



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS - FACALE

---



ROSINEIDE DA SILVA

ROMANCE, DIÁRIO E AUTOBIOGRAFIA: TENSÃO ENTRE GÊNERO  
FICCIONAL E NÃO-FICCIONAL EM *DIÁRIO ÍNTIMO* (1956) E *RECORDAÇÕES  
DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA* (1909), DE LIMA BARRETO

DOURADOS-MS  
2014

**ROSINEIDE DA SILVA**

**ROMANCE, DIÁRIO E AUTOBIOGRAFIA: TENSÃO ENTRE GÊNERO  
FICCIONAL E NÃO-FICCIONAL EM *DIÁRIO ÍNTIMO* (1956) E *RECORDAÇÕES  
DO ESCRIVÃO ISAIÁS CAMINHA* (1909), DE LIMA BARRETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), para obtenção do título de Mestre em Letras (Literatura e Práticas Culturais), sob orientação do Prof. Dr. Rogério Silva Pereira.

**DOURADOS-MS  
2014**

**ROSINEIDE DA SILVA**

**ROMANCE, DIÁRIO E AUTOBIOGRAFIA: TENSÃO ENTRE GÊNERO FICCIONAL E NÃO-FICCIONAL EM *DIÁRIO ÍNTIMO* (1956) E *RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA* (1909), DE LIMA BARRETO**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Literatura e Práticas Culturais, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Federal da Grande Dourados.

Dourados, 31 de março de 2014.

---

Profª. Leoné Astride Barzotto, Drª.  
Coordenadora do curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Rogério Silva Pereira, Dr. – Presidente/ Orientador (UFGD)

---

Profª. Zélia Ramona Nolasco Freire, Drª. – Membro Titular (UEMS)

---

Profª. Célia Regina Delácio Fernandes, Drª. – Membro Titular (UFGD)

---

Profª. Leoné Astride Barzotto, Drª – Membro Suplente (UFGD)

## AGRADECIMENTOS

Para a realização deste trabalho, quero agradecer primeiramente a Deus e à minha família, em especial ao meu esposo, que permaneceu ao meu lado, me deu o apoio e a compreensão que precisei durante esses dois anos, e sempre me incentivou a prosseguir com meu objetivo de se formar na Pós-graduação.

Às minhas amigas Érica de Assis, Grazielli Lima e Aline M. Takahara pelo apoio e ombro amigo nas horas que mais precisei. Dentre outras pessoas que estiveram ao meu lado para conversar em momentos bons e também nos mais difíceis, nesse período de estudo em que estivemos juntos.

Agradeço também ao meu orientador Prof. Dr. Rogério Silva Pereira, que foi um profissional responsável ao compartilhar seu tempo e seus conhecimentos para me orientar na realização dessa pesquisa.

Às contribuições da banca, composta pelas professoras Dr<sup>a</sup> Zélia R. Nolasco dos Santos Freire e Dr<sup>a</sup> Célia Regina Delácio Fernandes, que gentilmente aceitaram nosso convite e que ajudaram com ricas contribuições para nossa pesquisa, tanto no momento da qualificação como na defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD pela oportunidade de aprendizado e novos conhecimentos, tanto pelas disciplinas como pelos docentes em seus trabalhos.

À Capes pelo apoio financeiro.

“A glória das letras só as tem quem a elas se dá inteiramente; nelas, como no amor, só é amado quem se esquece de si inteiramente e se entrega com fé cega” (LIMA BARRETO, 2012, p. 11).

## RESUMO

Nessa pesquisa temos como objetivo explicitar as tensões entre os gêneros literários, autobiografia, diário e romance, e suas particularidades quanto à representação em duas obras de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), a saber, o *Diário íntimo* ([1953]1956) e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* ([1909] 1998). Ainda, pretendemos refletir sobre as tensões dentro dos próprios gêneros, haja vista a linha tênue entre vida íntima e vida pública do escritor supracitado. Assim, questões sobre as relações entre os gêneros literários, ficcionais e não-ficcionais, representam o contexto sócio-histórico em que o intelectual viveu, já que o mesmo preenchia com o ato de criação literária as suas preocupações sobre seu contexto histórico. Dessa forma, as duas obras em estudo refletem o drama vivido pelo escritor, sua luta contra o preconceito racial e sua literatura militante no período da Primeira República. Para tais discussões utilizaremos vários teóricos, tais como: Lejeune (2008) e Miranda (2009), para o estudo do gênero diário; Bakhtin (2003), Candido (1990) e Lukács (2000) para interpretação do gênero romance etc. Por fim, na análise das obras aqui selecionadas, tivemos um novo olhar sobre a autobiografia, bem como, do romance autobiográfico que trazem, por meio das palavras, os significados implícitos no diário e no romance.

**Palavras-chave:** Autobiografia; Romance; Diário; Literatura Brasileira.

## ABSTRACT

In this research we aim to explain the tensions between literary genres, autobiography, diary and romance, and its peculiarities relating to the representation in two works of Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), namely, the intimate diary ([1953]1956) and *Souvenirs Registrar Isaias Caminha* ([1909] 1998). Still, we intend to reflect on the tensions within the genres themselves, given the fine line between private life and public life of the aforementioned writer. Thus, questions about the relationship between the literary, fictional and non-fictional genres, represent the socio-historical context in which the intellectual lived, as it met with the act of literary creation their concerns about its historical context. Thus, the two works in the study reflected the drama lived by the writer, their struggle against racial prejudice and its militant literature in the period of the First Republic. For such discussions will use various theorists such as: Lejeune (2008) and Miranda (2009), to study the daily race; Bakhtin (2003), Candido (1990) and Lukacs (2000) for the interpretation of the romance genre etc. Finally, the analysis of the works selected here, we had a new look on the autobiography, as well as the autobiographical novel that brings, through words, the implicit meanings in everyday and romance.

**Keywords:** Autobiography; Novel; Diary; Brazilian Literature.

## LISTA DE QUADROS

<b>TABELA 1</b> – Quadro panorâmico dos livros exemplificados.....	21
<b>TABELA 2</b> - Comparação de Graciliano Ramos (GR) e Silviano Santiago (SS) .....	26



## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> - Ilustração para a obra <i>Memórias do Cárcere</i> , capa 2001.....	18
<b>FIGURA 2</b> – Ilustração para a obra <i>Em Liberdade</i> , capa 1984.....	19
<b>FIGURA 3</b> - Ilustração para a obra <i>São Bernardo</i> , capa.....	20
<b>FIGURA 4</b> – Ilustração para a obra <i>O Ateneu</i> , capa 1998.....	21
<b>FIGURA 5</b> – Imagem oficial de Lima Barreto (1881-1922) .....	40
<b>FIGURA 6</b> – Imagem de Lima Barreto antes de sua morte (1921) .....	41
<b>FIGURA 7</b> – Ilustração para a obra <i>Triste fim de Policarpo Quaresma</i> , capa 2007.....	50
<b>FIGURA 8</b> – Ilustração para a obra <i>Clara dos Anjos</i> , capa 1997.....	50
<b>FIGURA 9</b> – Ilustração para a obra <i>M. J. Gonzaga de Sá</i> , capa 1997.....	51
<b>FIGURA 10</b> – Ilustração para a obra <i>Diário Íntimo</i> , capa 1956 .....	58
<b>FIGURA 11</b> – Esboço do romance <i>Clara dos Anjos</i> , do <i>Diário Íntimo</i> 1956.....	60
<b>FIGURA 12</b> – Ilustração para a obra <i>Recordações do Escrivão Isaías Caminha</i> , 1998.....	78
<b>FIGURA 13</b> – Ilustração para a 2º ed. da obra <i>Recordações do Escrivão Isaías Caminha</i> 1917.	87

