cria ao conjunto do país.

O senhor Rio Branco (...) cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que de via torná-lo conhecido na Europa (...) dotar a sua capital de Avenidas, de boulevards, elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a sede implacável, pensou que aqui fosse seu Eldorado. (41)

O desejo de fazer do Rio do início do século uma cidade de padrão europeu se traduz num ufanismo absolutamente ingênuo mas que serve às intenções de caráter ideológico que apontam para as camadas subalternas como espectro da desordem.

Lima Barreto denuncia esse ufanismo em crônica de julho de 1911 onde pergunta "Que fim levou?", referindo-se a Santos Dumont que desaparecera do cenário depois de receber as homenagens da cidade, celebrizado pelas rimas de Eduardo das Neves, "a quem o meu amigo Catulo chamou em livro publicado, popular cancionista brasileiro":

A Europa curvou-se ante o Brasil
E clamou parabêns em meigo tom,
Surgiu lá no céu mais uma estrela
e apareceu Santos Dumont. (42)

Ao poeta popular Lima Barreto responde no fim da crô-
nica:

A sua canção não está certa; a Europa não
"se curvou ante o Brasil", não "clamou pa-
rabêns em meigo tom". Não, meu caro poeta;
o que a Europa fez, foi sorrir leve e iro-
nicamente, dizendo consigo:
- Vocês hão de voar; mas para se inebria-
rem de azul, de imensidade: para se senti-
rem um instante fora da miséria eterna da
terra, hão de precisar de mim. Esperem. (43)

A reordenação da cidade pelo prefeito Pereira Passos,
como acontecera com a Paris de Haussmann, não obedecera ape-
nas a opções estéticas e urbanísticas, mas a decisões políti-
cas, como já vimos, impondo o controle ao mundo da desordem,
evitando, pela separação dos espaços, manifestações de massa
e a repetição dos conflitos anteriormente ocorridos no centro
da cidade, e pretendendo reorganizar socialmente a população.
Ainda aí a peculiaridade da crônica urbana do nosso autor é
estender um espelho em que a cidade se olhe, ao invés de for-
necer-lhe uma foto retocada. São esses contrastes que a crô-
nica *O prefeito e o povo* de 1921, identifica como tendências
que permanecem nas prefeituras seguintes:

Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-lo em duas cidades: uma será a européia, a outra a indígena (...). (44)

Comentando a visão de Baudelaire do *Modernismo nas ruas*, na Paris de Napoleão III e Haussmann, Marshall Berman comenta que ao construir os grandes boulevards, Haussmann, de maneira involuntária, "rompeu a crosta do mundo até então hermeticamente selado da tradicional pobreza urbana". As grandes avenidas permitiam aos pobres circular, afastando-se de suas ruas vizinhas arruinadas, para descobrir como era o resto da cidade e outra espécie de vida. E à medida que vêm, são vistos — tema do poema em prosa de Baudelaire "os olhos dos pobres". Ou seja, os boulevares de Haussmann transformaram o exótico em imediato, a miséria que fora mistério, num fato, lançando uma "sombra inexorável sobre a cidade iluminada" (45).

Angel Rama compara Buenos Aires e Rio de Janeiro como cidades que fazem voltarem-se para elas atenções e interesses no esquecimento do país que as cerca. Também em Buenos Aires, para merecer tal atenção, a ordenação da cidade se impõe de forma a que o aspecto da cidade se submeta aos padrões cultos tão ao apreço do poder, fazendo com que o indesejado desapareça do cenário. Para Lima Barreto, porém, a organização do nosso espaço parece ser caso ainda mais grave, uma imitação de segundo grau.

A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes: a capital argentina tem longas ruas retas, a capital argentina não tem pretos, portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas, o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão, o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. (46)

A cidade real é cada vez mais a cidade oculta, a cidade dos trabalhadores e pobres em geral que se estende até os subúrbios, a cidade dos anarquistas, dos imigrantes, das feiras livres, dos mafuãs. É a face não desejada da cidade amante, a cidade dos desempregados, dos capoeiras, dos uxoricidas.

À reforma que o prefeito copia e que é decidida no papel sem maiores compromissos com o conjunto de seus habitantes, com a população em geral, Lima não perdoa, nem mesmo quando Pereira Passos constrói o Teatro Municipal, evidente cópia da Ópera de Paris:

Veio o Passos e tratou de construir o teatro. A justificativa de tal construção era a educação artística do povo. Passos, porém, com quem menos se incomodava era com o povo.

Homem de negócios, filho de fazendeiro, educado no tempo da escravatura, ele nunca se interessou por semelhante entidade. 0

que queria era um edifício suntuoso, onde os magnatas da política, do comércio, da lavoura e da indústria pudessem ouvir óperas sem o flagelo das pulgas do antigo Pedro II. (47)

O estudo realizado por Antônio Dimas das crônicas de Bilac, mostra como o poeta é um modelo de intelectual que se atribui a função de orientar o público no sentido da adesão ao sistema e, evidentemente constrói uma produção literária que, especialmente neste gênero tão ligado ao público, guia-se por um posicionamento diretamente oposto ao expresso pelas crônicas de Lima Barreto.

Tributário de furor progressista que imanta as camadas intelectuais das últimas décadas do século XIX, e da qual preferiu conservar, reducionisticamente, uma noção sobretudo material, e também emulado pelos avanços técnicos de que tinha notícias ou observava na Europa, Bilac mantém vivo nas primeiras páginas de *Kosmos* o mito do salto tecnicista com suas eventuais decorrências morais e sociais. (48)

Bilac aparece, portanto, como um dos sustentáculos da euforia reformista, pretendendo assumir posições públicas de esclarecimento.

O que se evidencia, na verdade, é, por um lado a existência de uma camada de intelectuais que ou acumulam às tarefas de escritor as de político, usando a primeira como uma

forma de alcançar sucesso na segunda função, neste país de doutores, e, por outro lado o desinteresse pelo cidadão comum, numa cidade onde o direito ao uso do espaço público, o espaço da cidade, aparece como condição de sobrevivência de parcela considerável da população. Cidade onde a questão social se torna uma questão de governo primeiro e logo em seguida uma questão de polícia. (49)

A natureza ideológica das crônicas de Bilac confirma essa postura da cidade letrada sem maiores cerimônias:

(...) as arruaças d'este mez,— nascidas de uma tolice e prolongadas por varias causas,— vieram mostrar que nós ainda não somos um povo. (...) No Rio de Janeiro, e em todo o Brasil, os analphabetos são legião. E não ha "povo", onde os analphabetos estão em maioria. (50)

A já citada crônica *O prefeito e o povo*, onde comenta a administração de Carlos Sampaio, dedica-se toda à intencionalidade de se imprimir um desenvolvimento diferenciado às cidades da cidade:

Nos arredores da casa suburbana do autor em Todos os Santos,

Tropeço nos caldeirões da rua principal da localidade da minha residência, rua essa que foi calçada há bem cinquenta anos. (51)

Essas são ruas onde o calçamento que leva até o cemitério de Inhaúma produz as cenas macabras de que já falamos e que contrastam com o "asfalto com que a Prefeitura Municipal está cobrindo os areais desertos de Copacabana".

O "plano de viação geral da cidade" não é, portanto, apolítico, mas reflete interesses que o autor quer mostrar aos leitores:

Quem quiser, pode ir comodamente de automóvel da avenida à Angra dos Reis, passando por Botafogo e Copacabana; mas ninguém será capaz de ir a cavalo do Jacaré a Irará. (52)

Na organização da cultura a divisão da cidade não é diferente. Numa cidade (país) onde a letra, a linguagem, funcionava (funciona ainda) como alavanca social, condição de respeitabilidade pública e de incorporação ao poder, a linguagem do intelectual precisa se fazer específica. Do ponto de vista da observação lingüística, é curioso observarmos como, hoje, grande parte dos erros cometidos por falantes de baixa instrução devem-se à hipercorreção, isto é, a manifestação do desejo de utilizar-se de uma linguagem especial, a dos doutores, para situações especiais.

Apesar das diferenças limitadas que a língua portuguesa do Brasil apresenta como forma de diferenciação de classe, pode-se identificar, neste momento pré-moderno, duas possibilidades de utilização da língua: uma de aparato, a ser usa-

da publicamente, e outra, popular e cotidiana.

Daí a importância da opção por uma dicção próxima do folhetim nos contos e romances de Lima Barreto, dicção que se acentua nas crônicas, buscando aproximar-se dos leitores.

Diante desta cidade fragmentada, Lima Barreto assume a tarefa de, como escritor e intelectual, costurar a identidade de uma cidadania ainda não completamente formada e já em dilaceração. O que é interessante de se observar é a percepção que nosso autor consegue ter, nos primeiros anos da república, do quanto a questão cultural é decisiva na construção desta identidade.

Para que a cultura funcione como um elemento de superação das dificuldades impostas pela fragmentação da cidade à construção da cidadania, duas condições são, para Lima Barreto, necessárias: Primeiro, que o artista busque se aproximar do gosto popular, procurando, a partir daí, criar uma obra que, sem se abastardar, possa desenvolver esse mesmo gosto. Segundo, que o intelectual desenvolva uma postura de pluralismo diante da produção artística da cidade, numa visão de arte que inclua (não discrimine nem patrulhe) posições diversas que se unifiquem pelo respeito ao nacional.

Um exemplo da primeira condição é desenvolvido em crônica sobre o teatro brasileiro: *Eu também!*, de 1919, onde diz estar pensando em escrever para teatro, gênero onde não fez senão duas rápidas incursões que não passaram de esboços. O modelo seria a postura crítica e irreverente de um Aristófa

nes, mas a realização da obra levaria em conta o modelo nacional:

Tenho dito muitas vezes que o único meio de atrair o público para o nosso teatro, e ra abandonar os moldes estabelecidos para os vários gêneros de obras teatrais (...) participando, caso fosse possível, de todos os gêneros (...) uma sátira bem larga, (...) em que se enquadrassem cenas de costumes, de crítica a fatos atuais e, até, pintassem elas coisas sentimentais. ⁽⁵³⁾

Continuando a crônica, Lima Barreto dirá que tal realização só seria possível com a colaboração de Oduvaldo Viana, que, como todos sabem, foi o introdutor da prosódia brasileira em nossos palcos que, até então, adotavam a portuguesa, considerada mais elegante e correta.

(...) meu colaborador Oduvaldo Viana, "rato" de teatro, escritor de talento para a cena. (...) o Oduvaldo Viana é meu colaborador à força. ⁽⁵⁴⁾

A segunda condição, o pluralismo condicionado ao nacional, pode ser exemplificada em dois momentos bastante distintos. Em *O conselho municipal e a arte*, de 1920, Lima Barreto contrapõe a inutilidade dos gastos com a construção do Teatro Municipal que "para o povo não tem serventia alguma, pois é luxuoso demais; para a arte dramática nacional de nada serve, pois é vasto em demasia e os amadores dela são poucos"

à falta de estímulo à produção literária ou artística dos naturais da cidade:

(A Municipalidade do Rio) Ela viu passar toda a bela vida de labor de um Machado de Assis, carioca da gema, sem prêmio, sem um abraço, sem uma palavra de aplauso e orgulho por ele ser daqui, desta linda Rio de Janeiro (...)

Não houve poeta, cronista mais carioca do que Bilac. Que fez o conselho para lhe erguer um monumento no Passeio Público como era seu desejo tácito? Nada. Que fez por Manuel de Almeida, esse do Sargento de Milícias, livro tão carioca? Que fez pelo genial José Maurício? Pelo Lagartixa. Nada! Três vezes nada. (55)

Sabemos que Lima Barreto fazia restrições a Machado de Assis, a quem considerava "um homem de sala, amoroso das coisas delicadas ... da conversa de menina prendada, das garridices das moças", embora seus livros fizessem parte de sua escolhida coleção bibliográfica a que chamava *Limana*. Tampouco Bilac, como vimos, foi poupado. Aliás, só mesmo Coelho Neto seria capaz de irritá-lo mais. No entanto, não deixa de reconhecer a importância que ambos tiveram como intelectuais da cidade.

Finalmente, em postura oposta à dos mandarins da República, cujo olhar se dirigia para cima ou para os lados, mas para baixo nunca, mostra-se capaz de olhar em todas as direções e, mesmo sem fazer seu o gosto do subúrbio, foi capaz

de aceitá-lo sem paternalismo, sem valorização do "exótico" mas com tolerância e bom-humor.

Na minha vizinhança, no pacato Todos os Santos, nas proximidades de Inhaúma, a longínqua, dias ou semanas antes do carnaval, alguns dos meus conhecidos e amigos de modesta condição que me dão a honra de me ouvir, nas vendas e botequins, as minhas prédicas sociais e políticas, fundaram um cordão, rancho ou bloco a que chamaram de "Rapaduras Gostosas". Eu não sei bem por que quiseram tal nome, mas nada objetei-lhes e calei toda a crítica irreverente ou tola a semelhante manifestação de arte popular. Sou essencialmente homem do povo e criticar manifestações artísticas de pessoas da mesma condição que a minha, pode parecer pretensão ou soberba. Guardarei a crítica e convenci-me de que podia haver rapaduras amargas. (56)

4.3 - A cidade como teatro

Se já não falamos em "ordem" , mas em "Teatro", quer dizer que algo mudou na conceituação dominante da configuração política e nela introduzimos a categoria da ilusão. Quer dizer igualmente que há uma distância entre o sujeito do poder e o objeto do poder, uma distância que permite ,

*pela crítica ou pela metáfora, de acordo com as circunstâncias, o rompimento do laço hipnótico e a implantação de um certo nível, ainda que não consequente, de consciência sobre as coisas. **

Ronaldo Lima Lins

Até agora, tratando da representação da cidade nas crônicas de Lima Barreto, nos referimos, basicamente, à fisicalidade do Rio de Janeiro, à organização social fragmentada e às consequências para a organização da cultura que o conflito estabelecido entre cidade ideal e cidade real gera. Dos atores desta organização do espaço, tomaram a cena até aqui os que estiveram predominantemente do lado do poder, aqueles que formavam a intelligentsia da cidade, opondo-se aos "agentes da desordem". (57)

Não tendo se organizado pelo mundo do trabalho, mas reunindo à condição de centro administrativo a de pólo de atração de comerciantes, financistas, proprietários rurais, representantes do capitalismo estrangeiro e arrivistas em geral, cedo a própria cidade se transformou — ela mesma — numa mercadoria.

Os protestos insistentes de Lima Barreto em defesa de bairros como Inhaúma soavam aos representantes da cidade das letras como uma expressão de mágoa pessoal simplesmente porque lhes interessava a ilusão de que o limitado centro da cidade era a cidade, o país.

* LINS, Ronaldo Lima. Ordem política e dissimulação ficcional. In: Violência e literatura. São Paulo, Diagrama e texto, (no prelo).

Para confirmarmos que "O Rio de Janeiro continua sendo...", como dizia o vereador Gilberto Gil, basta lembrarmos que, já em 1901 os loteamentos do Barão de Ipanema — em Ipanema — tinham luz elétrica, esgotos logo em seguida, além de os 96 prédios existentes serem servidos por bonds da Botanical Garden Railroad Company. Urbanização semelhante se dera nas áreas de propriedade do Barão de Drummond, que ainda oferecia às famílias de posses que fossem habitar as largas ruas abertas, um jardim zoológico, onde, anos depois, iriam poder se divertir com a simpática loteria que inventara: o jogo do bicho. (58)

Nessa curiosa cidade onde a mais popular das diversões — venda barata de ilusões — foi criada por um barão envolvido em especulações imobiliárias, a decantada Inhaúma de nosso autor, abrigando 3,5% da população da cidade, não tinha, em 1890, esgotos, e os serviços públicos eram da mais inferior qualidade.

Neste quadro, não é difícil imaginar de que lado da cidade estavam os agentes sociais que postulavam à modernização no Rio e na sociedade a qualquer preço. Difícil é imaginar a constituição de uma prática artística moderna em alguém que todos os dias, ao escurecer, deixava o centro fervilhante, e embarcava no trem de volta a Todos os Santos.

Fica bastante evidente que, num momento em que beleza, limpeza e saúde apareciam como condições de modernização, postar-se o escritor com seus sapatos imundos e terno

desgastado diante da Chapelaria Watson ou da Confeitaria Cavê não era uma figura de retórica, era uma postura plena de conotação ideológica.

É a transformação desta postura em produção literária a ser divulgada pelos periódicos da cidade que merece nossa atenção.

Desde 1909, Lima Barreto, nesta cidade não tão bem servida de escritores — Angel Rama se pergunta se chegariam a 100 os escritores de Buenos Aires ou do Rio no início do século, cidades que cruzam 1900 com cerca de um milhão de habitantes — era, de alguma forma um homem conhecido no universo literário, com o *Isaiás Caminha* publicado, escrevendo eventualmente em jornais e tendo editado sua breve revista. A partir de agosto de 1911, o *Jornal do Comércio* dava início à publicação, em folhetins, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Apesar do sucesso dos folhetins em geral, para "ser alguém" nesta república das letras era preciso mover-se por entre ela, freqüentar os bares onde os homens de letras e de imprensa (posições em geral concomitantes) se reuniam, formando opinião. Mover-se, enfim, pelo teatro da cidade.

No momento em que o controle da cultura, da produção literária (artística em geral) e da imprensa empresarial pela burguesia fazem com que estas participem do universo dos bens culturais, tais atividades passam, também, a se submeter às leis do mercado e, conseqüentemente, da publicidade (no sentido de mostrar-se ao público).

Já se passou o tempo em que Machado de Assis escrevia suas crônicas e não as assinava, propositalmente, numa espécie de seleção prévia de seu leitor: aquele capaz de conhecê-lo o estilo. Agora, o escritor que se depara com um público anônimo precisa, antes de mais nada, ser visto — em sua melhor imagem — e ser reconhecido.

Walter Benjamin diz que a assimilação do escritor à sociedade parisiense do século XIX tinha lugar no boulevard. No dia em que o telégrafo elétrico começou a ser utilizado, no fim do segundo império, o boulevard perdeu seu monopólio. (59)

O tempo que o escritor passava nas ruas da cidade eram horas de trabalho. Daí deveria sair a matéria de sua produção artística. Baudelaire já radicalizara a idéia ao dizer que o escritor que sai às ruas como um flâneur procura, na verdade, um comprador.

O desejo de ser visto não é exclusividade de artistas e políticos que necessitam virtualmente do público. É um estilo de vida do freqüentador do centro-da-cidade. Se quisermos, podemos, hoje, reviver a sensação de sermos vistos que experimentava o cidadão carioca do início da República em dois monumentos à vista em sociedade de então que ainda existem: a Confeitaria Colombo (criada em 1894) ou o Teatro Municipal.

Tomemos a confeitaria, de que diz o nosso autor:

Confeitarias elegantes, frequentadas por insignes "guitarristas", ou nas casas de chá, que emolduram não só a beleza, mas tam bém a virtude de espaventosas senhoras e transparentes "melindrosas". (60)

Basta tomarmos um chá na casa Colombo para, apesar das reformas já acontecidas, experimentarmos a sensação de sermos vistos, como se estivéssemos sentados na platéia do Teatro Municipal; não o melhor lugar do teatro, mas o mais visível. Na confeitaria, como no teatro, existem os balcões, além dos espelhos que multiplicam a visão.

A pouca utilidade que Lima Barreto via no teatro que a municipalidade construira como incentivo à arte dramática já ficou evidenciada. O teatro, porém, não é apenas um vão e custoso esforço. A construção surgiu como cenário desejado e necessário à aparição de determinados atores que aí deviam exibir seus figurinos. Como tal, é cenário restrito, privatista, com bola preta para o cidadão comum.

(A Municipalidade) Construiu, ali, na avenida, aquele luxuoso edifício que nos está por mais de vinte mil contos.

Para se ir lá, regularmente, um qualquer sujeito tem que gastar, só no vestuário, dinheiro que dá para ele viver e família, durante meses; as representações que lá se dão, são em línguas que só um reduzido número de pessoas entende; entretanto, o Teatro Municipal, inclusive o seu porão pomerizado, está concorrendo fortemente para a

educação dos escriturários do Méier, dos mestres de oficina do Engenho de Dentro e dos soldados e lavadeiras da Favela. Não se pode negar ... (61)

Para Lima Barreto, movendo-se da zona norte ao centro no trem dos subúrbios, e do centro ao Leme nos bonds, ou ainda até o Leblon, completando a pé o caminho necessário, os meios de transporte público eram contingências da vida moderna que mereciam ser incorporadas aos seus relatos pela contemplação próxima, quase íntima do desconhecido que proporcionavam.

É assim que o desconhecido se faz matéria da própria crônica que a ele se dirige.

Num dos ensaios de crônicas que o diário íntimo registra, Lima Barreto descreve esta partilha de uma semi-intimidade que o transporte público provoca:

Muni-me de uma ida e volta para o Leme e no elétrico voei linhas afora até o meu destino. (...) No banco em frente de mim iam dous burgueses, desses respeitáveis, passados dos cinquenta e ainda em santa paz conjugal. O homem era dos vulgares em sua classe. A mulher tinha características fisionômicas. Uma penugem rala crescia-lhe dos cabelos até o pescoço, fazendo supor, que, como um debrum simétrico, fosse pelas pernas, o busto, até os pés. (62)

Entre nós, a aceitação pública do literato passava, inicialmente, pela figura do mecenas, no caso brasileiro antes um "padrinho". Esta foi uma das primeiras figuras que Lima Barreto rejeitou, registrando no dia 12 de junho de 1903 em seu diário íntimo que "os protetores são os piores tiranos". (63)

Em seguida viria a crítica literária, artística em geral, articulada basicamente pelos jornais. Das dificuldades de nosso autor com a crítica de jornais já se falou, mas ela se fará também em outros espaços: alguns gabinetes, certos "salões", e nas discussões nos cafés e portas de livrarias. A Lima Barreto restarão apenas os espaços abertos ao público em geral.

Dessa deficiência Lima Barreto fará uma vantagem. De todos os atores deste teatro em que se constitui a cidade do início do século é o figurante, o homem comum, das ruas, que ele conhece melhor. Além desse o "homem público", o político, o doutor afamado e os personagens das notícias de jornal, do editorial político às páginas de crimes.

Será destes atores e das "cenas" a que assiste que irá falar, de alguma forma encontrando uma maneira de estabelecer contato com um público que (re)encontra a si mesmo em suas crônicas. Não deixa de ser uma estratégia no momento em que o espaço público passa a se configurar como um meio de estranhos.

Gosto de estar em lugares em que as cenas

variem e venham a se representar, às vezes, algumas imprevistas. (64)

Tomando como tema as aparições visuais e verbais do homem, a partir do Ancien Régime, em público, Richard Sennett revê as teorias contemporâneas do "homem enquanto ator e da relação do teatro com a cidade". Alerta-nos, então, para o estado de decadência em que irão sendo jogados os fóruns da vida pública, como a cidade. Essa erosão de uma vida pública forte acaba por deformar as próprias relações íntimas que prendem o interesse sincero das pessoas.

Para Sennett "os membros de uma sociedade íntima", resultantes dos movimentos de ascensão do capitalismo, que introduziu mudanças fundamentais nas idéias de público e privado, terminando pela hipóstase do privatismo, tornam-se "artistas desprovidos de arte". Assim, o método de que o livro se utiliza é o de "investigar as mudanças históricas desses papéis públicos" (65).

