

LIMA BARRETO E A LITERATURA MILITANTE*

Ricardo Hiroyuki Shibata (Unicentro)

rd.shibata@gmail.com

RESUMO

Pensado em seu contexto mais imediato de produção, a semântica da literatura militante proposta por Lima Barreto em seus escritos críticos, sinaliza duas coordenadas histórico-literárias de grande envergadura hermenêutica a partir de sua inserção no contexto do início do século XX no Brasil. A primeira é aquela em que o autor destaca a apropriação do projeto realista do escritor português, Eça de Queirós, em particular, quanto a certos aspectos estratégicos de caráter formal, cuja manifestação discursiva colidiria de frente com a literatura de salão e, de outro, com a emergente literatura futurista. E a segunda, como seu correlato estratégico, o conceito de palavra como ação, com sua forte pragmática performativa, em que Lima Barreto propõe um termo de compromisso de engajamento político por parte do escritor. Neste sentido, aqui, Barreto segue certos teorizadores, que defendiam que a representação literária se dava conforme o seu espelhamento social. Ambos os aspectos, de modo complementar, investem fortemente numa nova concepção de literatura e, para este efeito, nos lances de retórica e nos usos contemporâneos da língua portuguesa.

Palavras-chave:

Literatura militante. Literatura Brasileira. Lima Barreto (1881–1922).

RESUMEN

Considerada en su contexto más inmediato de producción, la semántica de la literatura militante propuesta por Lima Barreto en sus escritos críticos, señala dos coordenadas histórico-literarias de gran significación hermenéutica a partir de su inserción en el contexto de principios del siglo XX en Brasil. La primera es aquella en la que el autor destaca la apropiación del proyecto realista del escritor portugués Eça de Queirós, particularmente en lo que se refiere a ciertos aspectos estratégicos de carácter formal, cuya manifestación discursiva chocó frontalmente con la literatura de salón y, por otra, con la emergente literatura futurista. Y el segundo, como su correlato estratégico, el concepto de la palabra como acción, con su fuerte pragmática performativa, en la que Lima Barreto propone un término de compromiso con el compromiso político por parte del escritor. En este sentido, Barreto sigue a ciertos teóricos que defendían que la representación literaria tiene lugar en función de su reflejo social. Ambos aspectos, de forma complementaria, apuestan fuertemente por una nueva concepción de la literatura y, para ello, por los movimientos retóricos y los usos contemporáneos de la lengua portuguesa.

Palabras clave:

Literatura militante. Literatura brasileña. Lima Barreto (1881–1922).

* Este trabalho foi realizado no âmbito de meu Pós-Doutorado no Departamento de Filosofia, da Unisinos, sob supervisão do Prof. Dr. Hermán Ramirez.

Lima Barreto publicou na revista A.B.C., em 07 de setembro de 1918, um artigo provocador, ao mesmo tempo ácido e que (supostamente) beira ao amadorismo intelectual, intitulado “Literatura militante”. Barreto diz fazer “as citações de memória”, como que feitas ao acaso e conforme certa displicência, para contrapor os argumentos de Carlos Malheiro Dias. Como costumam operar as resenhas e opiniões críticas de Lima Barreto, ele começa por elogiar seu interlocutor ora pela maestria da obra, ora pelo agradável da companhia, ora pelo percurso de vida exemplar, sempre destacando a qualidade intelectual e o seu arcabouço erudito, para, em seguida, destruir tudo, com fina ironia. Essa técnica de golpear um no cravo e outra na ferradura está por toda parte na obra crítica de Lima Barreto e parece ultrapassar as fronteiras da mera ação política.

O próprio Barreto afirma que a expressão “literatura militante” foi retirada de Eça de Queirós: “O Eça por quem não cesso de proclamar a minha admiração, empregou-o, creio que nas *Prosas Bárbaras*, quando comparou o espírito da literatura francesa com o da portuguesa”. De fato, essa obra queirosiana – pouco valorizada e, portanto, raramente estudada – é uma compilação de artigos escritos na juventude do autor e publicados nos jornais *Gazeta de Portugal* (1866–1867) e *Revolução de Setembro* (1870); depois, foram organizados e reunidos sob o título “*Prosas bárbaras*”, dados à lume por Luís de Magalhães em 1903.

O próprio Eça de Queirós confessaria a Jaime Batalha Reis que se tratava de uma “obra primitiva”, escrita ao sabor do sarcasmo e regida sob a batuta de um tom pessoal, apaixonado, vago e com certo desleixo quanto aos traços estilísticos. Eça, tempos depois, em correspondência ao seu editor, Ernesto Chardron, datada de 30 de maio de 1883, mudaria de ideia, e proporia outro título: “*Folhetins românticos*”. Essas bagatelas de juvenília, salvo o insólito da narrativa fantástica que a estruturam, apresentavam uma visão peculiar dos dispositivos estéticos da tradição romântica, em especial, do lirismo sentimental, da melancolia e dos temas mortuários. Isto se deveu, em grande medida, à leitura queirosiana da tradição do “Romantismo negro”, para usar uma expressão consagrada por Mario Praz, cujos representantes mais conhecidos são E.A. Poe e Gérard de Nerval, e pelo agenciamento criativo de certas técnicas linguísticas que incorporavam ao grotesco e ao satânico a observação do real e da sociedade.