## LISTA DE SIGLAS

GR	Graciliano Ramos
SS	Silviano Santiago
<i>DI</i>	<i>Diário Íntimo</i>
<i>REIC</i>	<i>Recordações do Escrivão Isaías Caminha</i>
<i>TFPQ</i>	<i>Triste Fim do Policarpo Quaresma</i>
CA	<i>Clara dos Anjos</i>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 - OS GÊNEROS: AUTOBIOGRAFIA, DIÁRIO E ROMANCE</b> .....	15
1.1 Autobiografia em questão.....	15
1.2 O diário: gênero à referencialidade do tempo.....	22
1.3 Reflexões sobre a “ilusão autobiográfica” .....	26
1.4 O romance: representação, comunicação e ficção num mundo sem ordem.....	34
<b>CAPÍTULO 2 - VIDA E OBRA: UM INTELLECTUAL NA PRIMEIRA REPÚBLICA</b> .....	40
2.1 Vida de um intelectual negro.....	41
2.2 A denúncia ficcional: percursos e enredos.....	48
<b>CAPÍTULO 3 - O <i>DIÁRIO ÍNTIMO</i> [1953]: ENTRE O ÍNTIMO E O PÚBLICO, ENTRE O IMEDIATO E O FUTURO</b> .....	58
3.1 O <i>Diário Íntimo</i> : a intimidade do escritor.....	58
3.2 O imediato e o futuro: o tempo antecipado.....	70
<b>CAPÍTULO 4 – <i>RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA</i> [1909]</b> .....	78
4.1 <i>Recordações</i> : entre autobiografia e ficção.....	78
4.2 <i>Recordações</i> : literatura, ficção, romance.....	90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	99
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102

## INTRODUÇÃO

A produção literária de Lima Barreto revela-se, em vários momentos, autobiográfica e de cunho íntimo. Nessa perspectiva, propomos um olhar acerca de duas obras do escritor, de gêneros ficcional e memorialística. O interesse em trabalhar com a fortuna crítica de Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) se iniciou desde a graduação, e em especial, por meio da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Zélia Nolasco (UEMS), referência na academia no que diz respeito aos estudos da obra barretiana, com quem juntamente se realizou Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o qual os estudos trabalhados foram mediante questões autobiográficas sobre a produção do intelectual acima citado. Assim, foram desenvolvidos, no decorrer da pesquisa, artigos em conjunto com a professora Zélia Nolasco, para a divulgação da fortuna crítica desse escritor.

A presente pesquisa busca refletir sobre a obra do escritor Lima Barreto e sua importância como escritor na Primeira República. Trata-se de um intelectual negro, inserido na sociedade patriarcal e racista do final do século XIX, que almejava incansavelmente um reconhecimento em relação a seu trabalho. A proposta é bastante relevante, pois, ao desenvolvermos estudos aprofundados, com o objetivo principal de apresentar discussões que possam resultar em um trabalho importante para o campo dos estudos das inter-relações entre ficção, autobiografia em conjunto com a literatura, bem como contribuir com um quadro de referências bibliográficas para a reflexão crítica sobre as obras de Lima Barreto. Dessa forma, nos propomos apresentar as tensões entre os gêneros autobiografia, diário e romance e seus aspectos decisivos sobre a representação nas obras, em especial, a prosa romanesca como instrumento do seu projeto literário para a denúncia social.

O estudo volta-se para as obras *Diário Íntimo* (1956[1953])<sup>1</sup> e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1998[1909])<sup>2</sup>, refletindo como as questões relativas à tensão entre autobiografia e ficção apresentam-se na produção barretiana. Com isso, se aprofunda a reflexão tratando de aspectos como família, trabalho, a militância intelectual, a militância literária, a inserção político-social do escritor no seu contexto e seu tempo.

O *DI*, texto que se insere na dimensão autobiográfica do autor, traz em seu texto o drama pessoal vivido pelo autor em vários setores de sua vida, seja no ambiente familiar, no profissional, dentre outros aspectos que, na obra ficcional *REIC*, o escritor aborda. Também

---

<sup>1</sup> Doravante, para nos referirmos à obra usaremos a sigla “DI”.

<sup>2</sup> Doravante, para nos referirmos à obra usaremos a sigla “REIC”.

aspectos da linguagem do diário que parecem fazer dele um livro com bastante sintonia com o restante de suas obras que, esteticamente, antecipa as preocupações com a linguagem popular que se verá no Modernismo. Preocupações essas que são inerentes e típicas do intelectual/literato que foi Lima Barreto.

Para podermos chegar aos nossos objetivos o uso de teorias específicas dos gêneros aqui discutidos serão fundamentais. No primeiro momento, serão apresentados conceitos operacionais referentes ao gênero autobiográfico e diário pelo estudioso Lejeune (2008), em *O pacto autobiográfico*, e pelo crítico Miranda (2009), em *Corpos escritos* retratando autobiografias na obra de Graciliano Ramos e Silviano Santiago.

Para a compreensão do contexto histórico social utilizaremos os teóricos Alfredo Bosi, *Literatura e resistência* (2002), que retrata um panorama englobando questões sociais; Silviano Santiago, *Nas malhas da letra* (1989) que traz preocupações sobre a inquietude crítica do escritor e ajuda a compreender melhor o fenômeno literário no contexto cultural brasileiro; e por fim, a obra de Sevcenko (2003), *Literatura como Missão* retratando as tensões sociais e culturais na época da Primeira República.

Para discutir o conceito de prosa romanesca recorreremos aos textos Georg Lukács (2000), com a forma interna do romance em sua relação com cultura com o fator histórico-filosófico do romance; Bakhtin (2002), sobre a metodologia do estudo do romance; Candido (1998), com a personagem do romance na representação estrutural da realidade na literatura; Moretti (2009); Ricoeur (2000), em questões sobre a intriga na literatura e seu entrecruzamento no romance.

No capítulo I “Os gêneros: autobiografia, diário e romance”, a pesquisa se desenvolve sobre questões de autobiografia, com a abordagem dos gêneros em questão. As discussões se dão com o intuito de relacionar os estudos de Lejeune (2008) em seu trabalho *Pacto autobiográfico*, bem como sobre o diário e suas funções. Uma exemplificação sobre alguns romances são destacados como *Memórias do cárcere*, *Em liberdade*, *São Bernardo*, e *O Ateneu* – levando em conta o autor, narrador, personagem, gênero e tipo de pacto feito serão estabelecidos para melhor desenvolvermos, por meio da narrativa e teorias, as suas construções. Além disso, fazemos uma discussão do gênero romance, abordando, dentre as várias teorizações sobre o conceito, aquelas adequadas a pensarmos REIC, a saber, os conceitos de organicidade, subjetividade, interioridade e ironia, de Lukács (2000); o conceito de representação de Ricoeur (2000), os conceitos de inacabamento, de romance como

conhecimento da realidade, de Bakhtin (1978) e o conceito de personagem do romance de *Candido* (1998).

O capítulo II, intitulado “Vida e obra: um intelectual negro na Primeira República” visa um panorama da vida e de algumas obras do escritor Lima Barreto. Assim, faremos uma contextualização da trajetória desse intelectual que passou por preconceitos em sua época, bem como fotos do escritor e de algumas de suas obras ficcionais. Desta forma, destacamos alguns trechos das obras *Clara dos Anjos* (1997), *Morte e Vida de M. J. Gonzaga de Sá* (1998), *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (2007) para melhor contextualizar a produção literária do escritor. Com isso, neste panorama ao delinear sobre a vida e obra, percebemos a pluralidade e a maneira com que o intelectual desenvolveu suas produções literárias com a forte presença da denúncia social e autobiográfica em seus escritos.

No capítulo III, denominado “O *diário íntimo* [1953]: entre o íntimo e o público, entre o imediato e o futuro” realizamos uma análise detalhada da estrutura do *DI* como um todo e reflexões de teóricos como Lejeune (2008). Destacamos pontos cruciais sobre os escritos do *DI*, no que diz respeito às relações entre vida íntima e vida pública. A cada nota registrada por Lima Barreto se percebe a necessidade de uma auto-afirmação tanto no ambiente familiar, profissional e intelectual, ao deixar evidente em seus registros sua vontade de mudança e renovação na Primeira República. Lima Barreto aparece ali, como um negro que se sentia fora de seu contexto histórico, pois não se reconhecia totalmente entre os indivíduos negros de então, e buscava reconhecimento da elite de sua época (que era por sua vez branca, em sua grande maioria), por conta do preconceito sobre sua cor e classe social.