Surge, então, a imagem da sociedade como Theatrum mundi, que interessa à atual análise. A cidade grande é também um grande teatro. As imagens do theatrum mundi são como

(...) retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana. É a arte de representar, e as pessoas que a praticam estão desempenhando "papéis". (66)

No teatro que é a cidade, sair à rua já é represen-

tar um papel que indica, antes de mais nada, o estrato social da personagem. Para exercer papéis que a cidade passa a oferecer na frequência ao espaço público, os trajés são fundamentais. Os espectadores são voyeurs e o reconhecimento pelos "sinais de caráter" (Sennett) que as roupas representam, um exercício de leitura, onde a persona do desconhecido que circula pode ser conhecida pela decodificação de determinados detalhes.

4.3.1 - Figurinos e papéis públicos

*Moda e literatura dispõem na verdade de uma técnica em comum, cuja finalidade é parecer transformar um objeto em linguagem: é a descrição.**

Roland Barthes

Pulando para os jornais do fim do milênio, lemos que um de nossos fotógrafos de moda declarou recentemente que os intelectuais e o mundo da moda nunca se deram exatamente bem, apesar de flertes eventuais. A razão, para o fotógrafo, é que o cultivo do intelecto e o jogo das aparências aparecem como dois mundos radicais, radicalmente opostos.

Justamente um intelectual que acaba de entrar na moda entre nós, Gilles Lipovetsky, reconhece na moda a consagração da individualidade e da novidade.

* BARTHES, Roland. Systeme de la mode. Paris, Seuil, 1967.

Uma coisa é certa, qualquer reflexão sobre o uso do vestuário, a roupa e seus adereços, em qualquer momento da história envolverá não apenas a complexa lógica do ser e do parecer, mas diversos aspectos da vida social/individual, da cultura, da estética.

Para Baudelaire, no célebre ensaio *O pintor da vida moderna*⁽⁶⁸⁾, onde apresenta a face polêmica da modernidade, definindo-a como o transitório, o fugitivo, o contingente, a moda não poderia deixar de ser considerada. Para o poeta a moda é sintoma do gosto pelo ideal. E todas as modas seriam ao menos relativamente charmosas por serem um esforço novo em direção ao belo.

O universo da moda é mais do que o "império do efêmero" é o domínio da frivolidade, do fútil, do supérfluo, para Lipovetsky. É resultado da necessidade consumista (cuja oposição máxima estaria expressa em formas ainda mais tirânicas como os uniformes da China de Mao), da vontade de aparecer, por qualidades exclusivamente externas.

Por outro lado a organização, desorganização, reorganização do "sistema da moda", também para Barthes, são regidos pela busca permanente do novo. As referências a presente e passado neste sistema são absolutamente constantes e têm limites nítidos. O presente pode retomar o passado — será uma nova moda, um novo look — mas é preciso que fique claro que o moderno que copia o passado não é um modelo antigo.

De fato, o tema é polêmico e a convivência não é fá-

cil. Mas, certamente a moda é jogo de rupturas, metamorfoses, oscilação de valores. E que intelectual poderia resistir com facilidade a esses temas e, mais ainda, ao tema do novo, à discussão da modernidade?

Seria preferível, portanto, considerarmos a relação do intelectual com a parte da moda (que pode ter todo um significado mais amplo de estilo de vida, gosto, estilo de época) que diz respeito ao vestuário e seus complementos, como uma relação de "amor e medo".

Não haveria porque excetuar nosso escritor dessa ambígua relação de "amor e medo", de atração e resistência.

Diga-se ainda, de passagem, que são mesmo uma relação dúbia como a que o intelectual guarda com a moda poderia fazer com que um trabalho tão instigante, revelador de pesquisa cheia de ineditismo e método seguro como *O espírito das roupas*, de Gilda de Mello e Souza⁽⁶⁹⁾ levasse 38 anos para ser editado. Note-se que esta tese de doutoramento a que nos iremos referir várias vezes, sobre *A moda no século XIX*, orientada por Roger Bastide, antecede de 17 anos a "regulamentação" das leis internas da moda elaborada por Roland Barthes.

Desta referência bibliográfica partiremos considerando a oposição estabelecida entre moda, como o que diz respeito ao presente, à novidade, e costumes, expressão do passado, da tradição.

Os comentários sobre o vestuário de seus contemporâ-

neos em Lima Barreto irão, quase sempre, se referir a um conflito. Como vimos no dito até aqui, a moda, ela própria, se alimenta dos conflitos que estabelece.

Nesta parte de nosso estudo das crônicas indicaremos as referências cronológicas, aqui importantes para apontar oposições, repetições e aceitações dessas "novidades" por parte do autor.

Em 11/01/15 o *Correio da Noite* publicava uma das mais deliciosas crônicas do autor: *Com o bínóculo*, título que parodia a coluna de elegância da *Gazeta de Notícias*. O conflito que aí se revela está na difícil adaptação de custos figurinos europeus às condições tupiniquins. Não apenas o vestuário de damas e cavalheiros deve seguir a moda, mas também as programações, as ocasiões sociais em que se devem portar os modelitos copiados. Sô que o teatro da cidade não tem os mesmos recursos para abrigá-los dos cenários originais. As condições de transporte, por exemplo, num país onde os carros particulares eram ainda escassos e as próprias formas de movimentação, pela cidade que não consegue separar completamente "os de cima" dos "rotos", criavam situações onde era inevitável a inadequação de figuras como "a elegante Mme. Bulhões Sylvã (grifo nosso), toda lida e saída nas revistas, jornais e livros do bom-tom, que tem o Don't de cor"⁽⁷⁰⁾, ao ambiente tropical.

Em *Com o bínóculo*, o refinamento tão desejado quanto impossível é fotografado pela crônica no contraste estabeleci

do pela saída das elegantes que partem para piquenique numa festa hípica, metidas num bonde "em companhia de pessoas mais ou menos desconhecidas" pelas ruas da cidade "ao som de uma charanga que repinica uma polca chorosa".

Fiquem, pois, sabendo que piquenique de bonde também era binocular!

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

Elas, as damas, vinham todas vestidas com as mais custosas confecções ali do Ferreira, do Palas, ou do nobre Ramalho Ortigão, do Parc, e ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes nos bons tempos da Realeza francesa. (71)

No Brasil e sua Capital Federal da Primeira República, onde a posse da riqueza ladeia os totalmente despossuídos, o vestuário serve à estrutura social acentuando a divisão em classes, nos mesmos lugares públicos.

Em frente a conhecido hotel do centro da cidade onde se hospeda importante parlamentar "famoso pela virulência de seus ataques, pela sua barba nazarena e pelo pince-nez", o povo se aglomera para vê-lo saltar do "automóvel de muitos contos de réis" com "motorista de fardeta" (72).

Eram homens de todas as condições, de to-

das as roupas, de todas as raças. Vinham os encartolados, os abrilhantados, e também os pobres, os mal vestidos, os necessitados de emprego. (73)

Da mesma época (1915) é a crônica de tom mais satírico onde a historieta contada envolve o prefeito de polícia no meado. Uma das práticas autoritárias de controle da ordem na República Velha era nomear chefes de polícia que não fossem originários da cidade. O chefe-de-polícia é um dos personagens recorrentes nas crônicas de Lima. Recém-vindo do Amazonas para a sinecura da Capital, de tal maneira se apega ao automóvel que, tendo de andar a pé desconhece até a Rua do Ouvidor, onde havia "movimento extraordinário, pensou em alguma grêve, pensou em revolução" (74).

Como bom alto funcionário de polícia, Fagundes não deixava o automóvel (...) se fazia compras com Mme. Fagundes ... Que interessante senhora! O seu chapéu tinha dois metros de altura e uma tonelada de enfeites ... E a saia? Na cintura, fazia um chumaço, que parecia um salva-vidas aperfeiçoado ... (75)

Às vezes negando se preocupar com tão polêmico assunto, outras dizendo se interessar muito pela moda feminina, inúmeras são as crônicas de Lima Barreto que se dedicam especificamente à moda.

De uns anos a esta parte, eu não vejo a a-

venida nem a Rua do Ouvidor com os olhos de cinco anos atrás. De forma que, sendo assim, não faço reparo nos "almofadinhas", "melindrosas", "entupidinhas" e outras criaturas que tanto preocupam os nossos estetas de cinema. (76)

Sobre o vestuário feminino, ainda que comentando sua futilidade, na verdade Lima Barreto não lhe tem antipatia. A razão é que a "Liga pela moralidade e similares", sempre a perseguir as jovens cariocas, faz com que o cronista se ponha ao lado das modernas decotadas como em *Modas femininas e outras* (13/9/19).

(...) leio-lhes as crônicas e fico admirado com o desvelo que têm em tratar dessas cousas de vestuário das moças com ares de quem está lançando a excomunhão maior com auxílio da fatal Grécia.

Quando menino, conheci até a anquinha, o tundã; e todos falavam mal dela ou dele, como imoral; entretanto, não deixava o tal adorno ver descoberta nenhuma parte do corpo. Ao contrário. Vieram o droit-devant, a jupe-culotte e outras norteações da alma feminina e todos teimaram em encontrar nesses vestuários das damas provas de impudicícia, de despudor e outras cousas correlatas.

Eu não sei quando eles têm razão, se é quando estimam as mulheres ultradecotadas nos grandes bailes e teatros, ou se é quando acham isto indecente no meio da rua. (77)

Falando do "espírito das roupas", Gilda Mello e Souza mostra que o século XIX europeu, com as profissões liberais, a democracia, a emancipação das mulheres e a difusão dos esportes, "completará as metamorfoses sociais que fizeram o traje hirto dos séculos anteriores desabrochar na estrutura movediça de hoje em dia" (78). No mesmo estudo mostra também que a vestimenta se origina menos no pudor do que no velho truque que faz, através do ornamento, chamar atenção sobre o corpo, especialmente feminino.

O jogo de esconde-esconde com que a mulher do século XIX chama a atenção para os seus encantos anatômicos, envolvendo-os em mistérios através da reticência e do disfarce, transforma-o numa verdadeira caixa de surpresas. (79)

Lima Barreto que, tantas vezes, no exercício de sua própria contradição, se mostrou rabugento com as mulheres, com as feministas, com as sufragistas, com as funcionárias, assume a defesa dos modelos femininos contra os de agrado dos moralistas a quem o figurino de predileção são "os que marcam o corte do vestuário, usado pelas irmãs de caridade" (80). O que sobretudo o irrita é a afirmativa da Liga de que não basta ser "casta e honesta" é preciso também parecer ser: "Dela se conclui que o 'ser' não é o essencial: o 'parecer' é o indispensável" (81).

É curioso observarmos que em crônicas como esta *A moda feminina*, a descrição dos figurinos, como na anteriormente

citada, faz um verdadeiro histórico dos trajes das anquinhas de herança pós-vitoriana ao vestido-camisola inspirado na moda da Revolução Francesa.

Chapéus, etc é outra crônica inteiramente dedicada às questões do vestuário, dos adereços e todas as formas de expressão do ornamental que possam ser acrescentadas ao corpo em público.

"Não deixo nunca de ler seus preceitos (das modas femininas) nas seções especiais dos jornais", revela o autor aos seus leitores. Munido das informações necessárias, pode desenvolver suas próprias observações sobre as jovens e senhoras que freqüentam bondes, trens, avenidas.

A crônica citada irá manifestar a idéia de incongruência, de oposição entre intenção e resultado final, entre a realidade e o imaginário, que a moda provoca.

O que o vestuário e adereços deveriam apresentar de sedutor, resulta em assustador para o cronista que observa:

Vejam os senhores, por exemplo, essas damas que encontro pelos bondes ... Em vão tento namorá-las! Andam elas com uns chapéus de oleado de fazer medo a qualquer bombeiro em momento de ataque ao fogo; entretanto, elas vão bonitinhas, contentinhas de fazer um homem como eu, péssimo namorador, ficar embasbacado. (82)

Repare-se que diversas das crônicas sobre a moda fe-

minina não só trazem à tona um tom confessional, como juntam ao sorriso irônico que a palavra contém em si uma certa condescendência. E quem não se lembra de tais chapéus em alguma foto familiar? Ao invés de datadas, fora de moda, tais crônicas aparecem hoje como um antigo álbum de família que agradaria folhear, não fosse um olhar sarcástico que paira sobre nossos ombros.

Ligada à idéia de moda está a de reprodução, de imitação. As revistas mundanas trazem com bastante rapidez a vida elegante da Europa aos nossos trópicos. E entre nós torna o conhecimento dos grandes figurinos acessível a classes que, se não os podem comprar, podem tentar copiar.

A sociedade que ingressa no século XX amplia as oportunidades de acesso a essa moda, assim como o circular mais livre pelas ruas elegantes desenvolve o gosto individual. Só que quanto mais rapidamente se exhibe e faz circular a cópia, mais depressa o estilo muda. É o que Gilda Mello e Souza chama de um "novo suplício de Tântalo" que:

(...) permite que as elites usufruam uma moda que a classe média persegue sem jamais alcançar e que os pequenos funcionários e todos os párias sociais espiam nas vitrines com o olhar sequioso. (83)

Entre nós esse "novo suplício de Tântalo" é apontado nas crônicas de Lima Barreto pela perseguição ao calendário da estação, fazendo com que o nosso clima crie grandes proble

mas como o de ter que suportar a alta estação dramática durante o que aqui é verão, envergando fraques de casimira ou tendo que fazer conciliar casacos e decotes.

Hã ainda mais histórias extraordinárias nessa matéria de vestuário feminino. Algumas senhoras decotam-se abundantemente para passear na Rua do Ouvidor e na avenida. Os dias agora são frios e úmidos; e elas, por precaução, trazem um cobertor de peles. (84)

A outra manifestação do suplício a que leva o desejo de exhibir-se na moda está naquela espécie de imagem fake que os moradores do subúrbio cultivam.

O trem do subúrbio é uma crônica onde aparece toda uma análise semiológica da população dos subúrbios pelo seu vestuário: a "indumentária variegada" que merecia que um lápis a registrasse. (85)

Começa pelas "crioulas e mulatas" todas de branco: vestido, meias, sapatos, contrastando com os ainda escuros trajes europeus dos portugueses a seu lado, seguindo com os uniformes câquis das corporações.

A população que frequenta o trem à tarde — como ele, o flâneur — se modifica. Nas jovens e senhoras que falam do cinematógrafo,

(...) os vestuários, com raras exceções,

são exageradíssimos. Botafogo e Petrópolis exageram Paris, e o subúrbio exagera a queles dois centros de elegância. (86)

Também os "almofadinhas" são imagens falsificadas dos frequentadores das confeitarias de "rendez-vous elegantes", com "suas roupas a prestação".

Tudo e todos, na preocupação com o ornamental, contrastam com a imagem de quem os descreve, de "roupas desfiadas e verdoengas". (87)

O vestuário aparecendo como linguagem simbólica serve para revelar não apenas as condições sócio-econômicas dos que o usam, como para externar idéias, estado emocional, espírito de contestação, temperamento. A mesma tese citada afirma que a moda pode tanto refletir transformações sociais como se opor a elas, todas as vezes que há perigo de uma aproximação excessiva entre as classes e os sexos.

Repetidas vezes o nosso autor irá se descrever como "mais ou menos esbodegado" (88). Em 1919 ainda há certa arrogância na apresentação destes signos de diferença:

(...) e não se incomodem com o meu esbodegado vestuário, porque ele é a minha elegância e a minha pose.

Barras viu sans-culottes mais relaxados e sujos do que eu, que acabaram muito elegantes barões e prefeitos do Império de Josefina e Napoleão. (89)

O esbodegado vestuário o diferencia dos literatos da época para quem o fundamental é andar bem vestido. "Não sou desse figurino e sei que irrita os altos espíritos dos manequins intelectuais"⁽⁹⁰⁾. Em certos papéis públicos o corpo é um manequim, dirã Richard Sennett bem depois.

A verdade é que esse vestuário de manequim, esse "en Domingamento", essas roupas copiadas das européias o irritam pelo que revelam do espírito da maioria de nossos homens públicos e também pelo que representam da própria "cidade ideal" e do país que nega sua nacionalidade.

Desde que o Senhor Rio Branco ou Silva Paranhos meteu-se no Itamarati o Brasil se "endomingou", tomou atitudes escolhidas, assim como o copeiro do meu estimável confrade Ataulfo de Paiva faz, com auxílio das roupas que lhe dá o desembargador, quando vai ver as crioulas, no circo, pelas tardes dos dias de descanso semanal. (91)

Novamente, em grau macro, o conflito entre o "ser" e o "parecer".

Somente em uma oportunidade Lima Barreto descreve de forma diferente sua maneira de se vestir, em crônica onde narra a viagem de trem até Mirassol, cidade em que deveria fazer a célebre conferência *O Destino da Literatura*, resumo de suas concepções sobre a função da literatura e da arte. Nesta ocasião escreve o texto que pode ser considerado um clássico da

teoria da arte entre nós, mas o álcool impede que a palestra se realize.

No trem usa um chapéu de palha "novo em folha" e "tinha posto uma roupa nova naquele dia para viajar — coisa que não aumentou nem diminuiu o meu valor".⁽⁹²⁾ Diante das alterações da moda "deusa, aliás, que é fértil em absurdos" que abolira o uso do guarda-pô, expondo "caríssimos ternos de linho imaculadamente lavados e passados a ferro" ao pô das estradas de ferro — que, este sim, não estando submetido à moda, continuava existindo — sob pena de fazer com que quem o porte leve vaia ou seja tomado por "roceiro": "É difícil encontrar razões para os preceitos da moda".⁽⁹³⁾

Perto do fim da vida, ainda descreve os *Vestidos modernos* que passam pela avenida com capotes que parecem asas de morcego ou vestindo uma "saia patriótica verde e amarelo". O conflito que sua própria figura evoca, naquele momento, aparece claramente, como um conflito de classes opostas, atores prontos ao confronto. Um deles é o "bandido tímido".

Às vezes me dá na telha olhar os vestidos e atavios das senhoras e moças quando venho à avenida. Isto acontece principalmente nos dias em que estou sujo e barbado. A razão é simples. É que sinto uma grande volúpia em comparar os requintes de aperfeiçoamentos na indumentária, tanto cuidado de tecidos caros (...) com o meu absoluto relaxamento.⁽⁹⁴⁾

4.3.2 - Doutores, carmens e o bandido tímido

*O intelectual, como todos sabem, é um animal sobretudo moderno. Sempre houve artistas. Sempre houve escritores. Mas não houve sempre — é toda a diferença — artistas ou escritores saindo de sua disciplina para sem a sombra de um mandato e fortalecidos por uma autoridade adquirida em outra parte, achar ao mesmo tempo natural e útil vir misturar sua voz aos grandes debates da cidade. **

Bernard-Henri Lēvy

O cronista que se move por entre as cenas da cidade, observando, compõe pelo olhar o teatro que seus textos vão criar, buscando por trás da aparência a essência possível de tais personagens.

As cenas — fragmentos — que as crônicas recriam, são parte de um teatro não ilusionista. A arte dramática mostra que não é pelo naturalismo e sim pelo teatro crítico (para Brecht, dialético) que se evita transmitir ilusões ao público.

Ao contrário dos moralistas da "liga", não é o parecer e sim o ser que importa na apresentação dos atores que a cidade dá a conhecer. A "fantasia" das jovens "melindrosas"

* LÉVY, Bernard-Henri. Elogio dos intelectuais. Rio de Janeiro, Rocco, 1988. p. 26.

não é grave. As moças que se enfeitam não querem enganar, querem agradar, e se os resultados não forem dos mais satisfatórios, não serão também condenáveis.

O criticável nos usos que a moda impõe está menos na ornamentalidade do que no desejo de imitação de outros usos, de sociedades que não são a sua, de um espaço que não é o seu. Dissimulação ainda assim inocente diante de outras praticadas pelo homem moderno.

Na interpretação desses papéis que cabem aos homens da cidade, aparecem escolhas e se fazem imposições.

Sendo impossível analisar todos os papéis que o homem urbano desempenha nas crônicas que Lima Barreto escreve ao longo de quase vinte anos — alguns constituindo temas recorrentes que transitam entre os diversos gêneros praticados — tomemos dois, um feminino e um masculino, suficientemente expressivos.

No processo de recriação destas personae pela crônica, o autor, ao apresentá-las ao público, desenvolve a perspectiva de três pontos-de-vista diferentes. O primeiro mostra como o próprio personagem se vê no papel de que se investe ou é investido; o segundo indica como a sociedade, o público, vê o mesmo personagem e, finalmente, o cronista surge como um mediador entre o personagem e a opinião pública, apresentando-o de acordo com sua própria visão de mundo.

É partindo desse papel de mediador que o cronista de

envolve uma técnica de distanciamento que favorece a dimensão crítica de seus melhores textos. Destacar essa dimensão crítica tem a importância de identificar o tipo de defesa ou ataque que Lima Barreto dirige a outros escritores e homens públicos. O ataque a Coelho Neto ou o elogio de Monteiro Lobato⁽⁹⁵⁾ dirigem-se ao papel que cada um deles desempenha no universo cultural da cidade, na influência que manifestam sobre os jovens autores e, sobretudo, no tipo de relação que estabelecem com o poder.

O uso desta técnica permitirá ao autor incluir-se em diversas crônicas, como uma espécie de narrador brechtiano. Será a possibilidade de colocar-se, enquanto redator, entre a visão que o sujeito tem de si mesmo e a visão que o grupo social possui, que lhe vai permitir guardar uma dimensão crítica do vivido no momento em que a escrita lhe servirá como tábua de salvação, como estratégia de sobrevivência no cotidiano do hospício.

Os dois personagens que, pela frequência aos textos em crônica merecem destaque são os doutores e as "carmens" (as mulheres que os homens matam ou ferem por ciúme). Os dois ocupam pólos opostos na dramaturgia da cidade: às mulheres cabe a tragédia e aos homens a farsa. Talvez seja justo por isso que entre os dois são os doutores que frequentam também assiduamente os romances e contos do autor. Nas narrativas, Lima Barreto recusa sempre o trágico, mesmo em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (note-se o efeito de distanciamento que o próprio título, antecipador, produz), onde a história, parodi

ando Marx, se repete como farsa.

Investigando a freqüência com que Lima Barreto traz às suas crônicas a figura desta que a opinião pública transforma freqüentemente de vítima em criminosa, surge-nos a idéia de que nelas o que o fascina é, antes de mais nada, o enfrentamento de uma sociedade baseada na dissimulação.

"Sim", disse ela, "é dele, e só a ele é que eu amo" (Correio da Manhã de 25/02/19). Ainda bem que não negou sua falta, como tantos que negam os seus crimes evidentes; é uma heroína de Ibsen. (96)

É a favor desta franqueza que, em 1918, defenderá publicamente o divórcio em *No ajuste de contas*.

O divórcio seria completo e podia ser requerido por um dos cônjuges e sempre decretado, mesmo que o motivo alegado fosse o amor de um deles por terceiro ou terceira. (97)

Na conferência *O destino da literatura* (98), de 1921, que já citamos como documento de reflexão sobre a arte a ser considerado, Lima Barreto vê a literatura — "a que me dediquei e com quem me casei" — como uma prática que deve levar ao acréscimo da felicidade do homem, à união da espécie.