A extração do real se consubstancia na degradação social dos personagens, na miséria da condição humana e na decadência dos laços

comunitários. Tudo isso, imerso na ambientação soturna e nas coordenadas mais próximas de uma subjetividade radical. Esses dois aspectos são, no limite, mutuamente dependentes e complementares, porém, ao mesmo tempo, em certa medida, contraditórios, pois aquilo que sinaliza o exame profundo da alma humana, como fator determinante para as intenções textuais – seus aspectos formais, é também investido para destacar as mazelas de uma sociedade em crise – sua fidelidade ao contexto epocal. Trata-se, de fato, de uma dialética de grande envergadura, o âmbito social propõe uma hermenêutica com potencial para aprofundar as relações discursivas entre a perspectiva social e o âmbito estético.

De fato:

Em *Prosas Bárbaras*, a par de discursos filosóficos proferidos por um mihafre, de deuses pagãos exilados, de diabos ambíguos e grotescos, de poetas satânicos e desesperados, de amantes perpetuamente insatisfeitos, existem operários explorados, lenhadores esfomeados, burguesas fúteis e capitais degradadas. Por outras palavras, o Romantismo de índole marcadamente satânica que explora a ambiguidade e morbidez nos folhetins mais fantásticos, coexiste com uma tendência, não isenta de ironia, para retratar personagens, espaços e contextos extraídos do real. (PEIXINHO, 2002, p. 44)

É justamente desse período, nesse laboratório de ensaio, que Eça de Queirós foi construindo progressivamente as características do estilo que o tornou famoso. A paródia, o humorismo, a ironia e as diversas formas de alusão textual conseguiam, de modo satisfatório, quebrar o horizonte de expectativa do leitor. Dessa forma, o que Eça tinha em vista era produzir efeitos de sentido que se distanciassem estrategicamente da atmosfera tenebrosa e das ambientações lúgubres, em que vigoravam o medo e o terror, em direção à explicitação dos valores burgueses que dominavam a sociedade de seu tempo (Cf. DELILLE, 1984, p. 322). Fazer rir, com sutileza e elegância, era a melhor forma de criticar, segundo a perspectiva de Eça de Queirós. Numa carta endereçada a Joaquim de Araújo, de 25 de fevereiro de 1878, Eça afirmava que “o riso é a mais antiga e ainda a mais terrível forma da crítica” (QUEIRÓS, 1961, p. 23).

Essa simplicidade e essa casualidade na escrita, a que Eça de Queirós se refere em seus escritos iniciais e que ele vai sustentar até a sua maturidade literária, serão justamente a marca registrada de Lima Barreto. Aliás, Lima Barreto, na revista A.B.C., num artigo de 27 de abril de 1918, insere Eça na lista de escritores “criadores” e “originais”, que contribuíram para reformar a língua literária, conferindo-lhe mais “plasticidade” e implementando novas “formas de dizer”. Eça era um desses

escritores da “literatura militante”, pensada como representação da complexidade das diversas camadas da sociedade, em que a ação literária equivale à ação de reforma social. Outros, entretanto, estão no grupo dos “fazedores de frases bimbahantes”, de “palavreado luxuriante”, mas que causam “engouement” nos leitores.

Esse objetivo de reforma social é absolutamente estratégico para entendermos o próprio conceito que Lima Barreto possui de literatura, pois está justamente na base das mudanças que ele propõe para a o Brasil. A construção de uma “grande literatura” passaria necessariamente por estabelecer os pilares centrais da arte em articulação com a ciência e a partir disso, pensar a família, o Estado e a regime de propriedade.

Segundo o testemunho Jaime Batalhe Reis, a Gazeta de Portugal era o jornal mais prestigioso da metade do século XIX em Portugal, porém foi de fôlego curto. Fundada em novembro de 1862, contou com a participação dos escritores portugueses consagrados de então. Ali, publicavam Camilo Castelo Branco, Antônio Feliciano de Castilho e Pinheiro Chagas. Em 1868, publicou seu último número e fechou as suas portas. Foi nessa época de decadência, nessa última fase do jornal, que aparecem as primeiras ficções de Eça de Queirós. De início, a assinatura de autoria dos textos causava estranheza, assim pensava-se tratar de um pseudônimo, mas a temática inusitada chamou logo a atenção:

Os “Folhetins” de Eça de Queirós foram todavia notada: – mas como novidade extravagante e burlesca. Geral hilaridade os acolheu desde a própria Redação da Gazeta de Portugal, até aos centros intelectuais reconhecidos do país, e até à parte mais grave, culta e influente do público. Para este, uma ou outra frase os arrumou logo no que então se chamava “a escola Coimbra” – centro literário e filosófico que se supunha dedicado a escrever de modo sistematicamente ininteligível. Citavam-se como modelos de cómico inconsciente, as cenas, as imagens, os epítetos desses “Folhetins”, lidas entre gargalhadas no Café Martinho, nas livrarias Silva, Rodrigues e Bertrand, no Grémio Literário, em alguns salões poéticos e políticos e noutros centros representativos do tempo.