Por fim, no Capítulo IV, analisaremos o romance *REIC*, à luz da fortuna crítica mais recente, quase toda ela presente em teses de doutorado, a saber, Magnoni (2010), sobre a representação do romance da imprensa como instância de poder; Santos (2012); retratando o romance de chave com intertextualidade na produção balzaquiana; Fantinati (1975), com o *roman à clef*; Bosi (2002) em uma reflexão sobre os *eus* de *Recordações*; e também à luz de teorias sobre o romance discutidas no primeiro capítulo desse trabalho. Assim, destacamos análises de trechos do romance, para que assim, possamos contextualizar as indagações, em contraponto, quase sempre, em relação às tensões entre o autobiográfico e ficcional-romanesco.

## CAPITULO 1 - OS GÊNEROS: AUTOBIOGRAFIA, DIÁRIO E ROMANCE

### 1.1 Autobiografia em questão

A autobiografia é uma modalidade de gênero biográfico que, por sua vez, é uma forma narrativa, e que podemos ver no importante livro, *O pacto-autobiográfico* (2008), do estudioso do tema, Philippe Lejeune. Em suas pesquisas, Lejeune encontra na Itália um concurso de autobiografias que foi a base para a constituição de um *corpus* de mais de 3000 títulos. O estudioso se vale do regulamento do concurso para discutir a importância de se conceituar autobiografia e de se debater os correspondentes conceitos. Lejeune examina um dos artigos do regulamento, o qual acaba definindo o que não será aceito no concurso, portanto, aquilo que não é autobiografia. O concurso exclui os *poemas*, as coletâneas de fotografias e de documentos, os ensaios, os romances, “as obras de imaginação”, dentre outros (LEJEUNE, 2008, p.107):

A definição de autobiografia tem consequências práticas quando se trata de constituir um *corpus* de arquivos ou de se organizar um concurso. Os concursos de autobiografia são comuns na Europa. Descobri essa prática na Itália, em Pieve S. Stefano, onde existe, desde 1984, um concurso anual e nacional de textos autobiográficos inéditos. [...] O artigo 11 do regulamento do concurso exclui “os escritos já publicados, os poemas, os ensaios, as coletâneas de fotografias ou de documentos, os romances, os textos escritos em terceira pessoa e, em geral, as obras de imaginação ou sem caráter autobiográfico”.

Após a leitura do referido artigo pensamos na definição de autobiografia para Lejeune, que aparentemente só discorda num ponto (que não iremos debater aqui), a saber, os textos escritos em terceira pessoa (LEJEUNE, 2008, p. 107). Em primeiro lugar, está à prevalência do escrito sobre o não escrito (imagens, p. ex.) e entre a poesia e a prosa. No concurso não há espaço para imagens; não há espaço também para poemas (ou seja, textos em verso), e o que importa é a prosa escrita. Não se fala nada sobre outros tipos de gravação, como as fitas K7, CDs, DVDs etc., mas o que importa é o grafado (isto é, escrito) e não o gravado.

Depois aparece a prevalência do não-ficcional sobre o ficcional. O concurso também admite textos narrativos e não aceita que o texto se declare ficcional (“obras de imaginação”), como é o caso de todo romance etc. Nesse sentido, para o concurso a autobiografia seria, por

definição, uma declaração de verdade. Caso se faça uma comparação/investigação com/sobre a vida do autor-escritor, deve-se encontrar no texto autobiográfico aspectos da vida deste<sup>3</sup>.

Em seguida, vemos o veto ao filosófico. O concurso não aceita também os ensaios, cuja modalidade se aproximaria da reflexão filosófica e da comparação de conceitos, próximos às dissertações. Pela definição do concurso, a autobiografia não tem que ser exclusivamente narrativa, mas deve necessariamente fugir às dissertações e da discussão essencialmente conceitual. A autobiografia, assim, não pode ser ficção; está presa à noção de grafia (escrita) e à de prosa e se aproxima da narrativa.

Na definição abaixo, Lejeune aprofunda a noção de narrativa inerente à autobiografia. Ele define: “Narrativa - retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Vemos a repetição de alguns aspectos tratados acima e a introdução de outros, e Lejeune destaca a importância da prosa, em detrimento da poesia ou outras formas de discurso literário; o foco sobre a retrospectiva/passado, e não sobre o presente ou o futuro; a narração e não outras modalidades, como a dissertação ou a argumentação; a importância sobre a dimensão individual e particular da história do autor-escritor; e, por fim, a questão do pacto autobiográfico, de que nos ocuparemos a seguir.

Diz Lejeune: “Para que haja autobiografia (e, numa perspectiva mais geral, literatura íntima) é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem” (LEJEUNE, 2008, p.15). Em outras palavras, autor, narrador e personagem devem ter no texto uma identidade única, por exemplo, no livro de Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, publicado em 1953. A seguir trecho:

Domício Fernandes, o *chauffeur* que viajara comigo no porão do [navio] Manaus, morreu à noite. De manhã, quando se varria o alojamento e os presos arejavam no curral de arame, o cadáver foi retirado, em cima de uma tábua. Vi *de longe* o embrulho fúnebre; não se percebia nenhuma parte do corpo; *fora envolto provavelmente no cobertor ou na rede*. Iam enterrá-lo assim. Virei-me. Afastei-me daquilo. Apesar de viver numa espécie de anestesia, abalei-me, senti a morte avizinhar-se de mim. As dores no pé da barriga cresceram, a tosse me deu a certeza de que os pulmões se decompunham. Iriam levar-me qualquer dia enrolado no lençol tinto, vermelho de hemoptises (RAMOS, 2001, p.131, grifos nossos).

---

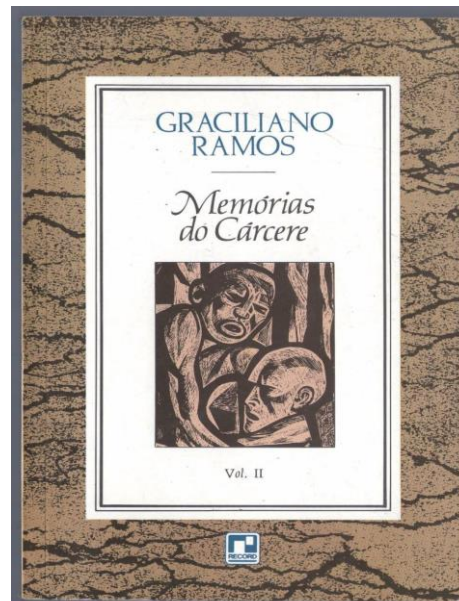
<sup>3</sup> Sobre o debate a respeito do que é verdadeiro ou falso na autobiografia e sua relação com a ficção, é interessante rever o que diz Lejeune sobre a importância social da distinção entre verdade e mentira (cf. LEJEUNE, 2008, p. 104).



No trecho, Ramos conta como a informação referente a morte de um companheiro de cárcere, o motorista Domicio Fernandes, cujo corpo em “embrulho fúnebre”, sai enrolado num cobertor ou na rede onde os presos dormiam. Em seguida, Ramos fala de como aquela morte o afetou. Ele que estava doente, com tosse, dores no abdômen, sente a morte se avizinhar. O foco são suas recordações do período (11 meses, entre 1936 e 37) em que esteve preso no Rio de Janeiro, na prisão de Ilha Grande, durante a Ditadura Vargas (1937-1945). No presente do texto, Ramos *narra* aspectos de sua vida, no passado real em que foi prisioneiro; o personagem principal da história é ele próprio que, apesar disso, dá voz a outros personagens e conta também outras histórias de outros personagens. Transformada em livro, a narrativa é publicada sob a autoria do próprio Graciliano Ramos.

É Ramos, o autor-escritor, o personagem que viveu a história, e o narrador em primeira pessoa da história. Aqui temos uma autobiografia clássica. O leitor sabe que não se trata de ficção; e Ramos, ficcionista que é, se esforça para manter o texto no estrito limite dos discursos da verdade. A dúvida sobre se o corpo está envolto na rede ou no cobertor é significativa. O narrador não tem certezas sobre a realidade que presenciou e que conta, depois de vários anos.

O leitor deste tipo de texto está submetido a um contrato que ele pactua com o autor/narrador que aquilo que irá ler aconteceu de fato na vida do autor-escritor/narrador/personagem. O que temos então é um pacto autobiográfico, firmado entre leitor e autor-escritor/narrador. Como diz Lejeune (2008, p.50), o leitor é levado a tomar partido, a ser testemunha, como se fosse membro do júri de um tribunal criminal ou de recurso. A expectativa deste leitor não é a de alguém que está prestes a consumir um objeto imaginário, como no caso de um romance. O leitor se entrega à curiosidade, numa atitude de escuta, em relação a algo que crê ser real. Uma cumplicidade feita entre esse leitor e narrador, que inconscientemente ou não, estabelece esse vínculo contratual.