A arte literária teria um "verdadeiro poder de con-

tágio" capaz de fazê-la passar de "capricho individual" a "força de ligação entre os homens".

"Eu chamo e tenho chamado de militantes — diz em um artigo de *A Lanterna* — às obras de arte que têm semelhante escopo". Ou seja de "revelar umas almas às outras, de restabelecer entre elas uma ligação necessária ao mútuo entendimento dos homens". (99)

Silvano Santiago ressalta o quanto o romance de Lima Barreto é legitimamente popular na sua escrita ao assumir a redundância — recurso a que já nos referimos —, e uma estética popular numa literatura como a brasileira onde os critérios de legitimação do produto ficcional foram dados pela literatura erudita.

Na prática da crônica, a redundância aparece também pela temática recorrente em toda uma série de crônicas que retomam o mesmo assunto a partir de diferentes flagrantes.

Alguns desses temas partem da intimidade do cidadão que vem a público e publicamente são tratados porque passam a fazer parte desta questão maior que é a felicidade da espécie. Entre eles está o que temos chamado de *Tema de Carmen*.

Apesar de ocorrerem nas crônicas de Lima Barreto expressões de irritação contra as mulheres, o que levou diversos críticos a rotulá-lo de anti-feminista, um dos exercícios de militância de nosso autor será a constante e inconciliável defesa dessas personagens femininas que, à semelhança da Car-

men, de Prosper Mérimée, são assassinadas por ciúme.

O tema nos vem interessando há algum tempo por diversas razões: o primeiro é o tratamento equivocado que a questão da mulher vem recebendo nos estudos sobre Lima Barreto. Entre tais equívocos está o desconhecimento da admiração intelectual que demonstra por escritoras mulheres suas contemporâneas como Carmen Dolores e Gilka Machado.

Exceto pela referência a este *tema de Carmen*, que nos é caro, não pretendemos aqui repisar as questões referentes ao papel da mulher na obra de Lima Barreto. Todo o aspecto contraditório de que o assunto se reveste nas crônicas de Lima Barreto está resumido em duas crônicas que escreve em seqüência para o *Rio-Jornal* em 26 e 27/9/21 e que estão reunidas em *Coisas do Reino do Jambon* sob o título expressivo *A poliantêia das burocratas*. Nas crônicas, trata da ocupação de cargos públicos por mulheres e mais uma vez investe contra sua perseguida favorita, a elegante Dona Berta Lutz, a quem diversas vezes acusa de aristocratismo e oportunismo na brigalhada constante em que, a seus olhos, se constitui o feminismo desde seus primeiros momentos de organização. Nas duas crônicas comete injustiças contra as sufragistas e escreve absurdos como:

Ninguém nega que a mulher tenha as qualidades subalternas e secundárias que são exigidas para o exercício de um simples cargo público; mas o que está em jogo não é bem isso. (100)

No mesmo texto, no entanto, denuncia o trabalho de velhas mulheres operárias que não precisaram do "feminismo burocrata" para trabalhar, precisariam dele, isso sim, para não mais trabalhar.

Havia muitas mulheres junto aos teares e outros maquinismos cujos nomes não sei. Uma delas, porém, chamou-me a atenção: era uma negra velha que, sentada no chão, tinha diante de si um monte de lã, limpa, alva, recentemente lavada quimicamente, e seu cabelo, o da negra, era já tão branco e encaracolado que desafiava a alvura da lã que estava diante dela. (101)

É justamente a confissão que Lima Barreto faz, ao seu diário de 6 de novembro de 1908, sobre a escritora Carmen Dolores que mostra ser a acusação de misoginia generalização perigosa. Neste dia, após uma apresentação de jovens autores dramáticos, assim é comentado o desempenho de Carmen Dolores:

O outro jovem autor, que se fez representar pela primeira vez, foi Dona Carmen Dolores. O público conhece sobejamente o autor pela leitura de suas crônicas e contos (...). (102)

O termo autor usado no masculino nos intriga e não temos a respeito qualquer certeza, exceto que não se trata de erro de transcrição. Mais adiante usará, na mesma anota-

ção, já mais íntimo da escritora, o termo no feminino. Nossas suposições — e apenas a vivência da obra do autor as pode legitimar — são que o uso do masculino se deve ao insitado da presença competente de mulheres na literatura, ou a uma intenção de valorizar a escritora, já que sua tendência é identificar as mulheres escritoras como responsáveis por uma escrita adulcorada, insignificante e sobre trivialidades. Cabe notar que, hoje, preterimos, normalmente, o termo poetisa em favor de poeta quando nos referimos a mulheres que praticam a poesia de qualidade literária.

Mais adiante continua dizendo:

É uma moça esbelta, de menos de vinte e cinco anos, reservada, vestida sempre com discretas toilettes, que quase nunca é vista nos lugares em que nos pomos à mostra. (grifo nosso) (...) É ela, entre nós, uma das poucas pessoas que possuem um perfeito conhecimento de toda a evolução da língua francesa (...). (103)

E dando continuidade a uma das poucas expressões de reconhecimento de um saber autêntico,

Além desse conhecimento, que é valioso, Dona Carmen possui uma ciência perfeita do inglês, (...) e há anos se dedica ao estudo da metafísica alemã e dos teólogos da Idade Média. É um raro tipo de autora (grifo nosso), entre nós: bela, não é co-

quette; ilustrada, não é pedante; gloriosa, não se exhibe. (104)

A segunda razão de nosso apreço pela pesquisa do tema é a sua atualidade que, se não permanece exatamente o mesmo, graças às ações das militantes feministas de hoje, — "Quem ama não mata" — não teve expressivas modificações.

A terceira é a constatação de peculiaridades da relação homem-mulher no quadro de organização social na Primeira República, apesar dos constantes estereótipos referentes a dominação/submissão.

Sidney Chalhoub em *Trabalho, lar e botequim*, historiografia da República Velha a partir de processos criminais, faz um estudo dos aspectos trágicos da relação entre casais no capítulo "... Amando ...".

Três fatos fundamentais da vida dessas pessoas pareciam determinar mais fortemente o seu ato de amar: primeiro, havia a necessidade da existência de fortes laços de solidariedade entre parentes, compadres e amigos, o que levava a uma maior probabilidade de interferência de outros indivíduos nos problemas de relacionamento do casal; segundo, a mulher pobre tendia a exercer atividades remuneradas que lhe possibilitavam certa independência em relação ao homem; terceiro, o grande desequilíbrio numérico entre os sexos — com a existência de um número bem menor de mulheres — tor

nava o ato de amar bastante competitivo para os homens, ao mesmo tempo que ampliava as possibilidades da mulher de escolher seletivamente seu companheiro. (105)

Dentre várias crônicas do nosso autor, coletadas principalmente no volume *Vida urbana*, a intitulada *Não as matem*, de 1915, talvez seja a que melhor realização atinja. A citação é longa, mas merecida.

Esse rapaz que, em Deodoro, quis matar a ex-noiva e suicidou-se em seguida, é um sintoma da revivescência de um sentimento que parecia ter morrido no coração dos homens: o domínio, quand mème, sobre a mulher.

O caso não é único. Não há muito tempo, em dias de carnaval, um rapaz atirou sobre a ex-noiva, lá pelas bandas do Estácio, matando-se em seguida. A moça com a bala na espinha, veio morrer, dias após, entre sofrimentos atrozes.

Um outro, também, pelo carnaval, ali pelas bandas do ex-futuro Hotel Monumental, que substituiu com montões de pedras o veusto Convento da Ajuda, alvejou a sua ex-noiva e matou-a.

Todos esses senhores parece que não sabem o que é a vontade dos outros.

Eles se julgam com o direito de impor o seu amor ou o seu desejo a quem não os quer. Não sei se se julgam muito diferentes dos ladrões à mão armada; mas o certo é que estes não nos arrebatam senão o di-

nheiro, enquanto esses tais noivos assassi-
nos querem tudo que é de mais sagrado em
outro ente, de pistola na mão. O ladrão
ainda nos deixa com vida, se lhe passamos
o dinheiro; os tais passionais, porém, nem
estabelecem a alternativa: a bolsa ou a vi-
da. Eles, não; matam logo. (...)
Esse obsoleto domínio à valentona, do ho-
mem sobre a mulher, é coisa tão horrorosa,
que enche de indignação. (...)
Deixem as mulheres amar à vontade.
Não as matem, pelo amor de Deus! (106)

Este que afirma "minha vida há de ser um protesto e-
terno contra todas as injustiças", nas diversas crônicas onde
questiona os direitos que se atribuem maridos, noivos e aman-
tes, fará sempre a intransigente defesa do direito à vida que
as mulheres têm, independente de qualquer acusação, recusando-se a reconhecer os papéis tradicionalmente aos homens reservados.

Este Sr. Faceiro que, ontem ou anteontem,
matou a mulher, porque teve a franca ,
franca franqueza orgulhosa de dizer que a
sua gravidez era do seu amor e não dele ,
não me merece a mínima piedade. (107)

É curioso confrontarmos estes trechos de crônicas
com o final da crônica *Crimes de Amor*, de João do Rio, publi-
cada no volume *A alma encantadora das ruas*, em 1908.

Com os corações em sangue, vi uma coleção

de assassinos, desde um velho lamentável até uma criança honesta, postos fora da sociedade pelo desvario, pela loucura que a paixão sopra no mundo. A mulher, que os poetas levam a cantar, Vênus inconsciente e perversa, Lilith, lendária, surgia nessa ruína, perdendo, estragando, corrompendo, matando, e eu sentia, no olhar e no gesto de cada uma das vítimas do amor, o desejo de guardar o perfil das suas destruidoras. (108)

O principal processo estudado por Sidney Chalhoub é o de defesa, sustentado pelo jurista Evaristo de Moraes, de Luís de Faria Lacerda, que baleou a jovem, formosa e "traidora" Climene a 26 de abril de 1906. Assim explica Chalhoub em que se baseavam essas defesas e o que a elas acrescenta a argumentação de Evaristo de Moraes:

Esta problemática da defesa da honra já estava claramente presente nos processos por crimes passionais do início do século, só que nessa época os defensores contavam ainda com o argumento da privação de sentidos: o homem ofendido em sua honra ficava em estado de "privação dos sentidos e inteligência" e cometia o crime em um momento de desvario, de loucura momentânea. É interessante, nesse contexto, realçar a combinação perfeita de um conceito "médico-científico" — a loucura — com um conceito jurídico — a "defesa da honra" — para reforçar o direito de dominação do homem sobre a mulher no relaciona-

mento amoroso. Alicerçado nos discursos médico e jurídico o homem adquiria, assim, poder de vida e morte sobre a mulher. (109)

Lima Barreto será absolutamente severo com o jurista na crônica *Mais uma vez*, levando a público sua posição moderna e ousada.

Que outro advogado explorasse essa abusão bárbara da nossa gente (...) mas que o senhor Evaristo de Moraes, cuja ilustração, cujo talento e cujo esforço na vida me causam tanta admiração, endosse, mesmo profissionalmente semelhante doutrina é que me entristece.

O liberal, o socialista Evaristo, quase anarquista (...) (110)

Um sentimento de busca de utopias reaparece nas crônicas de Lima Barreto sobre o tema. O "bovarismo" surge como justificativa da "adúltera", a quem "a sociedade dá ao marido a autorização de assassinar" como argumenta em *Os uxori*ci*das e a sociedade brasileira*:

O culpado não é ela (...) foram também, e especialmente os sonhos dela e essa necesidade de fugir do plúmbeo tédio da vida terrena, que é muito poderoso na mulher, para os paraísos artificiais, da imaginação de cada um. (111)

Chegamos a um dos grandes papéis que Lima Barreto desenvolve em sua literatura: o doutor. O doutor não é um cidadão, um indivíduo qualquer: é um doutor.

O doutor — essa sua obsessão — seria, ao lado da corrupção e das saúvas, um dos grandes males que assolavam o Brasil. O doutor geralmente junta a um falso saber outras formas de dissimulação com a intenção de ser alguém especial entre seus concidadãos (você sabe com quem está falando?) . Nesse momento, o pseudo-saber se transformará em instrumento de exercício do poder.

Este doutor, símbolo do estatuído , da elite conservadora e reacionária, está presente como personagem de quase toda a obra romanesca de Lima Barreto e em vários de seus melhores contos: "O homem que sabia javanês", "Como o homem chegou" e outros.

Já vimos nos casos de mulheres assassinadas que as crônicas de Lima Barreto trazem à discussão uma desigualdade a priori. De um lado a mulher "infiel", capaz de despertar ciúmes, ou simplesmente disposta a enfrentar a separação, vítimas que são transformadas em seres sem qualquer direito, merecendo apenas a vala comum. Do outro lado estão os senhores ofendidos, pessoas especiais, que têm uma honra. E a honra , é claro, valeria mais que a vida. Em geral são doutores.

Roberto Da Matta utiliza-se amplamente de Lima Barreto na construção do ensaio: "Você sabe com quem está falando?" Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Bra-

sil. É justo darmos aqui o troco. (112)

Para Da Matta o "Você sabe com quem está falando?" é uma forma de recusa do anonimato e de situações igualitárias.

A resposta (implícita ou buscada) a esta pergunta é o reconhecimento do doutor ou similar. É a distinção pela identificação neste ser de um membro da nobreza, a doutoral ou a de palpite, como diz Lima Barreto em *Os Bruzundangas*. Com a pergunta pretende o inquiridor — geralmente alguém que cometeu uma infração, mas sabe que é mais provável que a lei sirva à diferenciação social do que cumpra sua função universalizante e igualitária — mostrar que é alguém no nosso sistema. Novamente os doutores que, como mostrou Gilberto Freyre, substituíram os comendadores, barões, viscondes e conselheiros do Império.

Diz Lima Barreto na crônica *A Prenda*:

O tratamento de "doutor" tem assim o prestígio enobrecedor do don espanhol; e já houve quem, com auxílio de uma etimologia de excelente quilate, provasse que o "doutor" se origina daquele tratamento nobiliário, usado em terras do Cid. (113)

"Você sabe com quem está falando?" aparece na pesquisa de Da Matta como um ritual de tradição, antigo, remetendo a uma discussão séria das relações entre a moldura igualitária do sistema brasileiro e o sistema aristocrático.

Em uma outra crônica, de 06/03/20, Lima Barreto assim define:

O doutor para a nossa gente não é um profissional desta ou daquela especialidade. É um ser superior, semidivino de estrutura fora do comum, cujo saber não se limita a este ou àquele campo das cogitações intelectuais da humanidade (...) É omnisciente, senão infalível (...) É doutor e basta (...) (114)

Este ritual de reconhecimento do doutor ou similar, contraria o ideal da índole cordial, substituindo-o pelo uso fácil de uma autoridade ilegítima, variação da estrutura do favor. Aquele que evoca o "você sabe com quem está falando?" pretende apresentar-se não como um cidadão da República, igual aos outros perante a lei, mas como "pessoa da sociedade", relacionada essencialmente com certas personalidades e, assim, situada acima da lei.

Não estranha que tal figura irritasse tanto nosso autor que reconhece que "essa página de doutor, dá panos para as mangas" (115).

Na crônica *A instrução pública*:

No Brasil, o doutor (e olhem que eu escapei de ser doutor) é um flagelo, porque se transformou em nobreza e aos poucos

foi açambarcando posições, fazendo criar coisas novas para eles, arrendando com o preconceito doutoral as atividades e as competências. (116)

Realmente, seria possível levantar toda uma antologia:

O doutor, se é ignorante, o é; mas sabe; o doutor, se é preto, o é, mas ... é branco. (117)

E mais:

O Doutor Plácido Barbosa chegou dos Estados Unidos onde foi estudar mosquitos, porque aqui não os há, e deu entrevista aos jornais. (118)

Este que, mesmo a ela se candidatando, diz que "a Academia é perfeitamente o cemitério das letras e dos literatos" (119), não poupará a mesma ironia a este cenário de doutores:

Não há dúvida alguma que o Brasil, além de ser essencialmente agrícola, é evidentemente literário. Não há ano, não há dia, em que não se funde nestes Brasis uma academia de letras (...) Isto demonstra a nossa

cultura e nega a tal história de analfabetismo que anda por aí sendo apregoada. (120)

O doutor, possuidor do pretenso saber que confunde com poder, aparece nesta República das Letras, com quem Lima permanece incompatível até o final, como o grande usurpador de um papel que deveria caber a ele e outros "marginais" fosse esta uma república nacionalista e democrática.

O saber autêntico deveria se manifestar utilizando a língua popular e cotidiana, bem público, como público e democrático deveria ser o espaço da cidade. É nesta perspectiva que recorre à crônica como veículo de construção de sua identidade como intelectual e de reivindicação pelo literário deste papel que a ele caberia no universo cultural.

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 de pleitear as recompensas que o Brasil dá aos que se distinguem na sua literatura. (121)

O papel do doutor como dissimulador que encontra o respaldo da sociedade que se deixa enganar será, nas crônicas de Lima Barreto, encarnado, mais do que qualquer outro, pe-

lo parnasiano Coelho Neto.

É tão forte a oposição que Lima Barreto faz ao modelo de intelectual de Coelho Neto, às suas concepções de obra de arte e à forma arcaica de criar, nos livros que escreve em produção vertiginosa, um Brasil e um Rio onde confunde moderno com importado e arte com futilidade e ornamentação, que o conflito que se estabelece termina funcionando como definição do papel do intelectual.

O deputado (Coelho Neto) ficou sendo o romancista que só se preocupou com o estilo, com o vocabulário, com a paisagem, mas que não fez do seu instrumento artístico um veículo de difusão das grandes idéias do tempo, em que não repercutiram as ânsias de infinita justiça dos seus dias; em que não encontrou eco nem revolta o clamor das vítimas da nossa brutalidade burguesa, feita de avidez de ganho, com a mais sinistra amoralidade para também edificar, por sua vez, uma utopia ou ajudar a solapar a construção social que já encontrou balançando. (...) não pode ser o que um literato deve ser quando logra pisar em tais lugares: um semeador de idéias, um batedor do futuro. (122)

Em algumas crônicas onde revela sentimentos mais íntimos, vem a público a busca de seu papel na sociedade. Em 28/06/11 dizia na crônica *Esta minha letra*:

Eu quero ser escritor porque quero e estou

disposto a tomar na vida o lugar que colímei. Queimei os meus navios, deixei tudo, tudo, por essas coisas de letras. Não quero aqui fazer minha biografia, basta, penso eu, que lhes diga que abandonei todos os caminhos, por esse das letras.⁽¹²³⁾

Deslocado na cidade que diariamente percorre carregando sua alma de artista, conhecendo-a como poucos, revela o estranhamento dos que sentem que a imagem idealizada se apaga, diante de outra que lhe vai sendo imposta à revelia. O bovarismo: "ilusão, a vontade humana (que) acredita intervir no turbilhão de causas e efeitos que a envolvem"⁽¹²⁴⁾ já foi substituído pela ironia - "a ironia vem da dor" - a crítica aberta e sarcástica que enforma as crônicas que darão voz às queixas do povo.

A configuração do papel que a si mesmo estaria reservado nesta sociedade de que faz a crônica, é temática de toda a sua obra. Uma das "missões" que se atribui é o desmascaramento do universo dos homens de letras, precária criação de símbolos vazios numa sociedade ornamental, opção pela "marginalia" no mundo dos "mandarins".

Na recusa que faz do uso das letras como "alavanca de ascensão social, da respeitabilidade pública e da incorporação ao poder", como diz, vai se atribuir a tarefa pública de interlocutor que dá letra às queixas do cidadão.

Tão definidas tarefas não impedirão, porém, que em súbitas revelações, surja, de repente, o "bandido tímido", rebelde solitário de tradição romântica.

4.4 - A expressão das queixas do povo

*Os historiadores, como os filósofos e os historiadores da literatura, estavam habituados a uma história das sumidades. Mas hoje, diferentemente dos outros, aceitam mais facilmente trabalhar sobre um material "não nobre" (...) Foucault se ocupa apenas de medíocres. **

Foucault

Um semeador de idéias, um batedor do futuro, tal a função do artista, do literato. Que relação guardaria, porém, este intelectual com os homens de seu tempo? Desistir da vida pública e construir a posteridade seria uma opção; a que seguiu o último Machado. Não poderia ser a deste cidadão que, durante os 40 anos em que viveu, não construiu uma vida privada, não desenvolveu uma intimidade, nem mesmo no espaço a que se recolhia, finda a excursão diária em visita à cidade amada.

Moro há mais de dez anos naquelas paragens e não sei porque os humildes e os pobres têm-me na conta de pessoa importante, poderosa, capaz de arranjar empregos e solver dificuldades. (125)

* FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Graal, 1979. p. 129.

Isso diz Lima Barreto em crônica de 1915, *O moambeiro*. Já então assumia, como missão, a função social de intelectual interlocutor entre povo e público.

Em *A literatura como missão*, Nicolau Sevcenko, discutindo o papel exercido por Lima Barreto e por Euclides da Cunha na sociedade republicana mostra que encontrarão a resposta não através da literatura, mas na literatura. E o farão como forma de dedicação à ação pública:

Espoliados que foram, como réprobos, pelas elites vitoriosas, aferram-se ao seu último recurso, fazendo da literatura instrumento e fim da sua ação, tolhidos mesmo pelos reduzidos limites. É nela por isso, na literatura, que deixarão o registro de sua missão, cumprida a despeito de todas as contrariedades. (126)

O texto de nosso admirado pesquisador é magnífico. Com quase tudo estamos de acordo, mas, tomando especificamente o caso de Lima Barreto (ainda que acreditemos ser o mesmo válido para Euclides, não iremos, sapateiros, além de nossas chinelas), não vemos como consequência, ou último recurso, a postura assumida ante o fazer literário.

Na produção romanesca, Lima Barreto, anteriormente a qualquer rejeição pública, decide publicar *Recordações do escrívão Isaías Caminha* antes do mais sofisticado e reflexivo *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sã*. Explica Lima o porquê ao amigo Gonzaga Duque.

Era um tanto cerebrino, o *Gonzaga de Sã*, muito calmo e solene, pouco acessível, portanto. Mandei as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, um livro desigual, propositalmente mal feito, brutal por vezes, mas sincero sempre. Espero muito nele para escandalizar e desagradar. (127)

Conseguiu!

Carlos Néilson Coutinho justifica a preferência pelo romance — com o que concordamos plenamente — pela necessidade de rompimento com a herança Machadiana para que se instaurasse um novo projeto literário, moderno e popular. A carta ao crítico e artista plástico aponta para algumas outras questões que aqui nos interessam de perto:

- 1º - ser mais ou menos acessível. Isaías é mais.
- 2º - ser sincero sempre.
- 3º - propositalmente mal feito, para desagradar.

Coloca-se, pois, tanto a questão do público como a de um compromisso consigo mesmo, com a função do literato. Acessível a quem, para desagradar a quem?

É este compromisso com uma sinceridade absoluta que parece às vezes incompatível com um projeto ficcional, mas que aparecerá, desde o primeiro momento, nas crônicas deste que ouve as queixas dos "humildes e pobres". Esta intenção irá se acirrar com o passar dos anos, até se transformar numa posição política mais nítida.