Para Batalha Reis, essas obras iniciais de Eça, de quem cultivara uma profunda amizade, destacavam-se não pelos “assuntos” (Soares de Passos já havia cultivado os temas macabros com grande sucesso), mas por apresentar um “poder de realização artística”, com “formas e cores intensas de expressão, factos, antes, na Literatura Portuguesa, insuficientemente revelados”. Ou seja, a configuração inovadora do narrador e o seu modo de escrita (a ironia elegante que fornecia “toques tão vivos tão reais”) eram uma “novidade” para o público leitor em Portugal, porém, reconhecia Batalha Reis, eram uma apropriação criativa (“as mesmas

ideias e estilos semelhantes”) da fase heroica da literatura francesa do século XIX.

A partir de “O Realismo na Arte”, das Conferências Democráticas do Cassino, em 1871, percebemos a mudança drástica da produção narrativa queiroisiana, em que, embora se mantenha o tom crítico, o problema do estilo ganhará papel central. Essa nova perspectiva artística vai identificar com as matrizes francesas de Gustave Flaubert, Gustave Courbet e do anarquismo reformista de Pierre-Joseph Proudhon e o seu *Do princípio da Arte e do seu destino social*.

O fim da Arte foi, doutrinariamente, desde então, para Eça de Queirós, a reprodução exata da Natureza, da realidade, impessoal, impassível. A intervenção da ironia representa a forma superior, a única forma admissível da opinião do artista se manifestar, e a correção necessária para qualquer excesso de sentimento. (REIS, [s.d.])

A observação e a análise das práticas sociais eram as principais virtudes da escola literária que viria a substituir a imaginação e a fantasia como qualidades mestras dos romancistas. Tratava-se do “senso do real”, segundo explicava Emile Zola, no seu *Do Romance*, acerca da mudança de direção na literatura, cujo fundamento era “mover as personagens reais num meio real, dar ao leitor um fragmento da vida humana” (ZOLA, 1995, p. 26). Esse instrumento de análise é um poderoso método, em que a faculdade crítica e os dotes literários se confluem. “O romancista parte da realidade do meio e da verdade do documento humano, se em seguida ele a desenvolve num certo sentido, já não é imaginação, a exemplo dos contistas, é dedução, como entre os cientistas” (ZOLA, 1995, p. 39). Dessa forma, o agenciamento da descrição sobre a narração e a concepção cientificista das personagens faz com que escritor se torne um “observador” e um “experimentador” que se dedica a explicar os movimentos da alma humana.

Considerando essas coordenadas argumentativas, para a inteligência de Lima Barreto, a literatura não era apenas uma “missão”, conforme diz Sevcenko, mas antes de tudo uma resposta satisfatória a um problema específico: a adequação da literatura ao contexto da proclamação da República no Brasil e sua repercussão estratégica nas primeiras décadas do século XX. O romance, a partir deste aspecto realista, colocava uma questão epistemológica de base, não apenas qualquer tipo de relação entre o texto ficcional e a verossimilhança com o mundo empírico. Porém, a sua configuração como gênero literário capaz de dar conta, de modo satisfatório, de representar uma experiência singular de vida.

Esse processo de individuação recusava as fontes primárias da imaginação clássica, com seus lugares-comuns compartilhados com o cânone literário, ao mesmo tempo em que estabelecia o investimento nas variáveis pragmáticas e no contexto epocal mais próximo. Isto, porque a particularidade realista fundamentava seus enunciados no relato de uma experiência individual, com especificidade de lugar e tempo, justamente aqueles elementos de força de matriz cartesiana e que foram estrategicamente apropriados pelo pensamento positivista. Essa matriz, fundada na singularidade intransferível, era um dos traços característicos do romance como gênero literário. Dessa forma, originalidade e novidade eram decorrência lógica de uma literatura que se propunha a manter-se atualizada em relação às sucessões temporais, aos eventos e aos acontecimentos.

Não havia dever de obediência para com qualquer estabilidade na estrutura formal do gênero ou compromisso férreo com qualquer tema, assunto ou repertório; por sua dinâmica, o gênero era altamente adaptável e flexível às inovações e a diversos modos de apropriação de outras linguagens. O valor do realismo residia no tributo pago à originalidade em detrimento das convenções. A força do romance partia, então, dessa fundação no efêmero e no acidental, vale dizer, com Ian Watt (2010, p.16), “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”. Eram justamente esses critérios de veridicção do discurso, que os comentadores destacavam em relação à obra queirosiana.

O pensamento de Proudhon parece esclarecer muito bem esses pontos. Ele estabelece seus princípios da arte como intervenção social como sua destinação e seu princípio fundamentais.