**Figura 1: Percy Deane**

**Fonte:** Ilustração para *Memórias do Cárcere*, capa.

Em ilustração da obra acima, na autobiografia, o nome do personagem/narrador é o nome do autor-escritor, grafado em sua capa. Para comparação, no trecho a seguir, a obra *Em liberdade* de Silviano Santiago traz um narrador, Graciliano Ramos (novamente), que se retrata na prisão, ao lavar as mãos:

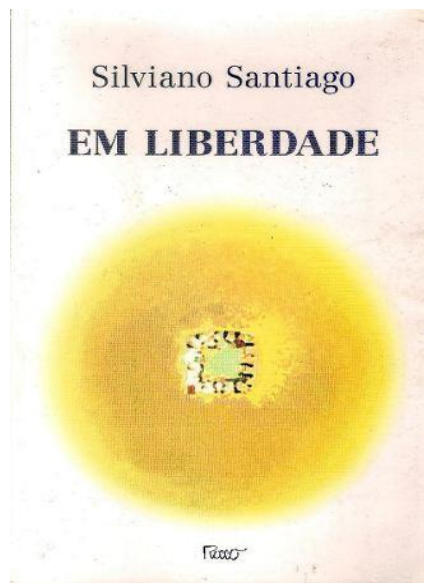
Outro dia, na cadeia, riam de mim enquanto lavava voluptuosamente as mãos. Alguém, às minhas costas, queria que eu não gastasse o sabonete como estava gastando. Depois queria que eu me apressasse, pois desejava usar também a pia, o sabão e a água. "Está gastando demais, vai acabar", "usa e abusa", "deixa para os outros, seu egoísta" – eram os pedaços de frases que se escutava, repetidos até a exaustão. O meu companheiro de cadeia queria que economizasse o sabão, a água e a pele das minhas mãos. Que até mesmo – quem sabe – economizasse a minha energia (SANTIAGO, 1984, p.71-72).

Os temas são os mesmos nos trechos aqui citados anteriormente, para deixar evidente a vivência sofrida pelo narrador. A vida no cárcere, o escritor contando episódios da sua convivência com outros presos, etc. O narrador e o personagem se estabelecem como o próprio Graciliano Ramos. A grande diferença entre um trecho e outro é a autoria. Quem escreve e assina a capa do livro de onde o trecho foi tirado é o escritor e crítico literário Silviano Santiago. O trecho não é, portanto, retirado de uma obra de Graciliano Ramos e, sim, de Santiago. O que acontece é que Santiago “finge” estar escrevendo como Ramos. Nesse sentido, aliás, se esforça por escrever usando o estilo de escrita de Graciliano Ramos,

reputado por muitos críticos como sendo um estilo de escrita “seca”, como poucos adjetivos e sem rebuscamentos.

O texto não é autobiográfico, ele é ficcional. Outra diferença importante é que o livro de Santiago se diz um diário íntimo de Graciliano Ramos, escrito depois da saída da prisão. Santiago faz ampla pesquisa, seja em jornais, nas anotações de Graciliano Ramos, ou ainda, na biografia de outros escritores, amigos de Ramos, etc, para compor um retrato fiel da vida do escritor, nos momentos imediatos de sua saída da prisão.

**Figura 2:**



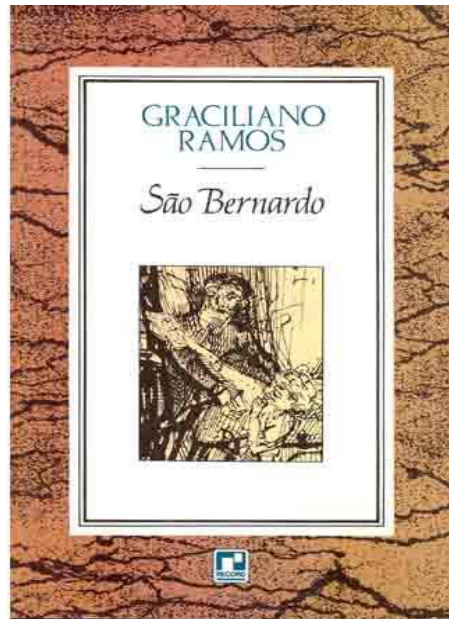
**Fonte: Ilustração para *Em liberdade*, capa.**

Em contraste, tomemos um terceiro exemplo, que no romance autobiográfico, o personagem/narrador é diferente do nome do autor-escritor, pois o livro de Graciliano Ramos, *São Bernardo*, publicado em 1934, nos apresenta um autor que se diferencia do narrador/personagem. Segue um trecho:

Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo, têm-me rendido muita consideração. Quando me faltavam estas qualidades, a consideração era menor (RAMOS, 1977, p.10).

Aqui, o tema do livro é o personagem Paulo Honório que narra, por escrito, em retrospecto, como se sabe, sua vida com Madalena, sua esposa que se suicida. O autor do texto, contudo, é o escritor Graciliano Ramos.

**Figura 3: Darel**

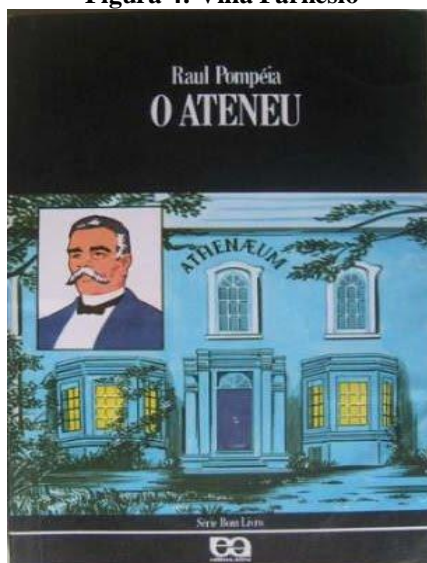


**Fonte: Ilustração para *São Bernardo*, capa.**

O contraste com os demais trechos citados é claro, o personagem-narrador é ficcional, ele conta sua vida num romance cujo autor é Graciliano Ramos. O pacto com o leitor é de uma leitura ficcional, e não se espera do leitor que reconheça Honório como um personagem da vida real, pois ele é ficcional.

Por último, um romance autobiográfico pode ser visto em *O ateneu*, de Raul Pompéia, como sendo um *Roman à clef*, um romance com chave de leitura (SANTIAGO, 2000, p. 66). Nele os personagens não têm nomes da vida real e correspondem a avatares. O principal exemplo é o do personagem/narrador Sérgio, também o personagem principal, que é apresentado na sua infância; ambos são máscaras do próprio autor que vela e, ao mesmo tempo, mostra aspectos reais de sua infância na narrativa do romance. Do mesmo modo, por exemplo, vemos o personagem Aristarco, dono e diretor do colégio Ateneu, onde se passa a história. Na verdade, Aristarco é uma máscara do Barão de Macaúbas, dono do colégio Abílio, importante estabelecimento de ensino do Rio de Janeiro, no século XIX, onde Raul Pompéia, o autor do romance, estudou. O livro fica, assim, na fronteira do ficcional e do real, ao ser escrito e publicado como “romance de chave”.

Figura 4: Villa Farnesio

Fonte: Ilustração para *O ateneu*, capa.

O quadro abaixo resume as questões envolvendo os quatro livros citados.

Tabela 1: Quadro panorâmico

Obra	Autor-escritor	Narrador	Personagem	Gênero	Tipo de pacto
<i>Memórias do cárcere</i>	Graciliano Ramos	Graciliano Ramos	Graciliano Ramos	<b>Autobiografia</b>	Autobiográfico
<i>Em liberdade</i>	Silviano Santiago	Graciliano Ramos	Graciliano Ramos	Romance (finge ser um diário)	Ficcional
<i>São Bernardo</i>	Graciliano Ramos	Paulo Honório	Paulo Honório	Romance (finge ser uma autobiografia)	Ficcional
<i>O ateneu</i>	Raul Pompéia	Sérgio	Sérgio	<b>Autobiografia ficcional (Romance de chave)</b>	Ambíguo

Fonte: Livros citados como exemplos.