Em dezembro de 1918, já quase definitivamente desligado do serviço público — situação a que nos referimos no início deste trabalho como causadora de certa auto-censura — formula sua despedida.

A minha sociedade agora não será mais a dos simuladores do talento, do trabalho, da honestidade, da temperança; será a dos défroquês, dos toquês, dos ralês de todas as profissões e situações. (128)

Os tempos na Praia Vermelha mostrarão que o convívio com essa facção da sociedade será mais íntimo do que o esperado. Antes disso formulará um posicionamento: a distância excessiva entre o povo e os formadores de opinião dificultará ou tornará impossível, diversas vezes, a tarefa de mediador que cabe ao intelectual; nestes casos a opção é clara, formular as queixas dos humildes e ofendidos, postar-se ao lado deles.

A tese expressa por Carlos Néilson Coutinho em "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira" é que a "via prussiana" para o desenvolvimento, que o povo brasileiro segue, levava, no momento da República Velha, à instauração, no plano político, de um reformismo "pelo alto" que excluía a participação popular.

Nesta conciliação entre o velho e o novo, os intelectuais optavam, majoritariamente, por um "intimismo à sombra do poder" — opção cômoda para o intelectual/funcioná-

rio público — que Lima Barreto sempre combateu. (129)

A *biblioteca* é uma crônica primorosa, publicada no *Correio da Noite* de 13/01/15, onde Lima Barreto usa a expressão que tomamos de empréstimo, "A minha alma é de bandido tímido" (130). Como poucas, esta crônica formula os dois temas fundamentais que fazem com que o autor assuma o papel de porta-voz das queixas do povo: Primeiro, a distância entre a ação do Estado e as necessidades da população e, segundo, o conflito permanente entre o novo e velho, inerente mesmo ao novo regime, que tentava solucioná-lo "pelo alto" mas que, ao frustrar as expectativas do povo evocava saudades dos tempos do Império.

A crônica é sobre a Biblioteca Nacional, que o autor pouco frequenta "depois que se mudou para a avenida e ocupou um palácio americano" e diz:

O Estado tem curiosas concepções, e esta, de abrigar uma casa de instrução, destinada aos pobres-diabos, em um palácio intimidador, é das mais curiosas. Ninguém compreende que se subam as escadas de Versalhes senão de calção, espadim e meias de seda; não se pode compreender subindo os degraus da Ópera, do Garnier, mulheres sem decote e colares de brilhantes, de mil francos; como é que o Estado quer que os mal vestidos, os tristes, os que não têm livros caros, os maltrapilhos "fazedores de diamantes" avancem por escadarias suntuosas, para consultar uma obra

rara, com cujo manuseio, num dizer, aí das ruas, têm a sensação de estar pregando à mulher do seu amor? (131)

Aos que gostariam de ver no cronista um homem arraigado ao passado unicamente, reagindo contra as novas construções, ele já respondera, defendendo da demolição o Convento da Ajuda, na avenida. Fosse hoje, conclamaría o povo a "abraçar" o convento. Em 1911, escreve em *O convento*:

Repito: não gosto do passado. Não é pelo passado em si; é pelo veneno que ele deposita em forma de preconceitos, de regras, de prejulgamentos nos nossos sentimentos. (132)

Para acrescentar, em contrapartida, que "esse furor demolidor vem dos forasteiros, dos adventícios, que querem um Rio-Paris barato ou mesmo um Buenos Aires de tostão" (133).

É diante da difícil interlocução entre povo e Estado que Lima Barreto crê como compromisso com os concidadãos assumir tal "missão".

Queixas do povo era o título de um espaço aberto no *Jornal do Brasil*, durante a Primeira República, às queixas do homem comum. Uma coluna dedicada a externar a insatisfação popular. Espécie de variação das célebres colunas de *A pedidos*, publicadas pela *Gazeta de Notícias* e pelo *Jornal do Comércio* que Lima Barreto defende na crônica *Pela Secção Li-*

vre, publicada em 26/03/19, afirmando ser "uma das mais preciosas instituições brasileiras, genuinamente nacional, mais do que isto: genuinamente carioca..."⁽¹³⁴⁾. As *Queixas do povo* tinham, porém, características peculiares: serem de publicação gratuita e externarem manifestações expressas oralmente por interessados que, não sabendo escrever, se dirigiam diretamente à redação.

Essa coluna foi recentemente estudada por Eduardo Silva⁽¹³⁵⁾ em livro do mesmo nome e, certamente em virtude de sua repercussão, o periódico carioca passou a republicá-la combinando queixas contemporâneas com a reprodução de queixas da República Velha, sob a ilustração original, no caderno Cidade.

A proposta da obra de Eduardo Silva é estudar uma pequena amostra dos problemas vividos pela "gente simples" da cidade do Rio de Janeiro. Preparando-se para tratar o tema, pergunta-se se caberia à História ocupar-se desses "pequenos problemas". A questão evoca, evidentemente, outra que temos colocado todo o tempo neste trabalho. Deve a literatura ocupar-se também destas pequenas questões? E ao estudo crítico da literatura caberia acaso preocupar-se com o tratamento dos pequenos momentos literários? De que forma o estudo de momentos menos auráticos da produção literária de um autor poderia contribuir para a compreensão do conjunto de sua obra, reconhecida no universo dos estudos literários não por esses mas por outros, os grandes momentos, como alguns dos romances de Lima Barreto?

Decididamente, a participação popular é tema problemático na vida e na academia, como mostra o historiador:

O povo comum — a imensa maioria da população —, em sua vida normal, quase não produz papel e, portanto, permanece esquecido. (...)

À exclusão da cidadania segue-se, automaticamente a exclusão da história. (136)

A situação não é muito diferente na literatura.

Bertold Brecht, em *Baal*, sua peça de estréia, de 1919, coloca a questão, logo na primeira cena. O ilustre Dr. Piller berra para o irreverente poeta-marginal que desperdiça o mecenato, preferindo o álcool e as mulheres à oportunidade de se fazer famoso pela mão do pretencioso crítico literário: "- Para mim, o senhor não existe! E para a literatura o senhor também não existe." (137)

O levantamento realizado confirma a evidente distância entre o poder, o Estado — evocado como protetor, em aspirações a um paternalismo — e as classes populares na capital da República. A formulação da queixa tem a importância de manifestar, por parte do queixoso, o reconhecimento de um direito.

A pesquisa, tomando como fonte as "queixas" publicadas durante o mês de abril dos anos de 1900, 1905 e 1910, conclui que as questões prioritárias são segurança e serviços básicos. Estas são demandas relacionadas diretamente

com a ação do Estado e com a própria vivência da cidadania por estas camadas.

Em seguida vêm queixas referentes a salário e relações de trabalho, onde o Estado aparece ou como mau patrão, que atrasa pagamentos e pensões ou que inflige penas excessivamente severas, ou ainda como um regulador da esfera econômica cuja interferência é solicitada.

Nas queixas sobre burocracia e fiscalização destacam-se as questões referentes à intervenção injusta do Estado ou de seus corruptos fiscais no controle de vendas ou prestações de pequenos serviços. A prática da "molhadura" a parece como um entrave ao exercício da cidadania, ao menos ã aqueles sem condições para praticá-la. A pátria de Policarpo Quaresma, o país da impunidade.

As conclusões da pesquisa e da obra servem-nos como de encomenda. O perfil do queixoso é o do Zé Povinho, personagem de Artur Azevedo. Isto é, o pobre ou "remediado" (fantástica expressão brasileira), preto, pardo (outro eufemismo terrível), ou, se branco, pobre e geralmente imigrante.

Grande parcela da população não possuía recursos para negociar politicamente seus direitos de cidadania; afinal são o que compõem as chamadas "classes perigosas", ou como tal são vistos.

O queixoso típico não questiona o estilo autoritário das decisões do governo nem tampouco reivindica uma par-

participação maior no processo de decisões que interferiam em sua vida.

É sempre assim, o governo só protege os que não precisam; aos pequeninos, aos frácos, aos oprimidos, ele oprime mais. (138)

Parece piegas, mas alguém precisava dizê-lo.

Uma questão se coloca aqui em relação às nossas próprias formulações: e a "cidade erótica", a amada cidade do Rio de Janeiro, que papel lhe cabe neste rosário de queixas? Triste amada que surge em premonitório discurso de 1918:

Seria preciso consultar todos os curiosos sabedores das cousas desta cidade, para ao certo se avaliar desde quando esta vasta e heróica São Sebastião clama e chora por melhoramentos, higiene, água, calçamento, etc, etc. Porquanto, aferindo pelo que tenho ouvido durante a nossa curta existência, esses queixumes e lamentos devem datar dos seus inícios, mesmo talvez desde quando, pelas bandas do Pão de Açúcar, ela surgiu incipiente e tosca. (139)

A questão da relação amorosa com o Rio é resolvida por uma formulação, na verdade, política, empregada por nosso cronista, que distingue nitidamente duas entidades: de um lado a cidade (espaço em que se move o cidadão), o Rio de Janeiro. De outro, oposto, a municipalidade, a prefeitura, a

administração.

Assim, na crônica já mencionada, *O prefeito e o povo*, publicada na revista *Careta* de 15/01/21:

Municipalidade supõe-se ser, segundo a origem, um governo popular que cuide de atender, em primeiro lugar, ao interesse comum dos habitantes da cidade (comuna) e favorecer o mais possível a vida da gente pobre.

(...)

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. Pode ser. (140)

E retomando o repetido tema da *Queixa de defunto*, diante das más condições que até depois de morto o cidadão tem que enfrentar:

(...) a culpa é da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro que não cumpre seus deveres, calçando convenientemente as ruas. (141)

Nas decisões pelo alto, para corrigir tais desmandos e imprimir moralidade às decisões de Bruzundangas só há uma solução: os "cortes", crônica no *Correio da Noite* de — atenção — 14/12 de 1914.

Nos momentos em que a Pátria fica a ní-
queis, a Câmara e o Senado, isto é, os se
nhores senadores e os senhores deputados,
lembram-se logo de diminuir o número de
funcionários públicos.

(...)

Toda a gente sabe que a Câmara e o Senado,
têm cada qual uma secretaria, um serviço
de redação de debates, uma legião de auxi-
liares, de contínuos e serventes, e que
esse cardume de empregados aumenta de ano
para ano. Por que o congresso não começa
cortando nas respectivas secretarias, pa-
ra dar o exemplo? (142)

A República não trouxera as modificações esperadas,
o militarismo dos primeiros anos contrariara profundamente
os princípios de liberdade de nosso autor; a igualdade pare-
cia cada vez mais distante, especialmente na cidade fragmen-
tada. No entanto, a busca de utopias permanece, como diver-
sos textos mostram.

A experiência da Guerra Mundial trouxera-lhe uma vi-
são mais nítida das relações entre os diversos países, com a
compreensão do imperialismo e a percepção humanista das gran-
des ameaças. O cronista levanta os olhos dos eventos-do-dia
e a Europa deixa de ser a vivência de Balzac, Stendhal, Dos-
toievski, Tolstoi. Da terra de seu grande ideal literário,
o romancista do favorito *Recordações da casa dos mortos* viria
um novo sopro de utopia.

(...) A revolução Russa abala, não unica-

mente os tronos, mas os fundamentos da nossa vilã e ávida sociedade burguesa. Não posso negar a grande simpatia que me merece tal movimento; não posso esconder o desejo que tenho de ver um semelhante a qui, de modo a acabar com essa chusma de tiranos burgueses, acocorados por detrás da lei, para nos matarem de fome. (143)

Astrogildo Pereira no ensaio *Posições políticas de Lima Barreto* define a formação política do literato como sofrendo do mal muito comum do ecletismo, mistura de "materialismo positivista, de liberalismo spenceriano, de anarquismo kropotkiano" e mais outros ingredientes. (144)

Jã em 1913, escrevendo para o jornal anarquista *A voz do trabalhador*, Lima Barreto toma do movimento seu aspecto mais generalizante, perseguindo sempre os ideais de igualdade e de fraternidade.

Os anarquistas falam da humanidade para a humanidade, do gênero humano para o gênero humano, e não em nome de pequenas competências de personalidades políticas. (145)

O ideário anarquista terá influência também sobre a sua visão de dois aspectos da cultura popular carioca: o futebol e o carnaval. O caso do futebol é mais complexo e irá se transformando da implicância com sua capacidade de desviar a atenção dos homens de coisas mais importantes — como também o carnaval — em verdadeira obsessão. Só que aí não

É mais o aspecto violento do esporte: "uma escola de violência e brutalidade" (146) que o faz protestar, mas o racismo de que são objeto constante os jogadores e o caráter elitista que os clubes e associações imprimem ao esporte.

O football é coisa inglesa que nos chegou por intermédio dos arrogantes e rubicundos caixeiros dos bancos ingleses, ali, da Rua da Candelária. (147)

Em estudo sobre o movimento anarquista no Rio de Janeiro, Maria Conceição Pinto de Góes mostra que algumas fábricas organizavam jogos de futebol e outras atividades como forma de intervir nas formas de comportamento dos trabalhadores. As lideranças anarquistas percebiam e "alertavam os trabalhadores para não se deixarem envolver por 'essas manobras' que visavam impedir que eles se organizassem como classe" (148).

O *Jacobino*, órgão antilusitano de tendências anarquistas, citado pela historiadora, afirmava que "muitos operários se dedicam mais aos jogos, especialmente ao foot-ball para agradar aos patrões, do que a instruir-se na luta para defender seus direitos" (149).

O depoimento de João Lopes, militante anarquista e depois comunista, nascido em maio de 1896 "numa vida agitada. Minha avó veio de Angola, escrava. Minha mãe nasceu do ventre livre", elucida:

- Seus companheiros anarquistas aprovavam que o senhor tocasse na banda, fosse a bailes?

- Não, criticavam, achavam que eu perdia muito tempo com as meninas. Também não gostavam muito que eu jogasse futebol (...)

- E onde o senhor jogava futebol?

- Nos clubes (...) Uma vez teve um jogo lá, numa festa de doutores, e o dr. Coelho dos Santos me pediu para jogar. Fui com mais dois, e no fim eles nos pagaram e nos mandaram embora, não deixaram a gente ficar porque a gente era preto. Fiquei muito aborrecido. (150)

Ser anarquista era sê-lo em estado permanente. O lazer deveria ser uma estratégia de luta com fins doutrinários e políticos, sob risco de incorrer em "desvio ideológico" e sofrer "patrulhamentos". As organizações clandestinas de épocas diversas sempre tiveram pontos em comum.

É ainda Maria Conceição Pinto de Gões quem fornece uma explicação que tem bastante a ver com o tom que as crônicas de Lima Barreto sobre o carnaval assumem:

Não havia conciliação. A paixão que os movia para divulgar suas idéias, o desejo de canalizar os anseios de grupos que viviam em extrema pobreza, a crença na transformação da sociedade os tornam rígidos. (151)

De resto, a permanente simpatia do cronista pelas

manifestações diversas da cultura popular já foi amplamente estudada e se estende, inclusive, às manifestações religiosas:

Eu mesmo, apesar de todas as intoxicações, inclusive a científica, tenho a tentação dos "candomblês", "canjerês", "mambembes" e os freqüento. (152)

Na crônica *As formigas e o Prefeito*, publicada a 04/08/18 em *A Lanterna*, declara-se maximalista usando, na verdade, para tal, uma definição de anarquismo.

Nada entendo de leis, nem quero entender. Sou radicalmente contra elas, pois me julgo de algum jeito maximalista. (153)

Em diversas crônicas publicadas em 1919 e 20 declara-se "inimigo irreconciliável do capitalismo" (154), mas preocupa-se, sobretudo, com a divulgação da necessidade dos trabalhadores se organizarem: "en face do poder do capital, os operários são podiam lutar associados" (155). Não são os defensores por ocasião das greves que se sucedem, como se admira de sua passividade:

Os operários que estão agora a reclamar dos patrões e dos governos contra as condições de vida que lhes são impostas, foram até agora de uma cordura e de uma longanimidade de santos ... (156)

Em crônica de 22/07/22, ainda que continue dizendo que seria capaz de se deixar matar para implantar no Brasil o regime maximalista, define a sinceridade e simplicidade de sua visão, que vê a política como algo que deve ter por fim "tornar a vida cômoda e os povos felizes" (157).

No ensaio *Cultura e democracia no Brasil*, Carlos Néelson Coutinho, discutindo a dialética de adequação e inadequação de idéias impostadas entre nós, usa, mais uma vez, o exemplo do intelectual Lima Barreto cujo maximalismo libertário não estaria "fora do lugar" já que sua ideologia,

(...) expressa — e precisamente em sua contraditoriedade interna, em seus limites, em seus eventuais "desvios" com relação a matrizes européias — a concreta problemática das camadas urbanas inferiores que vão sendo geradas direta ou indiretamente pelo crescimento da indústria; essa ideologia aparece como o máximo de "consciência possível" (Goldmann) dessas camadas nas duas primeiras décadas do século. (158)

4.4.1 - Do hospital, eu acuso

É um crime enganar a opinião pública (...). É um crime envenenar as mentes dos pequenos e humildes, exasperar as paixões de reação e intolerância. (...) É

*um crime explorar o patriotismo para obras de ódio, é um crime, enfim, fazer da espada um deus moderno, quando toda a ciência humana trabalha na construção do futuro templo da verdade e da justiça. **

Emile Zola

A citação refere-se ao conhecido artigo de Emile Zola, uma carta dirigida ao Presidente da República francesa, Félix Faure, publicada no jornal *L'Aurore* de 13 de janeiro de 1898, a propósito do Caso Dreyfus. O Caso Dreyfus e o violento libelo acusatório de Zola ficaram como marco da importância da participação do intelectual na vida do país, dando ao termo intelectual um novo sentido. A citação agrada justamente porque junta a ação do homem da ciência, o detentor de um saber técnico, ao saber (e poder) do escritor, este intelectual que, como diz Sartre, só tem como recurso para sua arte e para a sua ação a linguagem comum.

Vimos até aqui de que forma Lima Barreto, acompanhando o cotidiano da cidade, procura falar do meio desta vida urbana, emprestando, se necessário, o texto de suas crônicas a personagens sem fala no teatro da cidade.

Quando ocorre a greve de 18 de novembro de 1918, uma insurreição anarco-sindicalista, seguindo o movimento crescente de manifestações desde meados de 17, Lima Barreto está internado no Hospital Central do Exército. Alucinações

* ZOLA, Emile, "Eu acuso!" (J'accuse). In: *L'Aurore*, 13/1/1898. Apud. SENNETT, Richard, *O declínio do homem público*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988. p. 434.

alcoólicas e clavícula quebrada o tiraram das ruas para esta enfermaria, a que chama "cela", no hospital que descreve como um "convento": "remanso retiroso, semi-religioso, semi-militar — espécie de quartel-convento" (159).

É justamente neste momento, quando é preciso um esforço decisivo para se manter participante ativo da vida da cidade de que tivera de se afastar, que Lima Barreto escreve duas crônicas históricas. São elas desses textos que ficam entre o artigo e a crônica, mas onde a irreverência e coloquialidade acabam por definir como o gênero de comunicação mais direta que é a crônica.

Em um destes textos: *Carta aberta*, a vida imita a arte e Lima Barreto, como Policarpo Quaresma, escreve uma carta aberta, que faz veicular pela imprensa, ao "Presidente da República Excelentíssimo Senhor Conselheiro Rodrigues Alves ou quem suas vezes fizer, na presidência da República".

Não hesita em acusar publicamente a "República burguesamente aristocrática", "o despotismo da burguesia enriquecida com a guerra, por todos os meios lícitos e ilícitos, honestos e imorais, de mãos dadas com as autoridades públicas e os representantes do povo". Ao lado destes coloca a "ambiência intelectual da imprensa quotidiana", "feita com desconhecimento total do que se passa fora de sua roda" e com "desprezo mal disfarçado pelas outras profissões, sobretudo as manuais".

Finalmente, ao terminar a carta, com o mesmo ã von-

tade com que até então se dirigia ao seu "concidadão", permite-se lembrar ao presidente os preceitos democráticos que deveriam estar embutidos no sistema republicano:

(...) ser anarquista, ter opiniões anarquistas, não é crime algum. A República admite a máxima liberdade de pensamento. (160)

O segundo texto, *Da minha cela*, publicada em A.B.C. a 30/11/18 aparece como duplamente importante neste trabalho: primeiro pelo corajoso protesto que, mesmo doente, acompanhando a vida da cidade pelos jornais, escreve contra as arbitrariedades do chefe de polícia. Pouco depois dirá, a propósito de Rui Barbosa — chefe nas letras entre nós — e Coelho Neto — aspirante a chefe literário:

A mania do brasileiro é ser chefe, seja de que forma for. Se não pode ser chefe do Rio inteiro, contenta-se em sê-lo do Beco dos Boiotos, mas é chefe! (161)

Ao chefe-de-polícia que age contra os manifestantes do movimento de novembro de 18, não hesita em chamar "inquisidor de candomblê republicano".

Este protesto se estende também à imprensa, especialmente à de *O País*, onde um jornalista, com demonstrações de alguma ignorância e muita linguagem pretenciosa, combate o maximalismo, o anarquismo e o socialismo. É o próprio cronis

ta que, citando o jornalista, oferece-nos um confronto de linguagens. O colega acusa o movimento de estar "na placidez estéril do 'nirvana' da preguiça universal". Em contrapartida, Lima adverte que o ódio ao maximalismo é "teimosia dos burgueses" e que só fará adiar a convulsão que será então pior" (162).

O outro aspecto desta crônica que queremos destacar é que nela, pela primeira vez, o autor leva a público, sob forma não ficcional (cabe lembrar que *Triste fim de Polícarpo Quaresma* foi escrito antes de qualquer das internações do autor), uma internação psiquiátrica e as instituições que as realizam.

A enfermaria a que é recolhido difere das demais pelo aspecto imediato de uma casa-forte:

Valentemente, as suas janelas eram gradeadas de varões de ferro e a porta pesada, inteiramente de vergalhões de ferro, com uma fechadura complicada, resistia muito, para girar nos gonzos e parecia não querer ser aberta nunca. "Lasciate ogni speranza" ... (163)

Os loucos, ou semi-loucos pertenciam "à última classe dos malucos" e de tão destituídos de interesse poderiam "voltar à sociedade, ir formar ministérios, câmaras, senados". Lá estariam melhor do que nesta enfermaria dividida em duas partes similares: a dos malucos e a dos criminosos:

(...) dous inimigos da nossa felicidade ,
contra os quais, até hoje, a bem dizer,
sô se achou a arma horripilante da prisão,
do seqüestro e da detenção. (164)

Logo a seguir, sua contribuição jornalística será temporariamente interrompida. Serão os tempos da reclusão , resposta da organização social da república. Ao seu amor às ruas, a sociedade responde com o seqüestro; ao ideal de liberdade, insistentemente buscado, com a clausura; à ânsia de contemplação da cidade, com barras na janela; ao voluntarismo de se fazer porta-voz do cidadão, com a incomunicabilidade.

É a experiência de relato cotidiano e a confiança na palavra que lhe permitem a sobrevivência pela escritura nessa espécie de crônica de uma morte anunciada que é o diário do hospício.