Pintar os homens na sinceridade da sua natureza e dos seus hábitos, nos seus trabalhos, na realização das suas funções cívicas e domésticas, com a sua fisionomia atual, sobretudo sem pose, surpreendê-los, por assim dizer, nas suas consciências nuas, não simplesmente pelo prazer de moçar, mas com o fim de uma educação geral e a título de aviso estético: tal me parece ser o verdadeiro ponto de partida da arte moderna. (PROUDHON, 1865, p. 203 *apud* MATOS, 2014, p. 87)

Para Eça, assim como para Lima Barreto, o conceito realismo não se referia apenas às coordenadas e aos dados de caráter formal, mas também a um aspecto estético determinado e a uma articulação artística. Quer dizer, a ascensão do realismo, conforme a coordenação entre a força do contexto e a doutrinação estética, era determinada pela valorização da função referencial de linguagem e pela ênfase na factuidade do

cotidiano. Nesse sentido, o que se pretendia era uma aproximação com um público leitor mais amplo, para referir certas teorias enunciativas que pagam tributo aos princípios da retórica, em particular, com os novos leitores que surgiam com a melhoria das condições de vida das classes trabalhadoras, com o desenvolvimento das cidades e da vida urbana e com a ocupação do poder político, econômico e social pela burguesia.

E num artigo de A Lanterna, publicado em 18 de janeiro de 1918, Barreto afirma que a principal preocupação desse período era a “reforma social e moral” ou num espectro mais amplo das “cogitações políticas, religiosas, sociais, morais”. De fato, tratava-se de um libelo contra a candidatura do escritor Coelho Neto, que se fazia de político e de quem Barreto era desafeto.

Em um século de crítica social, de renovação latente, das bases das nossas instituições; em um século que levou a sua análise até os fundamentos da geometria, que viu pouco a pouco desmontar-se o mecanismo do Estado, da Legislação, da Pátria, para chegar aos seus elementos primordiais de superstições grosseiras e coações sem justificações nos dias de hoje; em um século deste, o Sr. Coelho Neto ficou sendo unicamente um plástico, um contemplativo, magnetizado pelo Flaubert da Mme. Bovary, com as suas chinesices de estilo, querendo como os Goncourts, pintar com a palavra escrita, e sempre fascinado por uma Grécia que talvez não seja a que existiu mas, mesmo que fosse, só nos deve interessar arqueologicamente.

Ou poderíamos referir aos termos de José de Alencar que pouco tempo antes já criticava os escritores arrivistas:

O processo é simplicíssimo. Marca-se entre os vultos notáveis do país aquele que mais convém à ambição do pretendente: um estadista, se o fuão destina-se à política; um literato, se o fuão aspira a escritor. Escolhido o alvo, assesta o sujeito contra ele toda a sua metralhadora: a mentira, a injúria, o insulto grosseiro. A cidade ocupa-se imediatamente do escândalo. ‘Quem é?... quem é que ousa atacar o homem eminente?’ Conhecidos, mas principalmente os amigos correm açodados à compra do pasquim; comentam a insolência e vão com uma caramunha de jesuíta propagando a notícia... O autor, de fuão que era na véspera, torna-se personagem: todos inquirem dele, apontam no quando passa, repetem seu nome como um epíteto do caráter por ele agredido e atassalhado. Assim, abre-se caminho até a celebridade, que é a base de toda a grandeza. (ALENCAR, 1959, p. 848-9)

Os irmãos Jules e Edmont Gongourt, no prefácio de *Germine Lacerteux*, criticavam o gosto literário de certos leitores; justamente, aqueles que se interessavam pelas leituras consoladoras, com final feliz (a *comédie larmoyante* era sucesso de vendagem); ou os textos anódinos quem em nada perturbavam o sossego espiritual; ou pior ainda, os de

matéria facilmente digerível, cujo sentido era apenas servir de passatempo para os momentos de lazer. Eles se referiam particularmente às "imaginações que não perturbam", cuja matriz residia na constante reciclagem de lugares-comuns românticos. A literatura, que eles propunham, além de chocar o público e provocar a sua preferência artística, desejava também desbravar uma nova fronteira no romance. Uma época, em que se vislumbrava a democracia, o liberalismo e as maravilhas da revolução industrial, deveria se voltar estrategicamente para as classes mais baixas, como tema preferencial de suas narrativas.

Nesse sentido, se a tragédia clássica tratou das misérias dos grandes personagens aristocráticos, o romance deveria referir-se às vicissitudes dos indivíduos ou, como se dizia frequentemente, dessa parte excluída da sociedade. De fato, eles tinham por objetivo escrever a "história moral contemporânea". O resultado foi uma combinação explosiva e inovadora, que articulava a função moralizante – o objetivo clássico por excelência era divulgar as virtudes e extirpar os vícios – com os dados da vida cotidiana mais comezinha. Esta mistura de estilos se fundava na ordem política e social, pois o romance se fazia paladino de um quadro verídico, descortinando tudo aquilo que estava longe dos olhares dos salões aristocráticos e dos palácios dos mais abastados (Cf. AUERBACH, 2002, p. 445-7).