Nos quatro livros vemos a tensão estabelecida entre os gêneros romance e autobiografia. Dos quatro, somente *Memórias do cárcere* é autobiografia. Somente nele encontramos, como citado sobre a identidade escritor-autor/narrador/personagem. Os demais são ficções; romances. Destes, somente *São Bernardo* pode ser dito como sendo puramente ficcional. Todos os outros são baseados em fatos reais da vida de personagens reais.

Em *O ateneu*, Pompéia poderia ter feito, ao invés de um romance, uma autobiografia. Seus personagens são, quase sem exceção, todos reais, excetuando seus nomes, e foram alunos contemporâneos do autor, na escola onde estudou.

Por que Pompéia prefere realizar um romance ao invés de uma autobiografia? Duas respostas são possíveis. A primeira fica no terreno da suposição. O autor não era ainda um intelectual conhecido, era ainda um jovem escritor (publica seu *O ateneu* com 25 anos) com um livro publicado (*Uma tragédia no Amazonas*, 1880), por conta disso, era bem possível que não houvesse grande interesse público sobre sua vida pessoal. Como veremos mais adiante, os autores de autobiografias são já personalidades conhecidas – veja o caso, por exemplo, da autobiografia citada acima, *Memórias do cárcere*, publicada depois do escritor ter sido mantido preso por nove meses, pela questão política da ditadura Vargas. O outro motivo diz respeito a questões de natureza jurídica. Se colocasse os nomes reais dos personagens, o autor poderia sofrer processos dos retratados na justiça. A história faz revelações da vida sexual de alguns de seus personagens, além de caricaturar a conduta pública de outros (Cf. BALIEIRO, 2009, p.57 e ss). Para se resguardar disso, Pompéia teria escondido os nomes. Nessa linha, se esforça por desvincular seu nome de autor da máscara de Sérgio, o personagem-narrador, sem muito sucesso, diga-se (Cf. BALIEIRO, 2009, p. 51).

## 1.2 O diário: gênero preso à referencialidade do tempo

A definição de diário de Lejeune (2008) tem utilidades/finalidades quando pensamos sua relação com a autobiografia. Como a autobiografia, o diário parte da fórmula:

autor = narrador = personagem principal

O diário, bem como a autobiografia é um texto referencial, ou seja, ele está preso à realidade que pretende representar, enquanto a ficção não tem esse compromisso:

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos referenciais: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto, e a se submeter, portanto, a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a verosimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o “efeito de real”, mas a imagem do real. Todos esses textos referenciais [incluindo aqui o diário] comportam então o que chamarei de *pacto referencial*,

implícito ou explícito, no qual se incluem uma definição do campo do real visado e um enunciado das modalidades e do grau de semelhança aos quais o texto aspira (LEJEUNE, 2008, p. 36).

O diário é parente dos chamados gêneros referenciais, que se guiam por um *pacto referencial*. O “campo do real visado”, isto é, a parte da realidade que se vai representar, se refere ao tempo. O diário representa aspectos do dia-a-dia do seu autor. E sua característica principal, em função disso, é que ele se define por ser fragmentário. Como um texto histórico, e como a autobiografia, o diário pretende falar a verdade sobre determinado fato ou evento da realidade acontecida ou que está acontecendo. Se diz a verdade ou não é um problema para o leitor que age (ou está em condições de agir) como se fosse um juiz ou promotor que vai cotejar o que o diarista (ou o historiador ou o autobiógrafo) diz com a realidade. O pacto é referencial, isto quer dizer que *não é ficcional*, e diz que o leitor sabe que o que o escritor fala se refere à realidade, e não é algo imaginado, como no caso da ficção. O diário referencia o eu que escreve em determinado lugar no tempo segue uma sequência temporal.

A base do diário é a data. Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada no diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. (...) Quando soa meia-noite não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 260).

O diário é uma espécie de instantâneo da realidade, e não pode esperar dias ou meses para registrar o que viveu, ele registra hoje até a meia-noite, o que viveu hoje nas horas anteriores. Se ele se põe a reescrever e reelaborar está fazendo autobiografia, e em relação ao diário, a autobiografia aparece como uma foto posada. Ela é a realidade, mas uma realidade em que as pessoas escolheram as roupas, fizeram testes, fizeram ensaios e só depois tiraram a foto definitiva. Assim, a autobiografia, como no cinema, corta as cenas que não ficaram boas, as poses que o diretor (o autor) acha que são inapropriadas.

Desse modo, também, no diário não pode haver *flash-backs*. Corte no presente, volta ao passado distante para rever os fatos de 5, 10 anos atrás. O diário é cotidiano, e se começa a fazer esses retornos, o escritor começa a agir como um autobiógrafo. Sobre sua peculiar relação com o tempo, podemos salientar que o diário, como o próprio nome nos diz, é uma forma de escrita cotidiana: sua matéria é o dia a dia e, por isso, ele reflete sucessivamente o presente. Tal relação com o tempo torna-o, para utilizarmos as expressões de Lejeune, uma

“lista de dias” e uma “série de vestígios datados”: vestígios – porque referem-se ao seu caráter manuscrito e, por extensão, à caligrafia da pessoa que o escreveu e, até mesmo, a outros vestígios somados a este “vestígio original”, como flores secas, papéis etc. – com um suporte próprio, normalmente um caderno [1]. Além disso, a base de um diário é a data e, comumente, essa informação é a primeira a ser inserida na página.

Ainda sobre a questão da data, é interessante observar uma importante distinção entre diário e autobiografia:

“(…) Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta. A datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital. Uma entrada no diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e cujo conteúdo não foi com certeza modificado. (...) Quando soa meia-noite não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia.” (Ibdem, p. 260).

Seu caráter fragmentado fica visível não só pelas diferentes entradas, mas também pelos diversos temas que, por se espelharem no cotidiano, tornam-se eles próprios imprevisíveis. O diário é o espaço da escrita íntima (do “eu” para ele mesmo), cujo conteúdo, muitas vezes secreto, também é destinado, num primeiro momento, a quem o escreve. O diário tem várias finalidades, ou utilidades (LEJEUNE, 2008, p. 261 e ss).

Segundo Lejeune, o diário serve para: a) conservação da memória: o diarista pode querer no futuro reencontrar elementos do seu passado e se comparar com si mesmo no passado; b) sobrevivência: o diarista pode também querer deixar seu legado para ser lembrado pelas gerações futuras, nesse sentido ele espera ser publicado ou, ao menos lido “garrafa lançada no mar” (LEJEUNE, 2008, p. 262); c) desabafo: “o papel é um amigo” (LEJEUNE, 2008, p. 262), pois não precisamos constranger os outros com nossas raivas, melancolias, decepções, etc; d) autoconhecimento: “o papel é um espelho” (LEJEUNE, 2008, p. 263), podemos, ao longo do tempo, estar mudando, mas podemos também nos conservar; erramos, acertamos, fomos incoerentes ou coerentes?, o diário nos dá elementos; e) deliberação: “Fazer o balanço de hoje significa se preparar para agir amanhã” (LEJEUNE, 2008, p. 263), pelo diário fazemos planejamento também; f) resistir: pelo seu diário, Anne Frank resistiu anos nos esconderijos fugindo dos nazistas; g) pensar: pelo diário é possível refletir, esboçando ideias, usando-o como rascunho; h) escrever: o gosto simples de escrever, e escrever livremente, sem a obrigação de ser lido ou de publicar.



Trindade (2012) faz um estudo histórico sobre o diário. Mostra como o diário está ligado ao surgimento do individualismo que remonta ao Renascimento e se consolida com o Romantismo, ligado, pelo seu estudo, sobretudo a escritores franceses, como Montaigne (1533-1592), Pascal (1623-1662) e Rousseau (1712-1778). Estes escritores não são diaristas ainda, mas nos seus textos foram publicados alguns elementos importantes presentes no diário: o registro do cotidiano, a exacerbação do eu, com sua interioridade e a auto-análise, e a voga da honestidade obtida por meio da noção de dizer toda a verdade sobre si (Cf. TRINDADE, 2012, p.28-29). Para a autora, no romantismo os sentimentos mais íntimos conquistam o direito de serem desvelados abertamente (TRINDADE, 2012, p.29). O diário está ligado à consolidação da cultura a burguesia, a partir do século XIX. O burguês, metódico tem no diário seu espelho (TRINDADE, 2012, p.30). Ele está ligado ao mundo da devoção íntima e ao exame da consciência que tem no diário um de seus suportes, que, no caso do Protestantismo, é adequado, uma vez que as formas de devoção dispensam as mediações, como o padre confessor etc. (TRINDADE, 2012, p.31).