4.5 - Notas

- (1) Cf. GRAMSCI, A.: 1978, especialmente o capítulo III.
- (2) GRAMSCI, A.: 1978. p. 196.
- (3) Idem.
- (4) BARRETO, Lima. C. R. J., p. 126.
- (5) BARRETO, Lima. V. U., p. 62.
- (6) BARRETO, Lima. F. M., p. 273.
- (7) Idem, p. 274 e 275.
- (8) SANTIAGO, S. Fechado para balanço (60 anos de Modernismo). In: SANT'ANNA, Affonso Romano e outros. *O livro do Seminário*. São Paulo, L. R., 1982. O autor retoma a questão no ensaio sobre *Triste fim de Policarpo Quaresma: "Uma ferroada no peito do pê."* In: ____, 1982.
- (9) BARRETO, Lima. BG., p. 151.
- (10) BARRETO, Lima. C. R. J., p. 75.
- (11) BENJAMIN, W.: 1982. p. 58.
- (12) BARRETO, Lima. C. V., p. 72.

- (13) BARRETO, Lima. C. V., p. 79.
- (14) BARTHES, R.: 1987, p. 181.
- (15) Idem, p. 184.
- (16) Idem, p. 188.
- (17) BARRETO, Lima. C. V., p. 96.
- (18) BARRETO, Lima. V. U., p. 114.
- (19) BARTHES, R. op. cit. p. 189.
- (20) VELLOSO, M. P.: 1988. p. 44.
- (21) BARRETO, Lima. I. L., p. 55.
- (22) BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*, 29. p. 234 e 235.
- (23) SENNETT, R.: 1988. p. 323.
- (24) BARRETO, Lima. V. U., p. 171.
- (25) Idem, p. 123.
- (26) Idem, p. 102.
- (27) Idem, p. 101.
- (28) BARRETO, Lima. MA., p. 87.

- (29) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 170.
- (30) RAMA, A.: 1985. p. 54.
- (31) *Idem*, p. 53.
- (32) *Idem*, p. 32.
- (33) BARRETO, Lima. *I. L.*, p. 74.
- (34) As duas fotos fazem parte da iconografia do livro *Sobre o prē-modernismo*, José Murilo de Carvalho e outros, editado pela Fundação Casa de Rui Barbosa, como resultado de seminário e exposição sobre o tema. p. 281 e 286.
- (35) SONTAG, Susan: 1983. p. 188.
- (36) BARTHES, R.: 1981. p. 49.
- (37) Na reprodução em livro a foto está com a parte inferior cortada ou apagada.
- (38) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 71.
- (39) EULÁLIO, Alexandre. In: *Folhetim. Folha de São Paulo*. Julho de 1988.
- (40) CARVALHO, J. M.: 1988. p. 38.
- (41) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 82.

- (42) BARRETO, Lima. BG., p. 79.
- (43) Idem, p. 82.
- (44) BARRETO, Lima. MG., p. 117.
- (45) BERMAN, M.: 1986. p. 148 e 149.
- (46) BARRETO, Lima. V. U., p. 83.
- (47) Idem, p. 233.
- (48) DIMAS, A.: 1983. p. 53.
- (49) Cf. CARVALHO, M. A. de Rezende: 1983.
- (50) DIMAS, A. op. cit. p. 269.
- (51) BARRETO, Lima. MG., p. 117.
- (52) Idem, p. 118.
- (53) BARRETO, Lima. MA., p. 163.
- (54) Idem, p. 164.
- (55) BARRETO, Lima. V. U., p. 234.
- (56) BARRETO, Lima. C. R. J., p. 67.
- (57) Referência, ainda, a: CARVALHO, M. A. R. de: 1983.

- (58) Dados recolhidos da *Revista Rio de Janeiro* 1. Dezembro/85.
- (59) BENJAMIN, W.: 1982. p. 46.
- (60) BARRETO, Lima. MA., p. 170.
- (61) BARRETO, Lima. MG., p. 119.
- (62) BARRETO, Lima. C. V., p. 72.
- (63) Idem, p. 34.
- (64) BARRETO, Lima. MA., p. 170.
- (65) SENNETT, R.: 1988. p. 61.
- (66) Idem, p. 46.
- (67) Idem, p. 53.
- (68) BAUDELAIRE, C.: 1980. p. 790.
- (69) MELLO E SOUZA, G.: 1987.
- (70) BARRETO, Lima. V. U., p. 72.
- (71) Idem, p. 71.
- (72) Idem, p. 101.

- (73) Idem. In: *Careta*, 26/6/15.
- (74) BARRETO, Lima. MA., p. 222.
- (75) Idem, p. 221. 24/4/15.
- (76) BARRETO, Lima. V. U., p. 176.
- (77) Idem.
- (78) MELLO E SOUZA, G. op. cit. p. 50.
- (79) Idem, p. 94.
- (80) BARRETO, Lima. C. R. J., p. 107. In: *Careta* , 31/1/20.
- (81) Idem.
- (82) BARRETO, Lima. V. U., p. 235. In: *Careta* , 4/9/20.
- (83) MELLO E SOUZA, G. op. cit. p. 134.
- (84) BARRETO, Lima. V. U., p. 235.
- (85) BARRETO, Lima. F. M., p. 242. 21/12/21.
- (86) Idem, p. 245.
- (87) Idem, p. 242.
- (88) BARRETO, Lima. MA., p. 84.

- (89) BARRETO, Lima. BG., p. 138. 25/1/19.
- (90) Idem.
- (91) Idem, p. 153. 6/1/19.
- (92) BARRETO, Lima. MA., p. 47. 23/4/21.
- (93) Idem, p. 51.
- (94) Idem, p. 242. 22/7/22.
- (95) Sobre Monteiro Lobato, veja-se, em especial, a crônica "A obra do criador de Jeca Tatu", em I. L., p. 107.
- (96) BARRETO, Lima. BA., p. 176.
- (97) Idem, p. 88.
- (98) BARRETO, Lima. I. L., p. 62.
- (99) Idem, p. 72.
- (100) BARRETO, Lima. C. R. J., p. 61.
- (101) Idem, p. 63.
- (102) BARRETO, Lima. C. V., p. 138.
- (103) Idem.
- (104) Idem, p. 139.

- (105) CHALHOUB, S.: 1986. p. 143.
- (106) BARRETO, Lima. V. U., p. 83 a 84.
- (107) Idem, p. 139.
- (108) RIO, João do: 1987. p. 143.
- (109) CHALHOUB, S. op. cit. p. 120.
- (110) BARRETO, Lima. BG., p. 290.
- (111) Idem, p. 166.
- (112) DA MATTA, R.: 1979.
- (113) BARRETO, Lima. MA., p. 125.
- (114) BARRETO, Lima. V. U., p. 218.
- (115) Idem, p. 92.
- (116) BARRETO, Lima. MG., p. 191.
- (117) BARRETO, Lima. V. U., p. 91.
- (118) BARRETO, Lima. MG., p. 91.
- (119) BARRETO, Lima. BA., p. 215.
- (120) BARRETO, Lima. MG., p. 135.

- (121) BARRETO, Lima. MA., p. 44.
- (122) BARRETO, Lima. I. L., p. 76.
- (123) BARRETO, Lima. F. M., p. 292.
- (124) BARRETO, Lima. C. V., p. 93.
- (125) BARRETO, Lima. MA., p. 91.
- (126) SEVCENKO, N.: 1983-I. p. 128.
- (127) BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*, 1º ,
p. 169.
- (128) BARRETO, Lima. BG., p. 179.
- (129) COUTINHO, C. N.: 1974. p. 1 a 56.
- (130) BARRETO, Lima. MA., p. 37.
- (131) Idem.
- (132) BARRETO, Lima. BG., p. 85.
- (133) Idem.
- (134) Idem, p. 228.
- (135) SILVA, E.: 1988.

- (136) Idem, p. 26.
- (137) BRECHT, B.: 1986. p. 23.
- (138) BARRETO, Lima. MA., p. 94.
- (139) BARRETO, Lima. V. U., p. 133.
- (140) BARRETO, Lima. MA., p. 117.
- (141) BARRETO, Lima. V. U., p. 221.
- (142) Idem, p. 57.
- (143) BARRETO, Lima. BG., p. 72.
- (144) PEREIRA, A.: 1963. p. 38.
- (145) BARRETO, Lima. F. M., p. 213.
- (146) BARRETO, Lima. MA., p. 150.
- (147) BARRETO, Lima. F. M., p. 169.
- (148) GÓES, M. C. op. cit. p. 77.
- (149) Idem, p. 77.
- (150) GOMES, A. (org.): 1988. p. 83.
- (151) GÓES, M. C. op. cit. p. 77.

- (152) BARRETO, Lima. MA., p. 149.
- (153) BARRETO, Lima. V. U., p. 41.
- (154) Idem, p. 177.
- (155) Idem.
- (156) BARRETO, Lima. F. M., p. 122.
- (157) BARRETO, Lima. MA., p. 58.
- (158) COUTINHO, C. N.: 1980. p. 70.
- (159) BARRETO, Lima. BG., p. 101.
- (160) Idem, p. 114.
- (161) Idem, p. 223.
- (162) Idem, p. 103.
- (163) Idem, p. 99.
- (164) Idem.

5 - DIÁRIO DO HOSPÍCIO: A CRÔNICA DA LOUCURA

*E o que é um autêntico louco?
É um homem que preferiu ficar louco, no sentido socialmente aceito, em vez de trair uma determinada idéia superior de honra humana .
(...) Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis. **

Antonin Artaud

Na noite de Natal de 1919, Lima Barreto foi levado pela segunda vez para o "Hospício Nacional de Alienados", o antigo "Hospital Pedro II", que mudara de nome com o advento da República como o "Imperial Colégio Pedro II", que passara a se chamar "Ginásio Nacional". As novas denominações não significaram grandes alterações, nem iriam durar muito, apesar do ímpeto modernizador dos primeiros anos do novo regime.

Ao assumir a direção da Assistência a Alienados e a direção do Hospício, Juliano Moreira juntava-se ao trabalho de Oswaldo Cruz que passara a dirigir os serviços de Saúde Pública. Caberia a ambos desenvolver os projetos do prefeito Pereira Passos para sanear a Capital Federal, livrando-a

* ARTAUD, Antonin. Van Gogh: o suicidado pela sociedade. Escritos de Antonin Artaud. Cláudio Willer (org.). Porto Alegre, L&PM, 1983. p. 133.

dos doentes, dos imundos, dos maltrapilhos e dos bêbados e a acabar com os focos de infecção e desordem, empecilhos à modernização e europeização do Rio de Janeiro.

Além da internação anterior na Praia Vermelha, Lima Barreto já fora recolhido por razões idênticas à Santa Casa de Ouro Fino em 1916 e ao Hospital Central do Exército em 1917 e em 1918, quando escreve as crônicas já estudadas. Logo no início da estada, sob o diagnóstico médico de "alcoolicismo" e submetido a tratamento por "purgativo e poção gomosa de ópio", reconhecia a radicalidade desta última internação: "Estou seguro de que não voltarei a ele pela terceira vez; senão saio dele para o São João Batista, que é próximo" ⁽¹⁾.

Na situação em que se encontra só lhe cabe a única reação também radical à acusação de loucura: a afirmação do discurso próprio.

Foucault mostra em *L'ordre du discours* como a palavra do louco é tida como nula, não tem importância nem contém verdade. Diferentemente da palavra do mais grave criminoso, não pode autenticar um ato ou ter qualquer valor legal. Mas Foucault mostra também que o "discurso não apenas traduz lutas ou o sistema de dominação, mas é algo por que lutar, que queremos alcançar" ⁽²⁾. É assim que, dez dias depois do "sequestro", como diz o autor, Lima Barreto começa a registrar sua permanência na "Casa de loucos", escrevendo a lápis em tiras de papel os apontamentos que mais tarde seriam reunidos por Francisco de Assis Barbosa no *Diário do Hospício*. Ainda

internado, desenvolverá a idéia de transformar a experiência em livro, transpondo o vivido para o universo ficcional do romance: *Cemitério dos vivos*, que não conseguirá concluir.

Desta intenção de transformar as notas que ia tomando em romance, Lima Barreto fala em entrevista dada ao jornal *A Folha*, em 31 de janeiro de 1920, ainda internado:

Tenho coligido observações interessantíssimas para escrever um livro sobre a vida interna dos hospitais dos loucos. Leia *O Cemitério dos vivos*. Nessas páginas contarei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que se passam dentro destas paredes inexpugnáveis, tenho visto coisas interessantíssimas. (3)

A mesma entrevista serve-nos para mostrar a importância da leitura deste diário íntimo. Assim, apesar do aparente bom-humor que guardava nosso escritor, merece destaque a visão inteiramente oposta que têm daquele momento o jornalista e o interno. A entrevista começa desta forma:

Boêmio incorrigível, os desregramentos da vida abateram-lhe o ânimo de tal forma que se viu obrigado a passar uns dias na Praia da Saudade, diante do mar, respirando o ar puro desse recanto ameno da cidade.

Boa, então, esta vidinha? (4)

A que Lima Barreto responderã: "... a maior, senão a única ventura, consiste na liberdade; o hospício é uma prisão como outra qualquer, com grades e guardas severos que mal nos permitem chegar à janela." (5)

Em uma das cartas que Van Gogh escreve com regularidade a seu irmão Theo, espécie de diário, tal a forma que toma esta correspondência que só raramente se dirige a seu interlocutor (M. Blanchot (6) cita as cartas de Van Gogh em artigo sobre o gênero e diz que "o diário é a âncora que rasa o fundo do quotidiano e se agarra às asperezas da inutilidade"), registra o pintor do asilo em que se encontra:

Estou aqui por longos dias sob chaves, ferrolhos e guardas no hospício, sem que minha culpabilidade tenha sido provada ou sequer provável (...). Aqui, exceto a liberdade, exceto muitas outras coisas que eu gostaria que fossem diferentes, não estou muito mal. (7)

Na afirmação dos dois artistas está formulada a questão fundamental que aproxima o louco, o pseudo-louco, o acusado de louco — socialmente não há diferença a partir do momento em que o estigma se estabelece — de qualquer outro dos habitantes da cidade privado da condição de cidadania. Marginalizados por razões diversas, terminarão por experimentar a segregação, a privação da liberdade.

As crônicas de Lima Barreto se revelaram até aqui a expressão contínua deste homem das ruas, pintor da vida na grande cidade, em relação com o seu público através dos veículos de comunicação de massas que são os jornais.

Retirado das ruas para a clausura do hospício a necessidade da escrita terá que encontrar outra forma de expressão, compatível com o isolamento que lhe é imposto.

Desde meados de 1903, Lima Barreto anotava numa série de cadernetas e agendas os fatos principais de sua vida privada, algumas confissões íntimas ao lado de anotações sobre sua vida literária e esboços de narrativas. Essas notas, nem sempre datadas, foram recolhidas e decifradas por Francisco de Assis Barbosa que as reuniu na edição do *Diário Íntimo*.

O caráter de autodestinação deste diário, onde o leitor previsto seria o próprio autor, que o retomaria para se reconhecer ou não no escrito, comparando tempos diferentes, fica patente no registro de 3 de janeiro de 1905.

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso (...)
Hoje, pois, como não houvesse assunto, re solvi fazer dessa nota uma página íntima, tanto mais íntima que é de mim para mim, do Afonso de vinte e três anos para o Afonso de trinta, de quarenta, de cinquen-

ta anos. Guardando-as, eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito.

Aquí bem alto declaro que, se a morte me surpreender, não permitindo que as inutilize, peço a quem se servir delas que se sirva com o máximo cuidado e discricção, porque mesmo no tûmulo eu poderia ter vergonha. (8)

Na verdade, nesses casos, como em outros, a relação do criador com a criatura não devia ser tão resolvida assim, já que não se encarregam eles próprios deste gesto de Medéia.

O diário, sem formular um projeto de divulgação, pode dirigir-se a um destinatário inscrito no texto. Esse pode ser um pseudo-destinatário, alguém a quem aquele que escreve se dirige sem ter, no entanto, qualquer desejo de fazer chegar o texto. Esse destinatário aparente pode ser o próprio diário: o tradicional "querido diário" ou o próprio autor que aparece como seu interlocutor, corporificando um tu, um você.

É o caso do também célebre diário que Cesare Pavese mantém de 1935 a 1950: *O ofício de viver*, onde diz, como exemplo, a 29 de outubro de 1938:

Não gostas de te abandonar ao determinismo da análise. Mas queres escolher um gesto rápido que seja mito, isto é, acontecimento involuntário imposto sobre os desvios. (9)

E, finalmente, há diários que não temem a indiscrição, são os diários escritos a várias mãos ou abertos a pessoas próximas como os de Virgínia Woolf, ou ainda, o caso extremo de diários cuja publicação é desejada e buscada pelo seu autor — como André Gide — que assiste ao efeito causado sobre os leitores por suas páginas "íntimas".

Essa contradição que se apresenta pela publicação voluntária de páginas íntimas, põe em dúvida o que parecia ser inerente à própria prática do diário. A sinceridade.

Blanchot, no ensaio citado sobre o gênero, parece não duvidar e afirma que "ninguém é mais sincero que o diarista" (10).

No entanto, aqueles que se encarregam de publicar diários que lhe foram confiados estão sempre avaliando o grau de sinceridade dos redatores.

Gershom Scholem apresenta o diário de Walter Benjamin sobre a fase de sua vida passada em Moscou dizendo que o *Diário de Moscou* é "incontestavelmente o documento de longe o mais pessoal, completa e impiedosamente sincero" (11).

Na introdução ao volumoso diário de Kafka que se estendeu por treze cadernos escritos durante treze anos, de que ele destruiu muitas páginas, especialmente as finais, Marthe Robert comenta:

Kafka não procurava ser sincero, mas ser verdadeiro, também, não prometeu dizer tudo. (12)

Essa prática do diário é mais constante e rica entre 1903 e 1906. À medida, porém, que sua produção literária se intensifica e é acompanhada pela atividade constante de cronista, o diário torna-se mais lacônico, praticamente limitando-se a registrar notas referentes a suas obras, idêi as para crônicas e confissões realmente íntimas sobre o seu vício: o álcool. As quatro interações que sofre, como consequência de crises delirantes, não merecem mais do que duas ou três linhas de registro.

As notas tomadas durante a permanência no Hospício Nacional de Alienados formam, pois, um corpus à parte, não são uma continuação de seu diário íntimo mas um diário de características especiais. Daí a decisão do organizador de manter a independência deste texto, espécie de crônica da exclusão, que pouca atenção já recebeu da fortuna crítica do autor.

Antes de passarmos a uma leitura crítica desse texto e da importância que desempenha na visão da vida e da cultura da cidade que Lima Barreto constrói, cabe nos situarmos em relação ao tipo de produção literária em que se constitui esta obra.

Um diário publicado guarda, em relação ao livro de crônicas, dois pontos — fundamentais — em comum. O primeiro é o aspecto fragmentário. No diário, a vida é apreendida a partir da perspectiva daquele dia. São fatias de vi-

da apresentadas, onde entre o fato e o relato do fato há apenas uma separação mínima. O gesto de empreender este relato repete-se, senão com regularidade, com constância, por períodos determinados (o diário de uma viagem, como o *Diário de Moscou*, de Walter Benjamin) ou por toda a vida adulta (como o diário de Virgínia Woolf).

O outro ponto em comum aparece na própria nomeação dos dois gêneros: a crônica (chronos), publicada em jornais, e o diário, que também pode ser a forma de se designar um periódico de publicação cotidiana.

O respeito ao calendário é, para Maurice Blanchot, a única lei a que o diário, onde aparentemente tudo cabe na ordem ou desordem que se queira, está submetido: "O calendário é seu demônio, inspirador e guia".

As duas práticas se separam quando levamos em conta o destinatário do texto. Nas crônicas, o público leitor é um destinatário amplo mas conhecido em sua coletividade e presente numa relação aparente de influência mútua. O cronista escreve olhando no olho do leitor, seu próximo, seu cúmplice, tornando pública cada linha desse seu registro.

O diário é, ao menos em princípio, um "texto sem destinatário"⁽¹³⁾. Escrito em segredo, ou na segurança da privacidade, o diário exclui, em sua composição, o olhar de outro. O que tem a crônica de público, tem o diário de íntimo.

A verdade é que os escritos da reclusão, pela ausência de um destinatário explícito, pelas dúvidas que cercam um eventual desejo de publicação, tomam formas indefinidas, onde irá dominar a dor da escrita, ao lado de sua necessidade.

Ana Cristina César, que sempre brincou com a idéia de diário em sua poesia e em especial em *Luvas de pelica*, escreve no dia 16 de outubro de 1983, internada:

Diário não tem graça, mas esquentá; pega-se de novo a caneta abandonada, e o interlocutor é fundamental. Escrevo para você sim. Da cama do hospital. A lesma quando passa deixa um rastro prateado. Leiam se forem capazes. (14)

A escrita se torna uma maneira de escapar ao silêncio, a escrita simulando a vida, ou uma prática destinada a exercitar a palavra, a frase, a escrita, que se prepararia para vãos maiores.

Essas anotações podem ser uma condição de salvação, de manter a lucidez e não perder a perspectiva crítica. São os escritos das prisões (Graciliano Ramos e *Memórias do cárcere*), das curas, das diversas possibilidades de se perder.

Jean Cocteau escreve no que seria chamado de diário de sua desintoxicação:

Eu eliminei o ópio pelas tintas; depois das eliminações oficiais, fez-se uma eli-

minação oficiosa, cujo escape tomava corpo graças à minha vontade de escrever e desenhar. (15)

O escritor que, em meio a situações limites, continua tomando apontamentos, continua escrevendo, agarra-se à idéia de que o sofrimento vivido terá um fim, haverá uma saída. Escreve, então, para salvar sua escrita e, pela escrita, salvar a sua vida.

Lima Barreto começa a escrever o que foi recolhido como o *Diário do Hospício* num momento de extrema provação, tentando resgatar a própria individualidade, buscando salvar o indivíduo humilhado. Escreve, então, um dos mais fortes e belos documentos em defesa da cidadania do mais excluído dos cidadãos, o louco. Escreve a crônica da loucura.

5.1 - Negação do discurso e cidadania dilacerada

*Por estarmos encarcerados, acabamos imaginando que o mundo exterior não existe. E a consciência se ressentida disso. Termina perdendo o sentido do concreto, do objetivo, e, conseqüentemente, do verdadeiro, e fica ameaçada de se fixar desarrazadamente em falsas imagens, falsas impressões. E com o tempo se acredita nelas.**

Antonin Artaud

* ARTAUD, Antonin. Carta de 5/2/1944 ao Dr. Gaston Ferdiere. In: Cartas desde Rodez, 1. Madrid, Fundamentos, 1981. p. 157.

Quando Lima Barreto é levado, em um carro-forte, para o Hospício Nacional dos Alienados, em 1914, experiência que irá celebrar no extraordinário conto "*Como o homem chegou*", declara, ao entrar, como profissão: empregado público. Na segunda vez, já aposentado, responde à mesma pergunta afirmando ser jornalista.

Wanderley Guilherme dos Santos mostra como o conceito de cidadania, no Brasil, forma-se pelo que chama de cidadania regulada, firmando-se através da regulamentação das profissões e/ou ocupações, mais do que pela expansão de valores inerentes ao conceito de membro da comunidade. Este conceito de cidadania regulada opõe-se, como o cientista político demonstra, ao conceito de cidadania universal e à conceitualização que daí se deveria derivar de trabalho e justiça social.