Para o projeto dos Gongourt, o estilo alto, em que o romance deveria ser necessariamente formulado, ganhava mais relevo ao descrever, de modo sério, portanto de modo mais verossimilhante, os segredos mais recônditos dos pobres e dos dissabores da vida em miséria. Essa ênfase nas ambientações espaciais e na descrição dos personagens, cujo esforço fazia sentido no período inicial do realismo e de suas bases assentadas firmemente no Positivismo nascente, mereceu a crítica algo severa de Lima Barreto. Os irmãos Goncourt se restringiam a tão somente "pintar com a palavra escrita". Vale dizer, era um arremedo, em forma complementar, das "chinesices de estilo" que moviam o bovarismo de Flaubert e de seus fiéis imitadores.

A figura de Coelho Neto agregava tudo aquilo que Lima Barreto mais criticava: o bovarismo, o gosto pelas frases de efeito, a artificialidade da literatura, o gosto neoclássico e os ares de erudição empolada e o falso saber. A isto, somava-se ainda (o que era bem pior) a falta de compromisso com realidade histórica desses tempos convulsionados pela República. Conforme diz o historiador José Murilo de Carvalho, a formação e a consolidação dos símbolos republicanos no Brasil e, por con-

sequência, o agenciamento de um espaço de memória vinculado à Nação, foi um processo polêmico, em que não faltaram lances de conflito e de antagonismo.

Contribuíram, para tanto, as inúmeras vertentes, encabeçadas por grupos políticos e vertentes de caráter filosófico. Nesse sentido, houve diversas proclamações da República; cada uma, objetivando a hegemonia da construção do imaginário social. Mesmo o fato histórico – a proclamação – foi alvo de controvérsia, com as figuras de Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto e Benjamin Constant, protagonizando os embates mais ferozes. Se a disputa continua renhida e sem a aclamação de um claro vencedor, o que houve em seguida foi a estratégia de aproximar a Nação (o povo brasileiro) e o Estado (a máquina burocrática e os seus respectivos agentes).

O modelo da revolução francesa preencheu essa lacuna, incluindo a figura tão conhecida da “Marianne” (aquela que conduz os cidadãos para a liberdade, contra o jugo da monarquia absoluta e de direito divino), cuja apropriação se deu pelo positivismo de Auguste Comte e a sua bem amada Clotilde de Vaux. Para Lima Barreto, a Coelho Neto faltava conhecer esse aspecto prolífico da teorização filosófica como antídoto para a sua ignorância e para a sua desfaçatez de letrado tupiniquim em busca de aplauso e da glória gratuita. É particularmente claro então que o problema central era articular um regime de legitimação política a uma determinada conformação social e o questionamento (por vezes, azedo, por outras, irônico) do status quo vigente.

E ainda contra o mesmo Coelho Neto, Lima Barreto aperta a crítica:

O deputado 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 quem não repercutiram as ânsias de infinita justiça dos seus dias; em quem 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. (LIMA BARRETO, [s.d.])

Numa época, em que os escritores são convocados a ação (essa “literatura militante” pregada por Barreto) e a provocar a política e a moralidade, a arte poética da tradição clássica, além de anacrônica e, portanto, extemporânea, possui base puramente contemplativa e estilizante, mais próprias aos burgueses endinheirados e ociosos. A amálgama

de política, imaginário e transformação social não caiu bem. Barreto reconhece que a identificação do Estado com a Nação simplesmente não aconteceu, porque faltou incluir a realidade popular. Os aparelhos ideológicos falharam em ressaltar os vários matizes das classes sociais mais baixas (os subúrbios e os lugares periféricos onde Lima Barreto vivia e transitava).

Além disso, outra explicação para a essa distância é que as ações estatais foram realizadas de cima para baixo, transformando as práticas populares antigas em novas, porém sem mexer na situação de penúria em que os pobres viviam. Os moradores dos bairros distantes do centro do poder e dos lugares chiques podiam até incorporar o futebol (um esporte inglês importado pela aristocracia endinheirada) e outros modismos em suas práticas, o que sinalizava um certo sucesso do Estado em manipular a Nação, mas o sistema social com sua hierarquia de ricos e pobres continuava intocado.

Como dizia a Eça de Queirós, num famoso romance, “A Relíquia”, “Sobre a nudez forte da verdade – o manto diáfano da fantasia”. Ou ainda, lapidarmente, Lima Barreto, em “Impressões de Leitura”: “O que se vê, ‘não é tudo que existe’, há ‘atrás’ do que se vê muitas e muitas coisas”. De fato, Barreto, embora apreciasse a obra de Queirós, não via perfeição nessa obra do autor português: “Eça de Queirós, que talvez se picasse de realista, tem na *A Relíquia* uma visão ou um sonho muito pouco verossímil, longo e cheio de pitoresco e pintoresco”.