Há sinais dos precursores dos diaristas já no século XVI. Mas é no século XIX que começam a aparecer em grande quantidade os diários, e também eles começam a serem publicados (TRINDADE, 2012, p.32). Trindade divide este segundo momento em três períodos. O primeiro (a partir de 1800), em que os diaristas escrevem e não publicam, mas seus escritos são publicados mais tarde, postumamente; o segundo (a partir de 1860), em que os diaristas já conhecem fragmentos dos primeiros diários e sabem que serão publicados; e o terceiro (a partir de 1910 aos nossos dias), em que os escritores escrevem tendo em vista a publicação (TRINDADE, 2012, p.36-35). A partir daí já há um público leitor de diários íntimos para a consolidação do gênero, apesar de que o reconhecimento do diário como gênero literário ainda iria demorar.

No Brasil, somente dois diários foram encontrados (e publicados) antes do de Lima Barreto: o de José Vieira Couto de Magalhães (1837-1898); e o de Joaquim Nabuco (1849-1910). Há, além disso, um diário de um contemporâneo de Lima Barreto, Humberto de Campo (1886-1934) que também escreve seu registro, posteriormente publicado (TRINDADE, 2012, p.36-38).

### 1.3 Reflexões sobre a “ilusão autobiográfica”

Depois da reflexão sobre a autobiografia e sobre o diário, cremos que podemos propor uma última reflexão. A proposta é comparar brevemente as obras *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, com a intenção de tentar elucidar a percepção sobre a tensão entre os gêneros ficcionais, a autobiografia e o diário.

Abaixo, a Tabela 2 vem estabelecer informações sobre os autores acima citados, bem como suas obras, datas de publicação, contextos históricos e temas trabalhados em cada uma delas.

**Tabela 2: Quadro comparativo**

GR	SS
<i>Memórias do cárcere</i>	<i>Em Liberdade</i>
1953	1981
Ditadura Vargas (1930-1945)	Final da ditadura militar (1964-1985)
Autobiografia	Diário ficcional
Eu = Graciliano Ramos	Eu= Graciliano Ramos

**Fonte: Comparação de Graciliano Ramos (GR) e Silviano Santiago (SS).**

O crítico literário Wander Melo Miranda, em seu trabalho *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago* (2009), faz uma análise das obras dos escritores mencionados no título, falando sobre os limites dos discursos de memória e de ficção em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos e *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Segundo o crítico, a questão literária, dentro da obra de Graciliano Ramos (GR), está relacionada à ficção autobiográfica e na de Silviano Santiago (SS)<sup>4</sup> à autobiografia ficcional. O trabalho percorre um território que visa como a memória pode transpor o território da ficção e vice-versa.

*Em liberdade* (1984) é um diário ficcional, e tem todos os elementos do diário apontado por Lejeune, e se baseado em datas, tem seus lapsos, presta-se ao desabafo, ao autoconhecimento, à resistência, ao planejamento do futuro, etc, mas é uma ficção. Trata-se de um suplemento à autobiografia da obra *Memórias do cárcere* (1953) de GR. Vale-se da deixa de que GR teria morrido antes de completar suas memórias; bem como da “mentira”, e da ficção, de que o mesmo tivesse composto um diário depois de deixar a prisão. Dessa

<sup>4</sup>Doravante, usaremos as siglas para nos referirmos aos respectivos autores (Graciliano Ramos e Silviano Santiago).

maneira, SS, em sua produção, propõe uma versão ficcional, “um diário fictício”, escrito e narrado pelo próprio Graciliano Ramos sobre sua vida.

Sabemos que Ramos publica, em 1953, depois da Ditadura Vargas, o livro *Memórias do cárcere* apresentando um conteúdo autobiográfico, até então, dito como proibido. SS, no final da ditadura militar (1964-1985), produz *Em liberdade*, uma produção ficcional, espécie de complemento da obra de Ramos, que coloca em questão exatamente a tensão entre autobiografia e autobiografia ficcional. Ao mesmo tempo, coloca em contraponto dois períodos de repressão ditatorial.

Miranda (2009) articula, por meio das obras citadas, seu posicionamento crítico sobre essa reflexão, a saber, a ficção e a autobiografia, e seus meios de produção literária, bem como sobre essa articulação entre os discursos dito real e irreal que podem ser trabalhados por meio da literatura. Para se definir o que é real e/ou irreal é preciso que se entrelace um pacto entre o leitor e o escritor. Um pacto se faria e o posicionamento entre as obras escolhidas por Miranda traz a reflexão sobre os autores citados por ele (GR e SS), e a mescla de seus trabalhos entre memórias reais e ficcionais:

A leitura conjunta de ambos, que aqui se propõe, procura infiltrar-se em camadas de escritas sobrepostas, percorrer o itinerário de aproximações e colisões de significação que se elucidam mutuamente, a partir da discussão das relações entre o discurso ficcional e o discurso autobiográfico, fulcro de interesse e ponto de contato mais evidente da obra dos dois escritores (MIRANDA, 2009, p.17).

O trabalho de Miranda leva a uma leitura que busca semelhanças e diferenças entre os discursos ficcionais e autobiográficos, seja de GR seja de SS. Miranda se vale de *Memórias do cárcere* de GR, e de *Em liberdade* de SS, ao trazer um olhar retrospectivo, feito por SS, para uma ampliação do horizonte e do conteúdo da obra de GR. Dessa maneira, uma volta à história verídica ou concreta, uma forma e estrutura literária mais ampla e complexa. *Em liberdade*, por assim dizer, complementa ficcionalmente a obra autobiográfica (portanto, real) de GR.

Cada uma das obras (a de GR e a de SS) trabalha a repressão, tanto política quanto social, em suas formas e tratamentos de suas linguagens, por meio da apresentação/representações de denúncias. Assim, os mecanismos apresentados e os desdobramentos da autorreflexão, contrapondo à ilusão da autobiografia e do referencial estão presentes nas obras de GR e SS analisados pelo crítico Miranda. Na produção ficcional e se

valendo de Silviano Santiago, que demonstra os aspectos comuns entre o discurso da verdade e o discurso ficcional, tanto o escritor Ramos e Santiago são feitos de linguagem literária.

O escritor Graciliano Ramos usa os mesmos dispositivos literários usados em seus romances, por sinal a maioria deles escritos por um eu autobiográfico, para compor seu discurso de verdade presente em *Memórias do cárcere*. Pelo seu lado, para compor o diário ficcional *Em liberdade*, Santiago se vale dos mesmos dispositivos ficcionais usados por Ramos. Santiago deixa entrever isso e Miranda em seu *Corpos escritos* faz isso ser ressaltado. O resultado é uma pergunta que relativiza o problema: os mecanismos da escrita da autobiografia não serão os mesmos da escrita do romance? A resposta parece ser positiva.

Miranda aponta outra questão, os limites da história oficial acabam sendo transpostos seja pela ficção, seja pela autobiografia, quando permitem que o “eu” fale por si de sua vivência pessoal de fatos muitas vezes deixados na escuridão da história oficial e do poder:

Arte, vida e história, conjugadas, revelam então a outra cena encoberta pela retórica oficial e pelos mecanismos de dominação que mantêm o escritor preso aos cárceres do eu, dificultando-lhe o encontro solidário com o outro e negando-lhe o desempenho efetivo do papel de agente de transformações culturais e políticas (MIRANDA, 2009, p. 18).