A cidadania está embutida na profissão e os direitos do cidadão restringem-se aos direitos do lugar que ocupa no processo produtivo. Tornam-se pré-cidadãos todos aqueles cuja ocupação a lei desconhece.

(...)

A associação entre cidadania e ocupação proporcionará as condições institucionais para que se inflem, posteriormente, os conceitos de marginalidade e de mercado informal de trabalho. (16)

No dia seguinte ao da internação, transferido para a seção Pinel do mesmo hospital, numa nova ficha fica anotada

do: Profissão — escritor. Na anamnese, no entanto, o plantonista escreve: "indivíduo de cultura intelectual, diz ser escritor". (17)

A desqualificação da palavra daquele cidadão enlouquecido, como se a declaração do autor de livros já publicados fosse parte do delírio, era necessária para tornar sua internação coerente, atirando-o assim, a despeito dos traços de cultura, na vala comum dos desocupados.

Ao hospital psiquiátrico cabe, naquele momento, recolher ao asilo dejetos humanos no processo de saneamento , ou seja, "seqüestrá-los", como dirá o nosso autor em suas anotações. Isto a despeito de ser o Hospício Nacional dos Alienados o que hoje chamaríamos de um hospital "de ponta" , onde Juliano Moreira desenvolvia esforços honestos para recuperar, de algum modo, seus pacientes. Para isso confiava no arsenal científico de que se munia para fazer do "microscópio o olho da razão, da pesquisa o fulcro de sua mágica oficina, do escapelo o silogismo, da lâmina a dialética (...) em vez do livro o doente" (18) .

Segundo a história da psicanálise, Juliano Moreira foi o primeiro a tratar dos métodos de Freud no Brasil, e Henrique Roxo, da mesma instituição e que atenderá Lima Barreto, foi o introdutor da psicanálise na Faculdade de Medicina, em 1914. (19)

O diretor do Hospital será a única figura ligada ao poder administrativo que Lima Barreto encara com simpatia ,

chegando a mencionar "sua doçura, a sua paciência e a simplicidade de sua alma (...) uma figura interessante" (20).

Foucault nos mostra, em repetidas ocasiões, que antes do século XVIII a loucura não era sistematicamente internada, e era antes considerada como uma forma de erro ou ilusão "pertencentes às quimeras do mundo" (21). O internamento como prática regular acontecerá a partir do século XIX, quando a loucura passa a ser considerada com relação à conduta regular e normal.

As razões de Esquirol, segundo Foucault, para justificar a necessidade das grandes estruturas asilares surgidas das exigências da ordem social que pedia proteção contra a desordem dos loucos, são as seguintes:

- 1º garantir a segurança pessoal do louco e suas famílias;
- 2º liberá-los das influências externas;
- 3º vencer suas resistências pessoais;
- 4º submetê-los a um regime médico;
- 5º impor-lhes novos hábitos intelectuais e morais. (22)

Já aí as relações estabelecidas com o uso e o abuso do poder são evidentes. A questão do poder se coloca, mais uma vez, a partir do direito absoluto e completo do não-louco sobre o louco, da "normalidade" sobre a "desordem e o desvio", usando-se o argumento do poder para a desqualificação pela loucura.

A fim de se cumprirem as finalidades terapêuticas ,
dã-se o "seqüestro" do cidadão que, internado, perde todos
os seus direitos.

É claro que neste Rio que se quer Paris as propos-
tas de Esquirol são adotadas no início do século. E o hospí-
cio o homenageia, como mostra o que Lima Barreto escreve em
suas folhas:

Tratar dos nomes dos pavilhões e dependên-
cias. Pinel, Esquirol — mulheres —
Calmeil. O mais conhecido é o Esquirol
porque foi médico de Augusto Comte. (23)

No Rio de Janeiro, o doente mental também desfruta-
ra de apreciável tolerância até passar a ter seu seqüestro
exigido a partir do século XIX. Daí em diante o destino dos
doentes mentais segue paralelo aos dos marginalizados de ou-
tra qualquer natureza, aos quais são identificados.

(...) sua clientela no período; tratava-
se sobretudo de homens livres, (...) mui-
tos deles classificados como 'pobres' ;
(...) uma amostragem daqueles grupos de
indivíduos que formavam a população erran-
te dos marginalizados das cidades, os va-
dios, os arruaceiros, os sem-trabalho. (24)

Por tantos anos ignorada, a loucura desperta para
engrossar a leva de vadios e desordeiros que serão arrasta-
dos na mesma rede de repressão à desordem.

A Primeira República aparece como marco divisório entre a psiquiatria empírica e a psiquiatria científica significando:

(...) a laicização do asilo, a ascensão dos representantes da classe médica ao controle das instituições e ao papel de porta-vozes legítimos do Estado, que avocara a si a atribuição da assistência ao doente mental, tal como a gravidade da situação exigia. (25)

A partir de então os processos utilizados, e entre eles o seqüestro, serão referendados pela ciência e a maior incidência de representantes das classes populares e grupos marginalizados da população entre os internos justificada pelas taras hereditárias e tendência natural destes grupos aos distúrbios mentais e comportamento anti-social. Ou seja, a violência franca é substituída pela violência velada das privações.

Por privação entendemos não só o isolamento do meio social — a "prisão" — como o isolamento até de notícias através da proibição de entrada de jornais nos hospícios, a privação sexual, a privação do direito de defesa e a negação de validade do próprio discurso.

Em 28/1/20, está laconicamente lançada por Lima Barreto a observação: "O diretor proibiu a entrada dos jornais". Isto depois de mostrar que os internos eram capazes de se a-

tracar na disputa por um jornal. (26)

Voltando à ficha de internação de 26/12/19, o diagnóstico lançado é de alcoolismo. Se os delírios que nosso autor sofria, perturbando seu rico imaginário, eram causados pelo álcool ou qualquer outra razão que os médicos não podiam perceber (o álcool seria então consequência, e não causa) , não nos interessa absolutamente. O estigma que sobre o interno é lançado não diferencia razões; nem a exclusão, nem o sofrimento.

Os que têm deixado algum tipo de depoimento sobre o estado delirante causado pelo álcool, não o amenizam.

O relato da autora francesa Marguerite Duras sobre a convivência com o álcool, seus efeitos e processo de cura a que se submete, publicado em uma de suas crônicas jornalísticas reunidas em *La vie materielle*, nos ajudou na leitura deste registro da casa dos loucos que Lima Barreto produz.

Diz Duras:

Viver com o álcool é viver com a morte ao alcance da mão. O que impede você de se matar quando está enlouquecido pela embriaguez alcoólica é a idéia de que depois de morto não se pode mais beber. (...)

Os alcoólatras são intelectuais. O proletário, que é hoje, de longe, uma classe mais intelectual que a classe burguesa , tem uma propensão ao álcool, no mundo inteiro. (...) O álcool faz falar. É a

espiritualidade até a loucura da lógica ,
 é a razão que procura compreender até à
 loucura o porquê desta sociedade, o porquê
 deste Reino da Injustiça — e que conclue
 sempre pelo mesmo desespero.

(...) O álcool foi feito para suportar o
 vazio do universo, o movimento dos plane-
 tas, sua rotação imperturbável no espaço,
 sua silenciosa indiferença à sua dor.

(...) O álcool é a rua, o asilo, os ou-
 tros alcoólatras. (27)

Próximo ao suicídio, Torquato Neto escreve no regis-
 tro que faz da vida num hospício, o célebre texto onde diz
 que é preciso não dar de comer aos urubus, a propósito, ao
 menos no sentido aparente que constrói, dos perigos da bebi-
 da:

20/10

É preciso não beber mais. Não é preciso
 sentir vontade de beber e não beber. É
 preciso não sentir vontade de beber. É
 preciso não dar de comer aos urubus. É
 preciso fechar para balanço e reabrir .
 É preciso não dar de comer aos urubus.
 Nem esperanças aos urubus. (28)

Apenas neste diário escrito no hospício e nas anota-
 ções em diário íntimo, Lima Barreto falará claramente de seu
vício. Fora isso encontramos algumas menções em suas crôni-
 cas, mais sobre as conseqüências sobre sua saúde ou sobre a
 bebida em geral. No registro do hospício relaciona loucura,

alcoolismo e hereditariedade.

De mim para mim, tenho certeza de que não sou louco, mas devido ao álcool, misturado com toda a espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material, há seis anos me assoberbam, de quando em quando deliro. (29)

e mais adiante,

Essa questão do álcool, que me tiinge, pois bebi muito e, como toda gente, tenho que atribuir as minhas crises de loucura a ele, embora sabendo que ele não é o factor principal. (30)

Quando se inicia, realmente, o relato no interior deste espaço a que Lima Barreto chama repetidas vezes de "casa-forte", começam a ser inumeradas as questões que continuam preocupando todos os que se ocupam, hoje, com honestidade, da saúde mental no país.

Se as observações deste "louco" tivessem sido lidas com mais atenção, se suas reflexões tivessem sido acolhidas com mais respeito, se estas suas "queixas" tivessem encontrado eco, talvez o sistema psiquiátrico brasileiro tivesse atentado mais cedo para as violências ao cidadão que são cometidas nestas "instituições totais".

As questões fundamentais de que vai tratar são: a

perda da identidade, a violência do seqüestro, a arbitrariedade da reclusão imposta, e o exercício do poder dentro da instituição, reproduzindo, no interior do hospício, a relação de poder do próprio sistema, exterior, global.

A constatação da perda de identidade, da anomia reinante, da despersonalização que sofre ao ser privado de suas roupas ou qualquer objeto pessoal faz emergir do texto momentos de desabafo pessoal que serão, depois, substituídos pelo habitual tom de um cronista, participante, mas capaz de guardar o distanciamento crítico necessário para que não se trate de uma literatura de expressão do eu, o que relativiza a idéia de diário e restaura a escritura da crônica.

À entrada, o novato é recebido pelo ritual de privação que é de hábito, com a perda do que Goffman chama de "estojo de identidade", referindo-se a "um conjunto de bens individuais" que "tem uma relação muito grande com o eu" e são necessários para que se tenha um certo controle da maneira de apresentar-se diante dos outros. (31)

A este homem que jamais se preocupara com a aparência, sentindo, por vezes, como já vimos, certo prazer no seu desleixo, dõ-lhe o uso do precário uniforme e, mais ainda, o não dispor sequer de chinelos ou tamancos que lhe dessem um mínimo de dignidade.

Tiram-nos a roupa que trazemos e dão-nos outra, sô capaz de cobrir a nudez, e nem chinelos ou tamancos nos dão. Da outra

vez que lá estive me deram essa peça do vestuário que me é hoje indispensável.⁽³²⁾

Em seguida, atiram-no sobre um colchão de capim , "com uma manta pobre, muito conhecida de toda a nossa pobreza e miséria"⁽³³⁾. No hospício, a única identificação que pode ser estabelecida é com a pobreza.

Erving Goffman, o sociólogo americano, reunirá, em 1961, uma série de observações do cotidiano em asilos, quartéis e prisões, construindo um quadro das "instituições totalitárias" que o tornarão referência em qualquer estudo contemporâneo que abranja essas áreas de observação. Richard Sennett ressalta, também, a importância deste "observador extremamente sensível e atilado" que "ressalta pequenos fragmentos e intercâmbios que, na realidade, ocupam um lugar de relevo na estruturação das pessoas"⁽³⁴⁾. No entanto, Sennett faz a Goffman a restrição de apresentar uma sociedade de cenas , estática, e sem história. Cenas onde não há enredo nem personagens. A consequência desta abordagem é que, relatando o comportamento estático em prejuízo da atenção dada à experiência adquirida em tais situações, estes papéis aparecem como não admitindo engajamento ou paixão.

Não temos qualquer possibilidade de interferir neste debate que, no entanto, parece fascinante. O que podemos perceber é que o nosso literato antecipa de uns 40 anos várias das observações de Goffman, e, se as críticas de Sennett forem pertinentes, o "etnógrafo" brasileiro — ou etnólogo, co

mo preferem os franceses que apresentam Goffman, ganha um ponto.

Descrevendo o ritual de admissão, Goffman enumera os diversos processos de "perda e mortificação" que incluem "despir, dar banho, desinfetar, cortar os cabelos, distribuir roupas da instituição, dar instruções quanto a regras, designar um local para o internado" (Lima Barreto perambula por vários dormitórios, começando pela secção dos indigentes)⁽³⁵⁾, assim explicado:

O novato chega ao estabelecimento com uma concepção de si mesmo que se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico. Ao entrar, é imediatamente despido do apoio dado por tais disposições. Na linguagem exata de algumas de nossas mais antigas instituições totais, começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado. Começa a passar por algumas mudanças radicais em sua carreira moral, uma carreira composta pelas progressivas mudanças que ocorrem nas crenças que têm a seu respeito e a respeito dos outros que são significativos para ele. (36)

É registrando o processo de admissão por que passa, constatando sua própria impotência diante da inevitável submissão ao poder do funcionário português, que Lima Barreto

constrói uma das mais fortes e emocionantes imagens da literatura brasileira. Somente em outro grande marco da literatura não ficcional se encontra, ao que nos parece, momento tão carregado de literariedade: *Memórias do cárcere*.

(...) ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. (37)

A exaltação da ciência que imperava no universo do saber, a busca da modernidade, o mito do progresso que dominavam os homens públicos da República, pareciam não ter chegado ao hospício, onde os métodos utilizados nas instituições medievais não estavam completamente abolidos. Tese apresentada à UFRJ, em 1977, o comprova ao afirmar que "no Hospício Pedro II os doentes eram vítimas das 'camisolas de força', os jejuns forçados, as cacetadas, os maus tratos e até o assassinato" (38).

A respeito destes "métodos", Lima Barreto registra, também, seu depoimento:

Amaciado um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a su-

perstição de rezas, exorcismos, bruxarias etc, o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o seqüestro. (39)

Cada vez mais o Hospício vai tomando as formas de uma prisão, de onde se vê a cidade do Rio de Janeiro através das barras da janela.

Resumindo a situação do atendimento aos loucos, o psiquiatra Heitor Resende, em artigo já citado, é radical:

Exclusão, eis aí, numa só palavra, a tendência central da assistência psiquiátrica brasileira, desde seus primórdios até os dias de hoje (...). A história da assistência ao doente mental neste país, repita-se, não passa de uma monótona sucessão de volteios em torno desse tema central. (40)

Mais uma vez cabe o confronto com o que diz a crônica da loucura que estamos estudando:

Caído aqui, todos os médicos temem pôr logo o doente na rua. A sua ciência é muito curta, muito prevê, mas seguro morreu de velho e é melhor empregar o processo da Idade Média: a reclusão. (grifo nosso) (41)

Cinqüenta e poucos anos depois, neste mesmo Brasil,

o poeta Torquato Neto, internado oito vezes em sanatórios do Rio de Janeiro e Teresina, entre 1970 e 1972, descreve o espaço onde sua fragilidade foi buscar ajuda:

10/10

(...) pela primeira vez estou sentindo de fato o que pode ser uma prisão. Aqui, as portas que dão para as duas únicas saídas existentes, estão permanentemente trancadas — e há uma pequena grade em cada uma delas, de onde se pode ver os corredores que dão para as outras galerias. Depois delas, uma espécie de liberdade. Não se fica trancado em celas aqui dentro: é permitido passear até rachar por um corredor de aproximadamente 100 metros por 2,5 de largura. Somos 36 homens aqui dentro, 36 malucos, 36 marginais — de qualquer maneira esperamos a "cura" no sanatório como a sociedade espera que os bandidões das cadeias se "regenerem", etc, etc. Aqui, o carcereiro é chamado de plantonista. (42)

Em tese sobre Torquato Neto: *Pássaro de fogo no terceiro mundo*, André Bueno conclui sobre este momento da escrita do poeta:

No limite, Torquato Neto ainda se enxerga como um dissidente, como alguém que está resistindo (ele, que inventara para si próprio que era melhor morrer do que se entregar).

Uma resistênciã romântica e solitãria, de uma fragilidade virtuosa, que se compara com as prisões e os 'bandidos' violentos, que deseja dissolver sua identidade civil entre os anônimos "Zês" do hospício. (43)

5.2 - Os prisioneiros da passagem

*É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer. **

Michel Foucault

Foucault começa sua *História da loucura* com a imagem da "Stultifera navis", a célebre "Nau dos loucos", tema da história da arte, desde o poema de Sebastião Brant, que nasceu em Estrasburgo em 1457. As mais conhecidas utilizações do tema são as representações em pintura por Jerônimo Bosh e, mais adiante, por Brueghel. Numa análise curiosa dos loucos e suas festas, Jacques Heers mostra que, mera invenção ou fantasia exorbitante, a imagem encontra grande popularidade na

* FOUCAULT, Michel. História da loucura na Idade Clássica. São Paulo, Perspectiva, 2ª ed., 1987. p. 12.

Idade Média, que a desenvolve das formas as mais diversas:

O que deixa a cada autor, a cada artista, o direito de imaginar que gênero de homens e de mulheres ele pode colocar na sua nave, aqueles de que deseja deliberadamente libertar a sociedade das pessoas razoáveis ... bem entendido, neste navio, os autênticos possessos são sempre em muito menos número do que os indivíduos são de espírito mas atacados por vícios, manias e ridículos. (44)

A expressão "prisioneiros da passagem" nos parece merecer destaque e se adequar à crônica da permanência de Lima Barreto na Praia Vermelha por apontar, ao mesmo tempo, para a condição de prisioneiro e, na construção de um sintagma que contém em si uma contradição, marcar o não-lugar do louco. Dentro ou fora dos muros da cidade, na terra ou na água, ou na "Terceira margem do rio", como diria Guimarães Rosa, o louco está de passagem. Por esperança ou desânimo, não se fixa. A passagem, às vezes, é a que experimenta o companheiro de quarto de nosso autor:

Esperando a morte próxima, a família levou-o para casa. Vai mudar de cemitério — coitado! Para esse não houve intervalo entre os dois. (45)

Ao se ocupar destes "prisioneiros da passagem" com que convive, Lima Barreto vai elencando papéis que recons-

troem no universo privado do hospício as relações sociais, em sua estratificação, que fazem mover o mundo a ele exterior.

Nesta organização do poder, Lima Barreto tem plena clareza de que há um sistema organizado ao qual a própria direção do Hospício está submetida.

Abaixo dos médicos que dirigem a instituição, sob a "presidência" de Juliano Moreira, estão os médicos mais jovens que "tratam" dos loucos. Estes padecem quase sempre ou da arrogância da erudição e pretensão saber, ou da mediocridade e afã de novidade. Sofrem, enfim, do mal que geralmente atinge os doutores, e que se agrava ainda mais nos estudantes. Na realidade, a única figura de respeito no hospício é a do próprio Juliano Moreira. Sô ele também o reconhece como escritor. "Tratou-me com grande ternura, paternalmente". Quanto aos demais a crítica é comum.

Outra coisa que me fez arrepiar de medo na seção Pinel foi o alienista (...) julgo-o mais nevrosado e avoado do que eu. (...) É muito amante de novidades, do vient de paraître, das últimas criações científicas ou que outro nome tenham.⁽⁴⁶⁾

É a opinião que guarda do primeiro médico que o atende, já conhecido da internação anterior.

É bem curioso esse Henrique Roxo. Há quatro anos, nós nos conhecemos. Ele me parece desses médicos brasileiros imbuídos de

um ar de certeza de sua arte, desdenhando inteiramente toda a outra atividade intelectual que não a sua e pouco interessado em descobrir, em levantar o véu de mistério — que mistério! — que há na especialidade que professa. Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez, mas não lê a natureza. (47)

Por toda a sua obra e trabalho jornalístico, Lima Barreto jamais poupou os doutores, não iria ser agora, quando declara "Cem anos que viva eu, nunca poderá apagar-me da minha memória essas humilhações que sofri" (48), que irá abrandar sua opinião.

Entre médicos e funcionários, na estrutura social que o hospício reproduz, estão alguns doentes especiais, "particulares", que pagam por sua permanência. O fato de pagarem não significa obrigatoriamente que sejam ricos, garante apenas que não são pobres. Na maioria trata-se de epiléticos, às vezes de assassinos, que ainda preferem o asilo à prisão, algumas vezes são realmente delirantes. Geralmente têm presunção de inteligência e saber, embora destes defeitos também não estejam poupados os mais pobres.

Em seguida a estes vêm os funcionários do hospício, mas mesmo entre eles há uma hierarquia. Os enfermeiros particulares, pagos pelas famílias de mais recursos, impõem-se sobre os funcionários permanentes do hospício.

Os enfermeiros, na seção em que estou,

são em geral bons. Há porém uma casta de de les que não presta. São os tais particulares. (49)

É curioso o tratamento que Lima Barreto dá a quase todos os funcionários e enfermeiros. Estes são homens simples, na sua maioria portugueses vindos do campo, oriundos das camadas subalternas eles também. A maioria está lá há muito tempo e, aos poucos, de tanto exercitarem o "ofício de pagear louco" a eles vão se assemelhando. Por vezes a fúria de um louco não os poupa, e, se a condição do doente é origi nalmente superior à deles, submetem-se. Entre as diversas considerações que Lima Barreto faz sobre a imitação de uns pelos outros dentro do hospício, está a de que guardas e pequenos empregados do hospício, que convivem familiarmente com os loucos, em rugas ou brincadeiras, terminam por imitar-lhes gestos, manias e caprichos.

No último degrau desta escala, vêm os doentes comuns, os "dementados" mais simples. São aqueles que juntam à indigência, a loucura. Assim a seção dos indigentes é

(...) aquela em que a imagem do que a desgraça pode sobre a vida dos homens é mais formidável (onde os loucos se originam) das camadas mais pobres da nossa gente pobre. (50)

No universo assim organizado, movimentam-se várias outras figuras que mais parecem ter saído das crônicas escri

tas por Lima Barreto nos jornais e revistas. São aquelas obsessões que perseguem o escritor, pontos fundamentais de seus combates literários ou, ainda, expressões da crítica à cultura permanentemente exercida.

Podemos elencar os principais desses personagens-temas através das figuras que surgem do cientista — os jovens médicos de quem já falamos —, do bacharel, do doutor e dos matadores de mulheres.

Se o Hospício é representado como uma imagem em segundo grau do universo exterior, imagem deteriorada, cópia mal construída, aqueles que já nas crônicas apareciam como representações de falsos valores, duplamente falsos surgirão na casa dos loucos. Ainda uma vez o melhor exemplo é o do "doutor". Desprovido como os outros de um "estojo de identiudade", tenta inscrever ainda no universo de sua fantasia o símbolo do prestígio social.

(...) um deles, o bacharel, o mais mudo de todos, na sua insânia não se esquecera do anel simbólico e, com um pedaço de arame e uma rodela de não sei o que, improvisara um, que ele punha à vista de todos, como se fosse de esmeralda. (51)

No universo relativamente limitado do asilo, coexistem, naquele exato momento, três uxoricidas, dois deles militares, que continuam merecendo o desprezo do escritor:

Aqui no hospício, há dous oficiais uxori-
cidas, e o tal engenheiro, em quem não
desculpo a arrogância, apesar da sua insâ-
nia. (52)

Ao abrir o ano de 1920 em seu diário íntimo, Lima Barreto aí registra uma única menção ao período em que estivera interno. É ela decisiva para a compreensão dos últimos momentos que o escritor passa na Praia Vermelha e das condições em que do último internamento saíra. Diz o diário, sem anotação da data:

A segunda vez que estive no hospício de 25 de dezembro de 1919 até 2 de fevereiro de 1920.