Pois bem, conquanto Lima Barreto defendesse uma literatura militante, não era essa a imagem que seus leitores coetâneos tinham de sua obra. No jornal *A Época*, de 28 de fevereiro de 1916, resenhando “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, afirmava-se que “a obra desse esquisito inquiridor da alma humana é mais uma obra de análise do que de arte”. Ou ainda, para dizer de maneira pernóstica como só ele operava:

[...] revelando... as nossas intenções, tendências, qualidades e defeitos ir-resistíveis, irredutíveis, fundamentais. O que para os ‘artistas’ é um fim, para esse detalhista de caracteres humanos é um ‘documento’, uma circunstância probante, um meio necessário para mais acentuada evidência... Lima Barreto pode ser comparado, no seu ‘processo literário’, a Dostoi-evsky, cuja análise subterrânea é até hoje fonte inesgotável para muito psicologista pernóstico. (SCHWARZ, 1987, p. 29)

E pensar, diga-se de passagem, que na tão conhecida à época livraria Garnier, os escritores simbolistas e anarquistas, como Gustavo Santiago, Rocha Pombo, Nestor Vítor, tomavam o seu chá indefectível. E

foi neste contexto de salões e cafés literários, de rápidas mudanças sociais e de resistência por parte das classes dominantes e das elites políticas em manter o controle do Estado que Lima Barreto pensava e concebia a sua obra crítica. O principal texto teórico de Barreto é “O Destino da Literatura”, em que “o escritor ‘sem estilo’, como ele é encarado muitas vezes, propôs uma das discussões mais produtivas para se pensar o estilo na literatura brasileira” (OLIVEIRA, 2005, p. 159).

Em “Recordações do Escrivão Isaías Caminha”, Lima Barreto destacou os escritores que o inspiravam:

Não nego que para isso tenha procurado modelo e normas. Procurei-os, confesso; e agora mesmo, ao alcance das mãos, tenho os autores que mais amo. Estão ali o Crime e Castigo de Dostoiévski, um volume dos contos de Voltaire, A Guerra e Paz de Tolstoi, O Rouge et Noir de Stendhal, a Cousine Bette de Balzac, a Education Sentimentale de Flaubert, o Antechrist de Renan, o Eça; na estante, sob minhas vistas, tenho o Taine, o Bouglé, o Ribot e outros autores de literatura propriamente, ou não. Confesso que os leio, que os estudo, que procuro descobrir nos grandes romancistas o segredo de fazer. (BARRETO, 1996, p. 60)

Lima Barreto concordaria com Adrien Delpech, tradutor para o francês da obra machadiana, que era partidário do método da observação e da análise, cujos patronos eram em sua época Anatole France e Paul Bourget, fundado na experiência de vida, e na regra de Benjamin Constant para revelar a paisagem e a originalidade dos tipos humanos. Dessa forma, elogiava Machado por seu senso de humor e pela concisão, o que fazia do bruxo de Cosme Velho superior aos seus rivais românticos, e membro honorário de uma literatura elitista de caráter internacional, garantindo a sua sobrevivência num meio literário competitivo. Porém, Delpech lamentava a falta de investimento da prosa machadiana nos traços exóticos e da ausência de latinidade do Brasil, mesmo porque o que via em suas narrativas era o retrato de personalidades, sem a dimensão maior da paisagem. Faltava, de fato, a cor local, o pitoresco do cotidiano ou as características diferenciais, porque singulares, da cultura brasileira (*Apud* HEINEBERG, 2016, p. 211s).

Ora, era justamente aquilo que Lima Barreto descortinava em suas obras tanto aquelas de caráter crítico, quanto em sua produção ficcional. Por exemplo, no romance “Clara dos Anjos”, Barreto denunciava que o bovarismo escorria das elites e atingia as pessoas de menor condição social:

Clara, que sempre a modinha a transfigurava, levando-a a regiões de perpétua felicidade, de amor, de satisfação, de alegria, a ponto de quase ela

suspender, quando as ouvia, a vida de relação, ficar num êxtase místico, absorvida totalmente nas palavras sonoras da trova, impressionou-se profundamente com aquele jogo de olhar com que Cassi comentava os versos da modinha. Ele sofria, por força, senão não punha tanta expressão de mágoa quando cantava - pensava ela. (LIMA BARRETO, 1956, p. 81)

Não é por acaso que muito da crítica literária (que se autodenomina) especializada preferiu Machado de Assis a Lima Barreto. O argumento era o aspecto internacional da obra machadiana ou o caráter de exportação do texto produzido por Machado. Assim, a obra de Machado de Assis seria mais palatável ao gosto do público europeu, cujo interesse se manifestava no centro do poder capitalista. Para esta mesma crítica, a obra de Lima Barreto assumiria um aspecto de brasilidade exacerbado, com excesso de detalhes da vida cotidiana das classes pobres. O que seria por demais local ou regional, portanto sem a característica transcendente da obra machadiana. E é estrategicamente esse caráter literário nacional, com seu forte alicerce fundado na realidade brasileira, ou seja, com seu núcleo baseado nos aspectos do real e das manifestações particulares da sociedade que Lima Barreto aprendeu do escritor português Eça de Queirós.