Arte, vida e história se articulam entre si e quando articuladas dentro do contexto literário, fica evidente a determinação operada pela linguagem em suas respectivas produções. A dominação da história oficial e seus mecanismos aprisionam os indivíduos à limitação do *Eu*. A história oficial nos apresenta uma história forjada pela sociedade e seus representantes. Não existe neste momento um testemunho real e de confissão, mas sim um contexto revisado e elaborado para a questão social. O testemunho, neste momento, não passa de uma opinião vista como desprivilegiada sobre o contexto histórico diante de uma sociedade que está em um regime ditatorial (de 1953-1964). Terminados os regimes ditatoriais, os vários “eus” se colocam a serviço de darem sua própria versão do que se passou quando o “eu” esteve encarcerado, seja na prisão, seja na prisão de si mesmo pela censura, e pelos mecanismos que os próprios discursos impõem, dentre outros.

A história oficial deixa uma lacuna entre as ações dos indivíduos que não poderiam obter uma liberdade e que, no ano de 1953, teriam uma opressão dos pensamentos ditos reais. Com isso, passam a transmitir somente o que convêm para determinado grupo, que nada mais seria que a “elite” que estava no poder vigente. Dessa forma, o testemunho é reprimido e os

indivíduos que ultrapassam essa posição social, ou seja, quem expõem suas confissões são exilados desses sujeitos.

Miranda cita, para exemplificar, a obra *O que é Isso, Companheiro?* (2009) de Fernando Gabeira, que trata de experiências de memórias de jovens que sofreram na ditadura militar de 1964. Por meio de relatos memorialísticos apresentam testemunhos do que aconteceu durante esse período de torturas e horror vivenciados por vários cidadãos. No trecho a seguir, um episódio pelas lentes de um eu, Gabeira, que diz respeito aos momentos anteriores ao golpe militar do Chile, que instauraria uma ditadura, das mais violentas:

Irrazabal chama-se a rua por onde caminhávamos em setembro. É um nome inesquecível porque jamais conseguimos pronunciar-lo corretamente em espanhol e porque foi ali, pela primeira vez, que vimos passar um caminhão cheio de cadáveres. Era uma tarde de setembro de 1973, em Santiago do Chile, perto da praça Nunoa, a apenas alguns minutos do toque de recolher. Caminhávamos rumo à Embaixada da Argentina, deixando para trás uma parte gelada da cordilheira dos Andes e tendo à nossa esquerda o estádio Nacional, para onde convergia o grosso do tráfego militar na área (GABEIRA, 2009, p.10).

Nesse sentido, percebemos no discurso de Gabeira a forma direta de enunciação do eu, atento para um fato que também seria descrito pela história oficial. Os atos imediatos relatam experiências de vida e denúncias sociopolíticas, uma história repassada como uma experiência acaba perdendo força em seu discurso, por conta da falta de uma reflexão mais profunda sobre sua finalidade e demonstra níveis de poder e dominação de seu contexto histórico.

Uma perspectiva monológica coexiste sobre o *eu* e a história, bem como da memória e as articulações e as relações entre percursos literários e períodos históricos. Quando o eu se põe a dar sua própria versão dos fatos, introduzindo novos fatos e versões, então esta perspectiva se torna dialógica. Assim, passa a existir um jogo intertextual que descarta a ingenuidade e o imediatismo, deixando a história oficial e o indivíduo em diálogo mútuo. Miranda explicita o sentido que ganha a autobiografia em sua análise:

Essas considerações tornam mais evidente a razão deste trabalho, podendo ser delineados com mais precisão seus objetivos principais: o estudo do funcionamento da memória enquanto linguagem, leitura, tradução; a reflexão sobre os pontos de convergência e de divergência entre o discurso ficcional, o discurso autobiográfico e o discurso histórico; o relacionamento entre sujeito e discurso, sujeito e organização sociopolítica, considerando-se as relações do intelectual com o poder (MIRANDA, 2009, 19-20).

A reflexão feita sobre o estudo desse funcionamento como uma linguagem, uma leitura e tradução trazem como relações suas nuances, as questões do ficcional, autobiográfico e o histórico, estabelecendo o entrecruzamento entre o sujeito e seu discurso, bem como o social/político com o intelectual e o poder em que se estabelece na sociedade.

A relação de verdade ou não da autobiografia com o factual depende também das questões de linguagem na escrita literária na obra. A criatividade do autor como autor literário faz dele um criador de um mundo seu, ou seja, nesse mundo ele instaura a “ilusão autobiográfica” a que Miranda se refere. O papel/posição do leitor diante dos novos textos traz uma experiência de conhecimento e de história. Dessa forma, a autobiografia não é somente um enunciado, mas um discurso literário. Os detalhes abordados no interior desses discursos e da articulação feita, por meio do literário e do social, aparecem mais ou menos na força da configuração narrativa. Numa sociedade, que valoriza os atos como sendo não um produto social, mas resultado da ação pura de indivíduos com vontade para mudar a realidade, surge a autobiografia como materialização literária dessa vontade, “é a maneira pela qual cada texto autobiográfico busca colocar-se diante da noção de indivíduo a ele inerente que reside com maior ou menor criatividade, o endosso ou o desmascaramento da ilusão autobiográfica” (MIRANDA, 2009, p.26).

Miranda (2009) cita M. Catani, que se baseou em estudos antropológicos, demonstrando que a autobiografia configura uma necessidade do ocidente. Após a época das Luzes e de 1789 (Declaração dos Direitos dos Homens e Cidadãos), essa literatura autobiográfica seria uma forma de denúncia ou autoafirmação da identidade. O individualismo seria representado por meio da autobiografia por conta do enfraquecimento dessa identificação do indivíduo. Como observa Silviano Santiago (*apud*, MIRANDA, 2009, p.27): “a narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por seu intermédio”. Para Miranda, a principal questão teórica colocada pelo texto de Santiago é a denúncia da autobiografia e da “escrita do eu” como sendo uma construção de linguagem que o indivíduo faz de si mesmo numa sociedade que dá valor extremo ao indivíduo.

É preciso duvidar dos discursos apresentados por esse indivíduo sobre si mesmo. Segundo Miranda (2009, p.29): “O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e *corpo* do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro”. Por isso, a hipótese de que as contradições

desse texto devem surgir mediante o contexto em que foi criado com a finalidade é obter subsídios e pistas sobre a sua produção.

Como vimos, segundo os estudos de Philippe Lejeune (2008) a autobiografia seria a confirmação da identidade “autor-narrador-personagem” e, por fim, o nome do autor na capa da publicação. Sendo a narrativa, portanto, a escrita sobre a própria experiência e, em especial, sobre a história do indivíduo. Pois, quando narra e se articula o que pretende sobre essa situação ou experiência, não podemos analisar esses discursos superficialmente, pois a questão autobiográfica se amplia além dos horizontes visíveis. Com isso, o crítico Miranda (2009, p.30) também articula sobre a autobiografia:

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval da sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado.

O discurso autobiográfico seria uma narrativa que se vincula a uma interpretação de “si próprio”. O sujeito do romance, por exemplo, se põe a conhecer um personagem, um tempo e um espaço, e acaba dando uma versão, uma interpretação, desses elementos. O sujeito autobiográfico tem uma versão de si mesmo, uma espécie de testemunho sobre sua própria vida. Ao escrever, o indivíduo retira sua vida do fluxo arbitrário e caótico da realidade dando a ela uma dimensão que é a própria ficção (o romance). A diferença é que os elementos usados são factuais, isto é, são verdadeiros e o “autobiografar” está ligado ao desejo de relacionar a experiência real do autor a categorias narrativas presentes na ficção.

O gesto autobiográfico, que está entrelaçado a instituições sociais e literárias, atinge toda a sociedade e seu meio literário, sendo o “autobiografar” ao longo dos séculos até a modernidade acaba se aperfeiçoando como discurso e ganha força e espaço nos discursos contemporâneos. Os romances realistas, muitos firmados em premissas que são de caráter documental, ao fazer um retrato de uma época, tomam conta de espaços sociais, normalmente da burguesia. O romance realista surge para a análise psicológica da sociedade, com críticas a partir do comportamento de suas personagens, como, por exemplo, temos *Madame Bovary* de

Gustave Flaubert (1857). Na esteira de tematizar com profundidade psicológica a vida e o comportamento destes personagens, é que se firma a autobiografia contemporânea.