Trataram-me bem, mas os malucos, meus com-
panheiros, eram perigosos. Demais, eu me
imiscuía muito com eles, o que não aconte-
ceu daquela vez que fiquei de parte. (53)

A imagem da pobreza existente na sociedade, com que sempre o autor se preocupara, se reproduz no interior do hospício como o maior fator de igualdade entre o conjunto de segregados. É a pobreza, antiga conhecida, que o iguala a esses "companheiros" de privação:

Sentei-me ao lado de um preto moço, tipo completo do espécimen mais humilde da nos-
sa sociedade. Vestia umas calças que me ficavam pelas canelas, uma camisa cujas mangas me ficavam por dous terços do ante

braço e calçava uns chinelos muito sujos, que tinha descoberto no porão da varanda. (54)

É preciso atenção, durante a leitura, para percebermos que há, entre a apresentação de tão miserável personagem e a descrição de si próprio, uma tal continuidade, uma identidade, uma seqüência do mesmo discurso que chega a ser quase imperceptível — exceto pelo pronome me — a transição de um objeto descrito a outro: sua própria imagem.

Há em *Os últimos dias de Paupéria*, livro-álbum póstumo de Torquato Neto, uma série de fotos tomadas durante uma de suas internações, numa delas o poeta aparece ao lado de outros internos. É quase impossível distinguir quem é quem, apesar até das diferenças de idades. As mesmas camisas gastas, as mesmas caras sérias, o mesmo olhar distante.

O registro de Lima Barreto recebe súbito impacto diante de uma cena de violência que se registra e que funcionará como espécie de turning point na construção do diário que, daí em diante, se fará fracionário, entrecortado. Um "inquilino" reincidente, que de tempos em tempos volta ao hospício levado pela bebida (caso raro no registro, em geral os loucos são apresentados como se aí estivessem desde sempre) "Tinha o vício da bebida, que o fazia desatinado. Já saíra e entrara no hospício mais de vinte vezes" (55) — sobe ao telhado que destelha, fazendo arremessos em todas as direções:

Num dado momento, trepado e de pé na cumieira, falando, cabelos revoltos, os braços levantados para o céu fumacento, esse pobre homem surgiu-me como a imagem da revolta ... Contra quem? Contra os homens? Contra Deus? Não; contra todos, ou melhor, contra o Irremediável. (56)

É como se a estrutura repressiva do asilo, que até ali conseguira seu objetivo de promover a ordem, aplacando revoltas e protestos, de repente se mostrasse vulnerável, um tigre de papel. A idéia submersa de que a aceitação passiva não é eterna vem à tona, com toda a força do longamente sublimado.

Mais adiante, a cena do louco no telhado é relatada novamente. O fato é o mesmo, mas o tom não é mais o de uma reportagem. É o registro assustado de quem teme os efeitos da loucura alheia sobre nossas próprias loucuras

(...) Ele partiu as telhas e pôs-se a atirá-las em cima do povo que assistia o espetáculo do lado da rua. Não parece intimidado. Está seminu e, apesar de saber perfeitamente que está tomado de loucura alcoólica, de pé, na cumieira do pavilhão, destinado à rouparia, como que vi, naquele desgraçado, a imagem da revolta.

Esse acontecimento causa-me apreensões e terror. A natureza deles. Espe-
lho. (57) (grifo nosso)

O final da estada de Lima Barreto no Hospício Nacional é opção sua. Juliano Moreira o reconhece são. Mas a ameaça do álcool também assusta e nosso romancista prefere sair depois dos perigos do Carnaval. Só que ninguém permanece num hospício impunemente. Ao final do diário, a letra é especialmente trêmula, praticamente ilegível. O registro é fracionado, e até por isso aparece como moderno, liberto das injunções da estética ainda pré-moderna, entrecortado registro de leituras, sentimentos, livre associação de idéias:

Rabelais XIII

Abélard; viveu infeliz e morreu humilhado,
mas teve a glória e foi amado (...)

x x x

houve quem perguntasse: bebemos porque já
somos loucos ou ficamos loucos porque be-
bemos? (...)

x x x

Attala.

Loucuras do texto, ou o texto da loucura?

5.3 - O texto da loucura

*Serã que meu ofício doloroso é o
de adivinhar na carne a verdade
que ninguém quer enxergar? (...)
tenho que me domar para poder cap*

*tar sua alma (...) Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido muito? **

Clarice Lispector

Gostaríamos que ficasse claro que ao destacarmos a importância do diário do hospício como crônica da loucura, texto que de várias maneiras continua os propósitos explícitos das crônicas de Lima Barreto, não pretendemos mitificar a loucura. Não se pretendeu aqui atribuir à escrita produzida em situações de abalo do psiquismo, de desorganização do simbólico, um valor especial, uma força profética.

Não se trata disso, mas antes de reconhecer a força poética expressa através da dor da loucura, da privação, da exclusão.

O depoimento de Lima Barreto tem, na literatura brasileira, a importância de ser dos poucos testemunhos lúcidos que reconhecem e identificam a experiência do delírio e descrevem o aspecto infernal da viagem, quase sempre sem volta, ao universo da loucura.

Renato Pompeu, o festejado autor de *Quatro olhos*, em seu *Memórias da loucura*, fala do aspecto "doloroso" da confusão trazida pelo delírio. "Sinto a loucura como uma mu

* LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977. p. 29 e 69.

tilação, uma doença." (58) Dessa forma a loucura separa-se da criatividade: "são parentes, mas não se confundem" (59).

Mesmo Artaud, levianamente tratado por vezes como uma espécie de apóstolo da loucura, como bem chama nossa atenção Susan Sontag, no ensaio "Abordando Artaud" (60), jamais sugere que exista algo de libertador em se perder o juízo. A propósito de Van Gogh, Artaud afirma também que a loucura é confinamento, destruição. O louco, diz ele, pode conhecer a verdade, tanta verdade que a sociedade se vingue destes infelizes visionários, estigmatizando-os. Mas ser louco é também sofrer interminavelmente. (61)

A leitura do diário do hospício exerce sobre o resto de sua obra um efeito iluminador, revelando, como diz Antônio Cândido, "o interesse de tudo aquilo que, na sua obra, pode ser chamado literatura íntima" (62).

Para além de seu valor intrinsecamente literário, o texto conduz-nos a uma reflexão sobre o processo de criação do autor, sobre a organização de seu imaginário. Sobre os "cabelos azuis" do escritor que diz de si mesmo:

Eu sou dado ao maravilhoso, ao fantástico, ao hipersensível; nunca, por mais que quisesse, pude ter uma concepção mecânica, rígida, do Universo e de nós mesmos. No último, no fim do homem e do mundo, há mistério e eu creio nele. (63)

E mais adiante, quando temendo "acabar numa turva,

polar loucura" (64), busca na imagem do cientista um ideal invejado que, se fosse possível, lhe daria a outra vida desejada e o faria "viver isoladamente, fora dessa paixão pela literatura" (65),

Queria ser um geômetra (...) mas a minha pouca certa inteligência é de outra raça, sou levado incoercivelmente para o estudo da sociedade, para os seus choques, para a contemplação e análise de todos os sentimentos. (66)

O último romance de Lima Barreto, *Clara dos Anjos*, terminado em janeiro de 1922, projeto de toda a vida, acaba com a última frase de Clara: "Nós não somos nada nesta vida".

A 19 de março de 1889, de uma clínica em Saint-Remy, auto-mutilado, Van Gogh escreve em sua carta-diário: "Nós, artistas da sociedade atual, não somos mais que uns vasos quebrados". (67)

5.4 - Notas

- (1) BARRETO, Lima. C. V., p. 34.
- (2) FOUCAULT, M.: 1971. p. 10.
- (3) BARRETO, Lima. C. V., p. 258 (anexos).
- (4) Idem, p. 257.
- (5) Idem, p. 258.
- (6) BLANCHOT, M.: 1959. p. 224 a 230. Edição portuguesa , p. 195.
- (7) VAN GOGH: 1986. p. 252.
- (8) BARRETO, Lima. D. I., p. 77.
- (9) PAVESE, C.: 1988. p. 130.
- (10) BLANCHOT, M.: op. cit. p. 193.
- (11) BENJAMIN, W.: 1980. p. 7.
- (12) KAFKA, F.: 1954. p. VI.
- (13) ROUSSET, J.: 1983. p. 435 a 443.
- (14) CÉSAR, A. C.: 1985. p. 198.

- (15) COCTEAU, J.: 1985. p. 27.
- (16) SANTOS, W. G.: 1987. p. 68.
- (17) Anexo de C. V., p. 265. "O caso clínico".
- (18) RODRIGUES, Lopes. A doença mental no Brasil. In: *Revista Brasileira de Saúde Mental*, vol. 5: 1959-60.
- (19) BIRMAN, J.: 1988. p. 70.
- (20) BARRETO, Lima. C. V., p. 85.
- (21) FOUCAULT, M.: 1979. p. 120.
- (22) Idem, p. 126.
- (23) BARRETO, Lima. C. V., p. 85.
- (24) RESENDE, H.: 1987. p. 39.
- (25) Idem, p. 43.
- (26) BARRETO, Lima. C. V., p. 114.
- (27) DURAS, M.: 1987. p. 20 a 25.
- (28) TORQUATO NETO: 1982. Sem indicação de páginas.
- (29) BARRETO, Lima. C. V., p. 33 e 34.

- (30) Idem, p. 54.
- (31) GOFFMAN, E.: 1974. p. 28.
- (32) BARRETO, Lima. C. V., p. 33.
- (33) Idem.
- (34) SENNETT, R.: 1988. p. 54.
- (35) GOFFMAN, E. op. cit. p. 25.
- (36) Idem, p. 24.
- (37) BARRETO, Lima. C. V., p. 24.
- (38) MEDEIROS, T. *Formação do modelo assistencial psiquiátrico brasileiro*. Tese apresentada à UFRJ. Rio de Janeiro, 1977. Mimeo.
- (39) BARRETO, Lima. C. V., p. 76.
- (40) RESENDE, H. op. cit. p. 36.
- (41) BARRETO, Lima. C. V., p. 80.
- (42) TORQUATO NETO. op. cit.
- (43) BUENO, A.: 1987. p. 226.
- (44) HEERS, J.: 1987. p. 115.

- (45) BARRETO, Lima. C. V., p. 91.
- (46) Idem, p. 43.
- (47) Idem, p. 35.
- (48) Idem, p. 67.
- (49) Idem, p. 64.
- (50) Idem, p. 36.
- (51) Idem, p. 58.
- (52) Idem, p. 73.
- (53) BARRETO, Lima. D. I., p. 212.
- (54) BARRETO, Lima. C. V., p. 35.
- (55) Idem, p. 84.
- (56) Idem, p. 86.
- (57) Idem, p. 104.
- (58) POMPEU, R.: 1983. p. 39.
- (59) Idem.
- (60) SONTAG, S.: 1986. p. 15 a 57.

- (61) Idem, p. 54.
- (62) CÂNDIDO, A.: 1987. p. 49.
- (63) BARRETO, Lima. C. V., p. 50.
- (64) Idem, p. 83.
- (65) Idem, p. 82.
- (66) Idem.
- (67) VAN GOGH. op. cit. p. 253.

6 - CONCLUSÃO

O estudo do conjunto da produção em crônicas de Lima Barreto desenvolvido neste trabalho confirmou a profunda vinculação do escritor com a vida do Rio de Janeiro, inclusive numa identificação entre os aspectos de fragmentação deste cidadão e sua cidade.

Essa série de textos, cuja publicação se estende por quase vinte dos primeiros anos da República, encontra sua unidade no debate permanente da questão nacional, do direito ao uso do espaço da cidade, do acesso livre à informação, da participação popular nas instâncias decisórias do destino da nação.

À medida que as crônicas do autor foram sendo analisadas, a importância política de sua publicação em periódicos dos mais diversos perfis, assim como a relação que o próprio texto era capaz de estabelecer com o público leitor, foram-se firmando.

O aspecto de literariedade que se revelou presente nesta escrita que, em especial na coloquialidade das crônicas, se faz antecipadora de aspectos do modernismo, não se esgotou aí. A frequência de elementos ficcionais, a políti-

zação do cotidiano, a presença de elementos memorialistas e a construção de uma forma peculiar de humor, passaram a garantir à crônica de Lima Barreto um espaço que se estendeu do provisório do jornalístico para a permanência da literatura.

Por contraditório que possa parecer, justamente pelo despolicimento da escrita e pela aproximação autor-texto-leitor, as crônicas provocaram uma irreversível dessacralização de duas práticas "nobres": a literatura e a política. Cumpria-se, assim, um objetivo permanente do autor que era, justamente, incluir o cidadão, de uma forma direta, no exercício participativo de ambas as práticas.

O relacionamento das crônicas que organizam a discussão de toda uma série de temas referentes à cidadania com uma expressão da literatura da intimidade, visou inscrever o próprio processo de exclusão a que o escritor é submetido pela cidade das letras na compreensão de sua prática literária.

O *Diário do Hospício*, composto, como vimos, por uma parte onde se desenvolvem os registros da vida naquela "instituição total" usando a forma narrativa e outra que, fragmentária, numa escrita sintética, desprovida de qualquer adjetivação supérflua, conectivos e, por vezes, de verbo, parecia se ligar, antes de desenvolvermos esta pesquisa, ao seu projeto inacabado de romance: *O cemitério dos vivos*. Nele o autor pretendia recriar ficcionalmente a experiência vivida.

O aspecto de análise crítica da realidade do louco

e, ao mesmo tempo, dos detentores de um saber científico a quem é atribuída a tarefa de mantê-los afastados da cidade a que se quer impor a ordem como condição de modernização, assim como a exposição evidente tanto das convicções do autor como de suas emoções, tornariam a concretização de um discurso ficcional impossível. Mais do que isso, o romance como representação literária daquela realidade específica tornava-se desnecessário. Já estava pronta a obra da modernidade que, por sua fragmentação, pela convivência de expressões do imaginário com descrições do cru cotidiano — imagem ainda uma vez dos DENTES NEGROS CABELOS AZUIS — construía a crônica da loucura. Tivesse sido escrito alguns anos depois, sua própria condição de texto inacabado teria sido compreendida pelo autor e pela crítica. Nunca é tarde, no entanto, para o resgate da obra de arte.

Concordando com Philippe Lejeune⁽¹⁾ que a leitura de um texto memorialístico como memórias depende do pacto que se estabelece com o leitor, acreditamos que, também aqui, a compreensão deste texto da exclusão depende do pacto a ser estabelecido. Extraído do espaço de privacidade em que foi escrito, o diário passa a atuar em relação ao público com o mesmo sentido crítico que as crônicas assumiam. Um acordo semelhante foi estudado quando tratamos da relação nova que se estabelece entre o texto das crônicas publicadas em livro e o leitor.

Voltamos, pois, à afirmação feita por Lima Barreto em 1916:

Parece-me que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior aos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos. (2)

No "intervalo mágico" (3) que se instaura entre a experiência e sua narrativa em crônicas, se multiplicam leituras que, freqüentemente, remetem ao nosso cotidiano, onde a ordem política e social, sujeita como foi a retrocessos, não caminhou em direção à modernidade no mesmo ritmo da produção artística.

Como ler uma crônica de 1915 que se inicia dizendo,

As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro, inundações desastrosas.

Além da suspensão total do tráfego, com uma prejudicial interrupção das comunicações entre os vários pontos da cidade, essas inundações causam desastres pessoais lamentáveis, muitas perdas de haveres e destruição de imóveis. (4)

sem associá-la à destruição que o Rio de Janeiro continuou sofrendo nos anos que se seguiram, nem sempre encontrando para suas mazelas a formulação pública adequada.

Como também não nos voltarmos para a própria crise de valores do Brasil contemporâneo, ao ler no registro da inter^{na}ção de Lima Barreto o seguinte:

Por que a riqueza, base de uma atividade, coisa que desde menino, nos dizem ser o objeto da vida, da nossa atividade na terra, não é também causa da loucura? (5)

Surge, então, a característica deste autor que em todas as formas de produção literária se manifestou: a defesa do ideal. Em suas concepções de literatura, na sua compreensão da organização social dos povos, na sua reivindicação constante de ser um cidadão neste Rio de Janeiro amado, aparece sempre a formulação de um ideal. Longe de revelar com tais propostas qualquer ingenuidade, a leitura de Lima Barreto surge, a partir daí, como proposta de recusa da impotência e do desamparo em que se deixa cair o homem comum "habitudo a delegar à classe dirigente o poder e a iniciativa de decidir o que é bom para si e para os outros" (6).

Estamos, com esta referência, nos remetendo para a "crítica da razão cínica" que Jurandir Freire Costa desenvolve no artigo "Narcisismo em tempos sombrios" e onde afirma:

A cultura da violência mostra como a falência dos Ideais, acenando com o "pânico narcísico", desequilibra a economia egótica e compromete seriamente o bem-estar do sujeito e de sua sociedade. É necessário

repetir esta evidência pois vivemos numa era em que cada apelo à responsabilidade social é ridicularizado como fábula moralizante ou pregação para órfão em noite de Natal. (7)

Talvez a construção da pátria com que sonhou Polícarpo Quaresma não seja um ideal inatingível, sobretudo se compreendermos que a experiência estética pode iluminar situações da vida prática, da elaboração da História.

Como este capítulo não teve epígrafe, terminamos aqui com o poeta brasileiro por quem começamos:

CUORI INGRATI

Esqueceram-se de nós?
Mas nós
continuamos de guarda:
não nos esquecemos de vocês.
Estamos sempre prontos para
surveiller et punir. *

Sebastião Uchoa Leite

* LEITE, Sebastião Uchoa. Obras em dobras. São Paulo, Duas Cidades, 1988. p. 48.

6.1 - Notas

- (1) LEJEUNE, P.: 1973.
- (2) BARRETO, Lima. Histórias e sonhos.p. 33.
- (3) LINS, R. L. Ordem política e dissimulação ficcional.
In: ____: 1988 (no prelo).
- (4) BARRETO, Lima. *V. U.*, p. 77.
- (5) BARRETO, Lima. *C. V.*, p. 54.
- (6) COSTA, J. F.: 1988. p. 166.
- (7) Idem, p. 172.

7 - BIBLIOGRAFIA

7.1 - Obras de Lima Barreto

Todas as obras de Afonso Henriques de Lima Barreto citadas pertencem à edição: Obras de Lima Barreto. Organizadas sob a direção de Francisco de Assis Barbosa, com a colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. São Paulo, Brasiliense, 1956.

1. Recordações do escrivão Isaías Caminha. Romance. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa.
2. Triste fim de Policarpo Quaresma. Romance. Prefácio de M. Oliveira Lima.
3. Numa e a ninfa. Romance. Prefácio de João Ribeiro.
4. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. Romance. Prefácio de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Ataíde).
5. Clara dos Anjos. Romance. Prefácio de Sérgio Buarque de Holanda.
6. Histórias e sonhos. Contos. Prefácio de Lúcia Miguel Pereira.

7. Os Bruzundangas. Sátira. Prefácio de Osmar Pimentel.
8. Coisas do reino do Jambon. Sátira. Prefácio de Olívio Montenegro.
9. Bagatelas. Artigos. Prefácio de Astrojildo Pereira.
10. Feiras e mafuãs. Artigos e crônicas. Prefácio de Jackson de Figueiredo.
11. Vida urbana. Artigos e crônicas. Prefácio de Antônio Houaiss.
12. Marginália. Artigos e crônicas. Prefácio de Agrippino Grieco.
13. Impressões de leitura. Crítica. Prefácio de M. Cavalcanti Proença.
14. Diário íntimo. Memórias. Prefácio de Gilberto Freyre.
15. O cemitério dos vivos. Memórias. Prefácio de Eugênio Gomes.
16. Correspondência, ativa e passiva. 1ª tomo. Prefácio de Antônio Noronha Santos.
17. Correspondência, ativa e passiva. 2ª tomo. Prefácio de B. Quadros.

7.2 - Bibliografia geral

1. ADORNO, Theodor W. Notas de literatura. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona, Ariel, 1962.
2. _____. Notas de literatura III. Trad. Celeste A. Galeão e Idalina A. da Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
3. _____. Autour de la Théorie esthétique. Trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz. Paris, Klincksieck, 1976.
4. _____. Théorie esthétique. Trad. Marc Jimenez. Paris, Klincksieck, 1984.
5. ALBERT, P. e TERROV, F. Histoire de la presse. Col. Que sais-je? Paris, PUF, 1974.
6. ALBERT, Pierre. La presse. Col. Que sais-je? Paris, PUF, 1976.
7. ARENDT, Hannah. A condição humana. Trad. Roberto Raposo. Int. Celso Lafer. Rio de Janeiro, Forense / São Paulo, Ed. USP, 1981.
8. _____. Homens em tempos sombrios. Trad. Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
9. ARRIGUCCI JR., Davi. Achados e perdidos. São Paulo, Pólis, 1979.

10. ARRIGUCCI JR., Davi. Enigma e comentário. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
11. ARTAUD, Antonin. Oeuvres complètes. Paris, Gallimard, 1970.
12. _____. Cartas desde Rodez. Madrid, Fundamentos, 1981.
13. AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: LIMA, Luiz Costa (org. e trad.). Teoria da literatura em suas fontes. Vol. II. p. 150 a 190. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
14. BAKHTINE, Mikhail. Esthétique et théorie du roman. Trad. Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978.
15. BARBOSA, Francisco de Assis. A vida de Lima Barreto. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
16. BARBIERI, Ivo. Nas dobras das ambigüidades de Esaú e Jacó. In: Revista Tempo Brasileiro/81. : Literatura e história. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
17. BARRETO, Paulo (João do Rio). Crimes de amor. In: A alma encantadora das ruas. Rio de Janeiro, Sec. Municipal de Cultura, 1987.
18. BARTHES, Roland. Système de la mode. Paris, Seuil, 1967.
19. _____. Roland Barthes por Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1977.

20. BARTHES, Roland. A câmara clara. Trad. Manuela Torres. Lisboa, Edições 70, 1981.
21. _____. A aventura semiológica. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa, Edições 70, 1987. I.
22. _____. Incidents. Paris, Seuil, 1987. II.
23. _____. O rumor da língua. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa, Edições 70, 1987. III.
24. BASBAUM, Leôncio. História sincera da República. De 1889 a 1930. São Paulo, Alfa-Ômega, 1976.
25. BAUDELAIRE, Charles. Oeuvres complètes. Prefácio Claude Roy. Paris, Laffont, 1980.
26. BELL, Quentin. Introdução. In: WOOLF, Virginia. Diário. Trad. Maria José Jorge. Lisboa, Bertrand, 1987.
27. BENJAMIN, Walter. I - Mythe et violence. II - Poésie et revolution. Trad. Maurice de Gandillac. Paris, Denoel, 1955.
28. _____. Journal de Moscou. Introdução: Gershom Scholem. Trad. Jean-François Poirier. Paris, L'Arche, 1980.
29. _____. Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Trad. Jean Lacoste. Paris, Payot, 1982.

30. BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
31. _____. Obras escolhidas. Vol. 1 e 2. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
32. _____. Documentos de cultura, documentos de barbãrie. Trad. Willi Bolle e outros. São Paulo, Cultrix, 1986.
33. BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iorianti e Marcelo Macca. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
34. BIRMAN, Joel (org.). Percursos na história da psicanálise. Rio de Janeiro, Taurus, 1988.
35. BOSI, Alfredo. O pré-modernismo. São Paulo, Cultrix, 1973.
36. _____ e outros. Machado de Assis. Antologia/estudos. Participação especial: CALLADO, Antonio e outros. São Paulo, Ática, 1982.
37. BOURDIEU, Pierre. Homo Academicus. Paris, Minuit, 1984.
38. BRAYNER, Sônia. Metamorfoses machadianas: O laboratório ficcional. In: BOSI, A. e outros. Machado de Assis. Antologia/estudos. São Paulo, Ática, 1982.

39. BRECHT, Bertold. Baal. Trad. Márcio Aurélio e Willi Bolle. In: Teatro Completo 1. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
40. BRESCIANI, Maria Stella M. Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza. São Paulo, Brasiliense, 1975.
41. BROCA, Brito. A vida literária no Brasil: 1900. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
42. BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. Raízes do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.
43. BUENO, André Luiz de Lima. Pássaro de fogo no terceiro mundo. O poeta Torquato Neto, modernidade romântica, revolução tropical e linguagem da margem. Rio de Janeiro, UFRJ, mimeo, 1987.
44. CALDAS, Waldenyr. Uma utopia do gosto. São Paulo, Brasiliense, 1988.
45. CALVINO, Italo. La machine littérature. Trad. Michel Orcel e François Wahl. Paris, Seuil, 1984.
46. CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernández, org., América latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1972.
47. _____. Literatura e sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

48. CÂNDIDO, Antônio. Teresina etc. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
49. _____. A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo, Ática, 1987.
50. CARPENTIER, Alejo. Journal intime de Kafka. In: Chroniques. Trad. René Durand. Paris, Idées/Gallimard, 1983.
51. CARVALHO, José Murilo de. A construção da ordem. Rio de Janeiro, Campus, 1980.
52. _____. Os bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
53. _____ e outros. Sobre o Prê-Modernismo. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
54. CARVALHO, Maria Alice Rezende de. Cidade e fábrica. Campinas, mimeo, 1983.
55. _____. Reinventando a tradição carioca. In: Revista Presença/4, p. 109. São Paulo, Caetés, agosto-out. 1984.
56. _____. Letras, sociedade e política: imagens do Rio de Janeiro. In: BIB. Nº 20, p. 3 a 22 - 2º semestre. Rio de Janeiro, IUPERJ, 1985.
57. CAVALCANTE, Berenice de O. Beleza, limpeza, ordem e

progresso: a questão da higiene da cidade do Rio de Janeiro, final do século XIX. In: Revista Rio de Janeiro. p. 95. Niterói, Gráfica Portinho, 1985.

58. CÉSAR, Ana Cristina. A teus pés. São Paulo, Brasiliense, 1982.
59. _____. Inéditos e dispersos. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1985.
60. CHALHOUB, Sidney. Trabalho, lar e botequim. São Paulo, Brasiliense, 1986.
61. CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas. São Paulo, Moderna, 1980.
62. COCTEAU, Jean. Ópio, diário de uma desintoxicação. Trad. Reinaldo Moraes. São Paulo, Brasiliense, 1985.
63. COELHO, Eduardo Prado. A letra litoral. Lisboa, Moraes, 1979.
64. _____. A mecânica dos fluidos. Lisboa, Imprensa Nacional, 1984.
65. COHN, Gabriel (org.). Theodor W. Adorno. Trad. Flávio R. Kothe e outros. São Paulo, Ática, 1986.
66. COSTA, Jurandir Freire. Violência e psicanálise. Rio de Janeiro, Graal, 1984.
67. _____. Narcisismo em tempos sombrios. In: BIRMAN, Joel (org.). Percursos na história da psicanálise.

Rio de Janeiro, Taurus, 1988.

68. COUTINHO, Carlos Nélon. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. p. 1. In: COUTINHO, C. N. e outros. Realismo e anti-realismo na literatura brasileira. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1974.
69. _____. A democracia como valor universal. São Paulo, Ciências Humanas, 1980.
70. CURY, M. Zilda Ferreira. Um mulato no reino do jambon. São Paulo, Cortez, 1981.
71. DA MATTA, Roberto. Você sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil. In: Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Zahar, 1979. p. 139.
72. _____. A casa e a rua. São Paulo, Brasiliense, 1985.
73. DARTON, Robert. Boemia literária e revolução. O sub-mundo das letras no Antigo Regime. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
74. DEBRAY, Régis. O escriba. Gênese do político. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro, Retour, 1983.
75. DELBÉE, Anne. Camille Claudel, uma mulher. Trad. Luiz Cláudio de Castro e Costa. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
76. DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (org.). O Rio de Janeiro de

Pereira Passos. Rio de Janeiro, PUC/RJ, 1987.

77. DERRIDA, Jacques. L'écriture et la différence. Paris, Seuil, 1967.
78. DIMAS, Antonio. Tempos eufóricos. São Paulo, Ática, 1983.
79. DURAS, Marguerite. La vie materielle. Paris, POC, 1987.
80. EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. Rio de Janeiro, Xenon, 1987.
81. ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1978.
82. EULÁLIO, Alexandre. Posfácio. In: Folhetim - Folha de São Paulo. 1º de julho de 1988 - nº 598.
83. FANTINATI, Carlos Erivany. O profeta e o escrivão. Estudo sobre Lima Barreto. São Paulo, ILPHA-HUCITEC, 1978.
84. FERMAN, Shoshana. La folie et la chose littéraire. Paris, Seuil, 1978.
85. FOUCAULT, Michel. L'ordre du discours. Paris, Gallimard, 1971.
86. _____. Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical. Paris, PUF, 1972.
87. _____. Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris, Gallimard, 1975.

88. FOUCAULT, Michel. História da loucura. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo, Perspectiva, 1978.
89. _____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
90. FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. Trad. Christiano M. Oiticica. Rio de Janeiro, Imago, 1975.
91. GLEDSON, John. Machado de Assis: ficção e história. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
92. GÔES, Maria Conceição Pinto de. A formação da classe trabalhadora. (Movimento anarquista no Rio de Janeiro, 1888-1911). Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Fund. José Bonifácio, 1988.
93. GOFFMAN, Erving. Manicômios, prisões e conventos. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo, Perspectiva, 1974.
94. GOLDMANN, Lucien. Le Dieu caché. Paris, Gallimard, 1959.
95. _____. A criação cultural na sociedade moderna. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo, DIFEL, 1972.
96. GOMES, Ângela de Castro (coord.). Velhos militantes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
97. GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. Trad. Carlos Nélson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

98. GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Trad. Carlos Néilson Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
99. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. p. 189 a 205. In: LIMA, Luiz Costa (org.). A literatura e o leitor. Trad. Heidrun Krieger e L. C. Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
100. HABERMAS, Jurgen. Modernidade versus Pós-Modernidade. Trad. Anne-Marie Sumner e Pedro Moraes. In: Arte em revista/7, p. 86. São Paulo, CEAC, agosto 1983.
101. _____. Mudanças estruturais da esfera pública. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
102. HARDMAN, Francisco Foot. Nem pátria, nem patrão! (vida operária e cultura anarquista no Brasil). 2^a ed. São Paulo, Brasiliense, 1984.
103. _____. Trem fantasma. A modernidade na selva. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
104. HEERS, Jacques. Festa de loucos e carnavais. Lisboa, Dom Quixote, 1987.
105. HERRON, R. D. The individual, society and nature in the novels of Lima Barreto. Michigan, USA, Univ. Microfilms, 1968. 2 vols.

106. HORKHEIMER, Max. Eclipse da razão. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro, Labor, 1976.
107. JAUSS, Hans Robert. Pour une esthétique de la réception. Trad. Claude Mallard. Paris, Gallimard, 1978.
108. KAFKA, Franz. Journal. Paris, Grasset, 1954. Trad. Marthe Robert.
109. KONDER, Leandro. Barão de Itararé. Col. Encanto Radical. São Paulo, Brasiliense, 1983.
110. _____. A questão da cidadania na transição democrática. In: COVRE, Maria de Lourdes (org.). A cidadania que não temos. p. 110. São Paulo, Brasiliense, 1986.
111. _____. A derrota da dialética. Rio de Janeiro, Campus, 1988.
112. LASCH, Christopher. A cultura do narcisismo. Rio de Janeiro, Imago, 1983.
113. _____. O mínimo eu. Trad. José Roberto Martins Filho. São Paulo, Brasiliense, 1986.
114. LEENHARDT, Jacques e JOZSA, Pierre. Lire la lecture. Paris, Le Sycomore, 1982. I.
115. _____ e MAJ, Barbara. La force des mots. Le rôle des intellectuels. Paris, Mégreilis, 1982. II.
116. LEFEBVRE, Georges. O grande medo de 1789. Os camponeses e a Revolução Francesa. Trad. Carlos Eduardo de

Castro Leal. Rio de Janeiro, Campus, 1978.

117. LEITE, Sebastião Uchoa. Obra em dobras. (1960-1988).
Col. Claro Enigma. São Paulo, Duas Cidades, 1988.
118. LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. In: Poétique/14. p. 138. Paris, Seuil, 1973.
119. _____. Le pacte autobiographique (bis). In: Poétique/56. p. 416. Paris, Seuil, 1983.
120. LÉVY, Bernard-Henri. Elogio dos intelectuais. Trad. Celine Luz. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
121. LIMA, Luiz Costa. O leitor (de)manda da literatura.
In: ____ (org.). A literatura e o leitor. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
122. _____. Mimesis e modernidade. Colaboração Flora Sussekind. Rio de Janeiro, Graal, 1980.
123. _____. Dispersa demanda. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
124. _____. O controle do imaginário. São Paulo, Brasiliense, 1984.
125. _____. Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
126. _____. O fingidor e o censor. Rio de Janeiro, Forense, 1988. I.

127. LIMA, Luiz Costa. Crítica literária e modernidade. In: 34 letras/1. Rio de Janeiro, Prisma, 1988. II.
128. LINS, Ronaldo Lima. O teatro de Nélson Rodrigues. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979. I.
129. _____. Poder e sexualidade. In: Revista Tempo Brasileiro/57: Cultura e realidade. p. 48. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979. II.
130. _____. O conceito de morte na era da atrocidade. In: Revista Tempo Brasileiro/58: A violência na literatura. p. 7. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979. III.
131. _____. Arte e sociedade: fundamentos e posições de uma ciência crítica. In: Revista Tempo Brasileiro/59: Sonho e realidade no texto literário. p. 23. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1979. IV.
132. _____. Os gêneros: conflito e significação. In: Revista Tempo Brasileiro/61: Gêneros e literariedade. p. 3. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980.
133. _____. O fantástico: a modernidade exorcizada. In: Revista Tempo Brasileiro/69: Passagens da modernidade. p. 40. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.
134. _____. A imitação e o sentido da vida (apontamentos para uma difícil arte de ser livre). In: Revista Presença/8. p. 163. São Paulo, Caetés, agosto 1986.

135. LINS, Ronaldo Lima. Violência e literatura. São Paulo, Diagrama e texto, (no prelo).
136. LIPOVETSKY, Gilles. La era del vacío. Trad. Joan Vinyoli e Michèle Pendants. Barcelona, Anagrama, 1987.
137. LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.
138. LOPES, Fernão. Quadros da crônica de D. João I. Dir. Rodrigues Lapa. Belo Horizonte, Itatiaia, 1960.
139. LOPEZ, Telê Porto Ancona. O cronista Mário de Andrade. In: ANDRADE, Mário. Táxi e crônicas no Diário Nacional. Org. Telê P. A. Lopez. p. 37. São Paulo, Duas Cidades/Sec. de Cultura, 1976.
140. LUKÁCS, Georges. L'Ame et les formes. Trad. Guy Haarscher. Paris, Gallimard, 1974.
141. LYOTARD, Jean-François. Tombeau d'intellectuel et autres papiers. Paris, Galilée, 1984.
142. _____. O pós-moderno. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.
143. _____. La posmodernidad (explicada a los niños). Trad. Henrique Lynch. Barcelona, Gedisa, 1987.
144. MACHADO DE ASSIS. Obras completas. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973. Vol. I, II e III.
145. MACHADO, Roberto e outros. Da(n)ação da norma. Medici

na social e constituição da psiquiatria no Brasil.
Rio de Janeiro, Graal, 1978.

146. MARX - ENGELS. Sobre literatura e arte. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo, Global, 1979.
147. MARX, Karl. Para a crítica da Economia Política. Trad. Edgar Malagodi e O 18º Brumário de Luís Bonaparte. Trad. Leandro Konder. In: MARX. Col. Os pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
148. MELLO E SOUZA, Gilda de. O espírito das roupas. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
149. MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica. In: Boletim bibliográfico biblioteca Mário de Andrade. V. 46. n(1/4) jan a dez. 1985. São Paulo, Sec. Municipal de Cultura.
150. MICELI, Sérgio. Poder, sexo e letras na República Velha. São Paulo, Perspectiva, 1977.
151. _____. Intelectuais e classe dirigente no Brasil. São Paulo, DIFEL, 1979.
152. MISSAC, Pierre. Passage de Walter Benjamin. Paris, Seuil, 1987.
153. MOREL, Edmar. A revolta da chibata. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.
154. MORSE, Richard M. O espelho de Próspero. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

155. MURICY, Kátia. A razão crítica. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
156. NOVALIS, F. von H. Pólen. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo, Iluminuras, 1988.
157. ORR, John. Tragic realism and modern society. Studies in the sociology of the modern novel. London, Macmillan, 1977.
158. PAVESE, Cesare. O ofício de viver. (Diário de 1935-1950). Trad. Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro, Bertrand, 1988.
159. PEREIRA, Astrogildo. Posições políticas de Lima Barreto. p. 34. In: _____. Crítica impura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
160. PEREIRA, Lúcia Miguel. Prosa de ficção. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.
161. PÉRONNET, Michel. A Revolução Francesa em 50 palavras-chaves. Trad. Rita Braga. São Paulo, Brasiliense, 1988.
162. PESSOA, Fernando. Livro do desassossego por Bernardo Soares. Sel. e int. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Brasiliense, 1986.
163. POMPEU, Renato. Memórias da loucura. São Paulo, Alfa-Omega, 1983.

164. PORTELLA, Eduardo. Dimensões I. 3^a ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/MEC, 1977.
165. _____. O intelectual e o poder. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983. I.
166. _____ e outros. Modernidade e pós-modernidade. In: Revista Tempo Brasileiro/84. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983. II.
167. _____. A crônica brasileira da modernidade. In: Literatura Brasileira: Ensaio. Crônica, teatro e crítica. 2^a Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo, Norte, 1986.
168. PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto: o crítico e a crise. Rio de Janeiro, Catedra, 1976.
169. RAMA, Angel. A cidade das letras. São Paulo, Brasiliense, 1985. Trad. Emir Sader.
170. RESENDE, Beatriz. Lima Barreto, crítico da modernidade. Rio de Janeiro, UFRJ, mimeo, 1979.
171. _____. Lima Barreto: a opção pela marginália. In: SHWARZ, Roberto. Os pobres na Literatura Brasileira. São Paulo, Brasiliense, 1983.
172. _____. Um cronista da cidade das letras. In: Cidades, ficções. Revista Tempo Brasileiro/85. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986.

173. RESENDE, Beatriz. A representação do Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto. In: CARVALHO, J. M. e outros. Sobre o Prê-Modernismo. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
174. RESENDE, Heitor. Política de saúde mental no Brasil: uma visão histórica. In: Cidadania e loucura. Políticas de saúde mental no Brasil. Petrópolis, Vozes. 1987.
175. RIEDEL, Dirce. O bandido tímido. In: Revista do Brasil/4. Ano 2. Rio de Janeiro, Secretaria de Ciência e Cultura, 1985.
176. RIEDEL, Dirce Cortes (org.). Narrativa. Ficção e história. Rio de Janeiro, Imago, 1988.
177. RIO, João do. Cinematógrafo. Porto, Chardon, 1909.
178. ROBERT, Marthe. Introduction. In: KAFKA. Journal. Trad. Marthe Robert. Paris, Grasset, 1954.
179. ROUANET, Sérgio Paulo. O espectador noturno. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
180. ROUSSET, Jean. Le journal intime, texte sans destinataire. In: Poétique/56. Paris, Seuil, 1983.
181. SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (60 anos de Modernismo). In: SANT'ANNA, Affonso Romano e outros. O livro do Seminário. São Paulo, L. R., 1982. I.

182. SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé. In: _____. Vale quanto pesa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. II.
183. SANTOS, Roberto Corrêa dos. História como literatura. In: Revista Tempo Brasileiro/81: Literatura e história. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1985.
184. SANTOS, Wanderley Guilherme dos. Cidadania e justiça. Rio de Janeiro, Campus, 1984.
185. _____. Gênese e apocalipse (elementos para uma teoria da crise institucional latino-americana). Trabalho apresentado na conferência internacional sobre "Identidad latinoamericana, modernidad y postmodernidad". Buenos Aires, out. 1987.
186. SARTRE, Jean-Paul. As palavras. Trad. J. Guinsburg. São Paulo, DIFEL, 1964.
187. _____. Plaidoyer pour les intellectuels. Paris, Galilimard, 1972.
188. SCARPETTA, Guy. Eloge do cosmopolitismo. Paris, Grasset, 1981.
189. SENNETT, Richard. O declínio do homem público. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
190. SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. São Paulo, Brasiliense, 1983. I.

191. SEVCENKO, Nicolau. A revolta da vacina. São Paulo ,
Brasiliense, 1983. II.
192. SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas. São Paulo,
Duas Cidades, 1977.
193. _____. Que horas são? São Paulo, Companhia das Letras,
1987.
194. SILVA, Eduardo. As queixas do povo. Rio de Janeiro ,
Paz e Terra, 1988.
195. SILVA, Hélio. História da República brasileira 1. Nas-
ce a República. Rio de Janeiro, Editora Três, 1975.
196. _____. O primeiro século da República. Rio de Janei-
ro, Jorge Zahar Ed., 1987.
197. SODRÉ, Nélson Werneck. História da imprensa no Brasil.
3ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
198. SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. Trad. Joa-
quim Paiva. Rio de Janeiro, Arbor, 1983.
199. _____. Sob o signo de Saturno. Trad. Ana Maria Capovilla e Albino Poligi. São Paulo, LPM, 1986.
200. _____. Contra a interpretação. Trad. Ana Maria Capovilla. Porto Alegre, LPM, 1987.
201. STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. In:
Poétique/3. p. 257. Paris, Seuil, 1970.

202. SUSSEKIND, Flora. Tal país, qual romance? Rio de Janeiro, Achiamê, 1984.
203. _____. As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
204. _____. Cinematógrafo das letras. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
205. _____. O figurino e a forja. In: CARVALHO, J. M. Sobre o Pré-Modernismo. Rio de Janeiro, FCRB, 1988.
206. TOCQUEVILLE, Alexis. O Antigo Regime e a Revolução. Trad. Yvonne Jean. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1982.
207. TORQUATO NETO. Os últimos dias de Paupéria. Org. Ana Maria S. de A. Duarte e Waly Salomão. 2ª ed. São Paulo, Max Limonad, 1982.
208. VAN GOGH. Cartas a Théo. Porto Alegre, LPM, 1986.
209. VELHO, Otávio Guilherme (org.). O fenômeno urbano. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
210. VELLOSO, Monica Pimenta. As tradições populares na Belle Epóque carioca. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1988.
211. VIANNA, Luiz Werneck. Os intelectuais da tradição e modernidade: os juristas-políticos da OAB. In: Os intelectuais nos processos políticos da América Latina. Porto Alegre, Ed. da Universidade, 1985. I.

212. VIANNA, Luiz Werneck. O moderno na política brasileira.
In: Revista Presença/5. p. 37. São Paulo, Caetés ,
Jan. 85. II.
213. VOVELLE, Michel. Ideologias e mentalidades. Trad. Ma-
ria Júlia Goldwasser. São Paulo, Brasiliense, 1987.
214. WEBER, Eugen. França fin-de-siècle. Trad. Rosaura
Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
215. WILLER, Cláudio (org.). Escritos de Antonin Artaud.
Trad. do organizador. Porto Alegre, LPM, 1986.
216. WOOLF, Virginia. Diário. Org. Anne Oliver Bell. Trad.
Maria José Jorge. Lisboa Bertrand, 1987.

RESENDE, Beatriz. Dentes negros cabelos azuis.
Lima Barreto e a cidadania em fragmentos.
Tese de Doutorado em Letras, apresentada à
Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro,
1989. 306 fls.

RESUMO

Dentes negros cabelos azuis analisa a abordagem da questão da cidadania nas crônicas de Lima Barreto, romancista, contista e cronista brasileiro. Publicadas pela pequena imprensa no período de implantação da República, as crônicas fazem a crítica do projeto de modernização urbana autoritário do Estado, que afasta o cidadão dos processos decisórios. Recusando a ornamentalidade da escrita pré-modernista, o cronista é visto como o intelectual que traz a público as peculiaridades da cidade do Rio de Janeiro e sua organização fragmentária. Suas crônicas se relacionam com o registro que faz de sua própria exclusão da sociedade, no Diário do Hospício, uma crônica da loucura.

RESENDE, Beatriz. Dentes negros cabelos azuis.
Lima Barreto e a cidadania em fragmentos.
Tese de Doutorado em Letras, apresentada à
Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro,
1989. 306 fls.

RÉSUMÉ

Dents noirs cheveux bleus fait l'analyse de la question de la citoyenneté dans les chroniques de Lima Barreto, romancier, auteur de contes et chroniqueur brésilien. Publiées dans la presse marginale au cours de la période d'implantation de la République, les chroniques font la critique d'un projet autoritaire de modernisation urbaine qui écarte les citoyens des instances de décision. Refusant le côté décoratif de l'écriture pré-moderniste, le chroniqueur est vu comme l'intellectuel qui raconte au public les particularités de la ville de Rio de Janeiro et de son organisation morcelée. Dans le journal de l'Hospice, une chronique sur la folie, l'auteur met en relation ses autres chroniques avec sa propre exclusion de la société.

RESENDE, Beatriz. Dentes negros cabelos azuis.
Lima Barreto e a cidadania em fragmentos.
Tese de Doutorado em Letras, apresentada à
Coordenação dos Cursos de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da UFRJ. Rio de Janeiro,
1989. 306 fls.

ABSTRACT

Black teeth blue hair analyses the approach to the question of citizenship in the chronicles of Lima Barreto, brazilian novelist, story-teller and cronicler. Published by the small press in the period of the implantation of the Republic, the chronicles make the review of the project of the State's authoritarian urban modernization, which withdraws the citizen from the decisive processes. Refusing the embellishment of the pre-modern writing, the cronicler is seen as the intelectual who brings to the public the peculiarities of the city of Rio de Janeiro and its fragmented organization. His chronicles enter into connexion with the record which he makes of its own exclusion from society, in the Asylum's Diary, a chronicle of insanity.