Segundo um levantamento prévio de Ernesto Guerra da Cal, muitos dos grandes representantes das letras brasileiras apreciavam a obra queirosiana. Sem mencionar obviamente que durante o período colonial, a literatura produzida no Brasil era em absoluto tributária da literatura portuguesa. De fato, havia um fértil intercâmbio intelectual e artístico entre Portugal e Brasil. Eduardo Prado, de quem Eça era amigo pessoal, Machado de Assis, o crítico literário José Veríssimo, Olavo Bilac, Magalhães de Azevedo e Araripe Júnior estavam entre os nomes que se ocuparam detidamente da produção literária de Eça de Queirós. Num tempo um pouco posterior, Graça Aranha e Gylberto Freire fizeram da obra queirosiana um ponto de referência incontornável para se estabelecer novos parâmetros para a literatura brasileira. Todos eram unânimes em afirmar que a forma, o estilo ou a técnica de linguagem era a característica primordial de Eça de Queirós. Essa marca registrada da obra queirosiana servia muitas vezes como pressuposto da argumentação, portanto era omitida, pois considerada de conhecimento geral. (DA CAL, 1981, p.53)

Segundo ainda Da Cal (1981, p.61), tal fato constituiu-se, salvo o exagero interpretativo, em “origem à maior revolução que a prosa portuguesa já sofreu na longa história do seu cultivo como instrumento artístico”. A atenção ao pitoresco, a sutileza da ironia, ministrada em doses adequadas, e sua alegre irreverência ao tratar dos valores estabelecidos

marcaram época. Ou, para dizer com as coordenadas do realismo, esposadas por Eça de Queirós e apresentadas em suas “Notas Contemporâneas”, a pintura dos personagens a partir de seus caracteres sociais, deveria ser feita “levemente esbatida na névoa dourada e trémula da Fantasia, satisfazendo a necessidade de Idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do Real, que nos deram as nossas educações positivas”. Coordenada a esses referenciais retirados da vida social, está um outro – a da ironia, que estrutura a narrativa e dá o sentido de comicidade ao texto.

A sistemática desfiguração da vida leva-o a acentuar este aspecto, como também a fugir ao dramatismo. Essa espontânea e irrefreável inclinação para ver e exprimir os aspectos risíveis, grotescos e contraditórios da natureza humana, das coisas e dos factos projeta-se em quase toda a sua obra. (DA CAL, 1981, p. 83-4)

É importante esclarecer que Eça de Queirós fazia mais sucesso no Brasil do que em Portugal. A publicação de “O Primo Basílio”, em 1878, gerou nos meios intelectuais brasileiros um vivo debate. A questão remonta aos anos de 1852, quando apareceu na França os primeiros lances do realismo, uma moda literária que teve adeptos logo de início e causou escândalo. José de Alencar foi partidário da novidade e foi censurado. Machado de Assis foi acusado de imoralidade. Assim, o romance queiro-siano só veio agudizar a crítica. Um crítico literário da época dizia que pouco havia em descortinar as feridas e as doenças da sociedade, pois era preciso regenerar os indivíduos, porém que, para tanto, não cabia fazer os leitores frequentarem, com insistência, as páginas em que se descreviam os amores adúlteros.

É que a lição de moral (essa “cura social” a que o realismo se referia) errava na dose, pelo excesso da medicação. De qualquer forma, o romance angariou uma legião de fãs, virando uma epidemia. Depois de surtos de febre amarela, o Brasil era acometido pelo “basilismo”, com sua narrativa imoral, seus personagens eticamente reprováveis e seduzindo, cada vez mais, os ingênuos leitores, conforme a polêmica pegava fogo (BROCA, 1991, p.73s).

Marcel Proust vaticinava, em seu “Contre Sainte-Beuve” (1908), que toda avaliação crítica sobre a literatura, se possuir critérios minimamente sérios, deve conduzir necessariamente a uma reflexão mais profunda sobre o próprio estatuto da literatura (Cf. PROUST, 1954). Gérard Genette, em sua tentativa de estabelecer os constituintes básicos, de uma poética da literatura, explicava que a crítica literária pode se apresentar

de diversas formas, dada a natureza heteróclita de seu objeto de estudo, mas que, de qualquer maneira, isto implicaria necessariamente a explicitação, cedo ou tarde, no sentido das ideias claras e distintas de filiação cartesiana, do conceito de literatura como modelo operatório e interpretativo (Cf. GENETTE, 2017, p. 11).

Nesse sentido, o bovarismo – que foi alimentada pelas páginas de Eça nos amores de Luisa e Basílio – como matriz fundante da definição de literatura irá comparecer estrategicamente nos textos ficcionais de Lima Barreto, conforme a transmigração de caráter dialético de um problema estético presente na obra flaubertiana, passando pela sua presença no cotidiano, até, em escala de maior impacto, na constituição do Estado brasileiro na época da República. Vale dizer, a nação que se libertara da pompa e circunstância das insígnias imperiais caíra na armadilha ideológica dos referenciais capitalistas numa mera imitação de uma sociedade civilizada. Para Lima Barreto, com sua verve ácida, esta contrafação subserviente nada mais era do que uma forma perversa de bovarismo.

É assim que flagramos os soldados do exército brancaleone que combatem a febre amarela no Rio de Janeiro (RESENDE; VALENÇA, 2004, v. I p. 62s); um estelionatário que toma ares de erudito por saber japonês (Cf. BARRETO, 2010, p. 23-38); o forasteiro que hipnotiza uma população inteira com seus passes de mágica, transformando o sepulcral em riqueza instantânea (Cf. BARRETO, 2010, p. 38-55); ou (talvez a mais famosa delas) a megalomania peripatética de um nacionalista eternamente fracassado por sua loucura (Cf. BARRETO, 2011). Obviamente, há diferenças substanciais entre, de um lado, o major Quaresma e, de outro, Castro e Raimundo Flamel: para o primeiro, uma forte pragmática fundada em boas intenções e o respectivo martírio que culminam no hospício; e, em diapasão contrário, porém complementar, o arremedo de tradutor de língua exótica que ludibria a elite tacanha e a insidiosa malandragem que, de modo satisfatório, atíça a ambição coletiva (ver ALMEIDA, 2013).

Jules de Gautier explicava que o bovarismo era causado pela hereditariedade, radicados na transmissão patológica consuetudinária (“la qualité de son tempérament”); aqueles dados fixos e intransferíveis; e a educação, no sentido mais extenso do termo, quanto ao contexto social em que vive o indivíduo (“le milieu où il est plongé”); são os elementos circunstanciais e móveis, com grande espectro de aleatoriedade (Cf. GAULTIER, 1900, p. 5). O bovarismo é justamente a discordância entre os aspectos interiores do indivíduo e o movediço do meio social em que

ele está inserido. De fato, é a prevalência das forças sociais e da cultura em detrimento da hereditariedade. Esse “desenraizamento” se dá a ver na forma de utilitarismo, de conveniência – ou mais especificamente de realismo – em que o esforço maior é o da adaptação a um contexto inóspito.

A partir disso, investindo mais no processo econômico e na dinâmica social do que na formulação de um projeto de cunho literário, uma série de intérpretes da realidade brasileira (Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Cândido, Roberto Schwarz, dentre outros) (Cf. PRADO, 2004; HOLANDA, 1986; CANDIDO, 1995; CANDIDO, 1989; SCHWARZ, 1981; SCHWARZ, 1987) vão investir no bovarismo – entendido em seus termos, para usar uma expressão que ficou famosa, de “nacional por subtração” –, para descortinar os mecanismos que mantêm o Brasil em relação aos núcleos irradiadores do capitalismo mundial e nos obstáculos ou nas fraturas para se empreender a democracia e a (tão almejada, quanto distante) inclusão social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. Sonhos d’ouro. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de Um Sargento de Milícias*. São Paulo: Cia das Letras, 2013.

AUERBACH, Eric. *Mimesis*. A representação da realidade na Literatura Ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

_____. O homem que sabia javanês. In: SCHWARCZ, Lília M. (org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Cia das Letras, 2010, p.23-38.

_____. A Nova Califórnia. In: SCHWARCZ, L.M. (Org.). *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Cia das Letras, 2010. p. 38-55

_____. Clara dos Anjos. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Abril Cultural, 1956.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Campinas: Edunicamp, 1991.

DA CAL, Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1981.

CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável. In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Editora Livraria Duas Cidades, 1995; 293-305.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-62

DELILLE, Maria Manuela Gouveia. *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

GAULTIER, Jules de. Le Bovarysme des déracinés. *Revue du Mercure de France*, Tome XXXV, n. 127, p. 5-30, Juillet 1900.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

HEINEBERG, Ilana. Um Brasil para francês ler. Das traduções de O Guarany e de Innocência ao exotismo dos romances de Adrien Delpech. In: ABREU, M. (Org.). *Romances em Movimento*. A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914). Campinas: Edunicamp, 2016. p. 189-221

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MATOS, A. Campos. Eça de Queiroz. *Uma biografia*. Campinas: Ateliê, 2014.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. O estilo sob suspeita: preocupações modernas na obra de Lima Barreto. *Terceira Margem*, Ano IX, n. 12, p. 150-59, 2005.

PEIXINHO, Ana Teresa. *A gênese da personagem queirosiana em “Prosas bárbaras”*. Coimbra: Minerva, 2002.

PRADO, Paulo. *Paulística etc*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve suivi des Mélanges*. Paris: Gallimard, 1954.

QUEIRÓS, Eça. *Notas contemporâneas*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

REIS, Jaime Batalha. Na primeira fase da vida literária de Eça de Queirós. In: QUEIRÓS, E. de. *Prosas Bárbaras*. Lisboa: Lello & Irmão, [s.d.].

RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (Orgs). *Lima Barreto*. Toda crônica. 2v. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p. 13-28

_____. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

ZOLA, Émile. *Do Romance*. São Paulo: Edusp, 1995.