E se o discurso realista do romance se assenta na objetividade da terceira pessoa, no discurso impessoal, o discurso autobiográfico deve se prender ao discurso do eu, da primeira pessoa que se articula falando sobre si mesmo, sobre seu comportamento e sobre sua psicologia, entra aí o pacto autobiográfico. Para se obter o pacto autobiográfico, tem-se que relacionar com a intenção do escritor-autor de firmar sua assinatura. Dessa forma, se busca rastros quando se trata da produção autobiográfica. Esses rastros factuais podem ser mais ou menos verdadeiros, mais ou menos verossímeis, mas o autor da autobiografia precisa afirmar que o que diz *é a verdade* inscrevendo seu nome na capa do livro.

Uma ficção autobiográfica pode ser exata – o personagem se parece com o autor – e uma autobiografia pode ser “inexata” – o personagem apresentado difere do autor. Essas são questões de fato que não influem nas questões de direito, ou seja, no tipo de contrato [pacto] estabelecido entre o autor e o leitor. A importância do contrato pode ser, aliás, comprovada pela própria atitude do leitor que é determinada por ele: se a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for afirmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações etc.) (LEJEUNE, 2008, p.26).

Lejeune (2008) demonstra o quanto ficção autobiográfica e autobiografia devem ser (e, de fato, são) redigidas por pactos, isto é, contratos entre autor e leitor. Diante das considerações expostas anteriormente, entendemos que essa busca pela construção histórica incorre em erros e acertos na construção da realidade, pois o indivíduo, ao expor suas memórias, as modifica utilizando seus argumentos atuais, passando a enxergar o passado de outra forma em seu presente. Muitas vezes, lacunas são preenchidas por sujeitos que não fizeram parte daquela realidade e daquele fato histórico, ou seja, apenas um mecanismo da memória do narrador e do discurso do autor.

Ao destacar que a autobiografia traz uma narrativa escrita em prosa feita por uma pessoa real, sobre sua experiência de vida individual e particularizada em momentos, podemos constatar algumas categorias nesse contexto: a linguagem em 1ª pessoa; o assunto de que se trata (o tempo histórico); a posição do autor/narrador. Para que o texto seja considerado uma autobiografia, há necessidade de uma narrativa, de uma pessoa real:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para



quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistem no mesmo ser (LEJEUNE, 2008, p.33).

Nessa linha, podemos citar os romances que transmitem dentro da narrativa ficcional, sobre os fatos reais, ao destacar, por exemplo, o contexto histórico de um período, vinculado à experiência de um indivíduo. De acordo com Miranda (2009, p.33):

A questão não é tão simples como parece, pois em muitos casos a fronteira entre “fato” autobiográfico e “ficção” subjetivamente verdadeira é bastante tênue, podendo o grau de “fingimento” de determinados textos ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. Muitos romances em primeira pessoa podem “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um *eu* real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional.

O entrecruzamento e a fronteira entre a ficção e a autobiografia nem sempre estabelecem uma distinção evidente dos fatos. O grau ficcional e autobiográfico chega, em alguns textos, a uma difícil interpretação sobre o “real” na forma romantizada da “ficção”. Os romances narrados em primeira pessoa, por obterem um fingimento, provocam no leitor a sensação de não conseguir distinguir, na maioria das vezes, a ambiguidade existente entre a experiência pessoal e a invenção do ficcional nas narrativas.

Nesse contexto, outro exemplo, os escritos de Dostoiévski, que o escritor brasileiro Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) leu e com quem em certo sentido se identificou, visto que em seu conteúdo existe a mescla de autobiografia e fatores da produção ficcional e, além disso, fatores ideológicos. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, percebe-se claramente a mescla de autobiografia, ficção e ideologia, por meio de seu personagem principal e narrador, Isaías, que demonstra, segundo a estudiosa Zélia Nolasco-Freire:

Liberdade de uma linguagem que – mais próxima do receptor – pode expressar e denunciar questões da realidade nacional pouco visitada: o preconceito racial, a luta pela sobrevivência, a manutenção da vida fora dos eventos sociais. A opção por uma literatura militante, bem que poderia justificar-se em função dos problemas pessoais, mas não. O que se observa é a influência de Taine, Tolstói, Dostoiévski, Guyau e Brunetière, uma função solidarizante da arte e a concepção de arte engajada (NOLASCO-FREIRE, (2010, p.135).

Não podemos perder de vista que é essa liberdade de linguagem mencionada por Zélia a responsável por permitir tantas nuances na obra de Lima Barreto. Se fixado num gênero somente, talvez, essa riqueza houvesse se perdido e talvez as denúncias específicas que fez não pudessem ter sido feitas.

#### **1.4 O romance: representação, comunicação e ficção num mundo sem ordem**

O romance se estabelece como gênero na segunda metade do século XVIII, sendo seu nascimento e sua formação influenciados pelas mudanças históricas marcadas pelo início da Idade Moderna. As relações do romance com as transformações da sociedade moderna e contemporânea trazem como traço primordial, por meio do gênero, o aspecto de inacabamento, pois sua constituição interna ainda está em construção:

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no rebaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído [...] na zona de contato direto com esta atualidade inacabada (BAKTHIN, 1990, p.427).

Dessa forma, os elementos e características do gênero romance estão em desenvolvimento, e ainda estão por se construir e seria impossível defini-lo em termos de elementos fixos. Podemos destacar, dentre as particularidades de estrutura deste gênero, seu caráter atual, ao representar a própria realidade imediata do escritor, seu presente, ou seja, um presente incompleto e transitório.

Para Lukács (2000), o romance precisa de uma “amarração” que não se encontra na realidade onde ele se produz, de fato, produto estético de um mundo caótico em que não há a verdade típica e organizada do mundo da epopeia. O mundo em que a epopeia se formou enquanto gênero é um mundo organizado, daí é possível termos uma epopeia que começa em qualquer lugar, em qualquer momento, sem amarrações. Afirma Lukács que o desaparecimento da organicidade (organização) e da totalidade artificial do romance:

A totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente, razão pela qual também um sistema atingível nesse caso – a única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade – pode ser apenas um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu

caráter imediato, não entra em apreço na configuração estética (LUKÁCS, 2000, p. 70).

No romance se escreve sobre uma experiência que vai, de alguma forma problematizar a história de um indivíduo e com isso, pode ser identificado por várias pessoas. O romance é biográfico por definição: conta a história de uma pessoa. Essa objetividade vai passar para o contexto que será a subjetividade, um ser individual e passará para o coletivo através dessa produção em conjunto com a experiência citada. Em sua forma interna, o romance possui elementos que fogem da objetividade e o romancista deve o tempo todo buscar apresentar suas ideias de forma objetiva, sob o perigo de cair o tempo todo na subjetividade lírica. Os homens não encontram no mundo aquilo que está no romance. Mas o romancista tem que construir seu texto afirmando e afastando a utopia, sob pena de ser acusado de idealista e utópico. Os elementos do romance são abstratos, quer dizer, são artificiais.

A imitação/representação é a chave para que o romance não se perca de modo frouxo e “desamarrado”. Para Ricoeur (1998), representar é produzir essa amarração. Os personagens não são a base do romance, são as “ações de homens” esta base:

[...] quer se diga imitação, quer representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar. É preciso, pois entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas [...] (RICOEUR, 1998, p. 58).

Na construção do enredo não é somente apresentar os personagens, mas sim precisa ter ações bem “amarradas”. Contudo, a organicidade do mundo, não pode ser falsamente posta no romance, senão o leitor acaba vendo no enredo uma idealização, um belo idílio, um enredo de mero entretenimento, e não a representação do mundo real que o romance deve ser. No romance, é preciso sempre mostrar uma verdade relativa e o romancista não diz nunca uma verdade acabada, sob pena de ser panfletário, de ser entendido como mero propagandista de ideias parciais. Nessa linha, é preciso “misturar” realidade e utopia, pois o romance, como ficção, tem obrigação de revelar os mundos possíveis a partir dos elementos da realidade concreta.

Compagnon (2010) mostra os vínculos entre realidade e ficção, e a literatura é uma fonte indiciária de representações, que estabelece um diálogo entre a ficção e a realidade, ao apresentar imagens e discursos presentes nas linhas e entrelinhas das obras, que possibilitam

os muitos sentidos entre as marcas, vestígios, pistas e informações. A ficção seria o contraste sobre a realidade, nesse contexto ficcional, “a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas” (COMPAGNON, 2010, p.133):

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa suspensão voluntária da incredulidade (COMPAGNON, 2010, p.133).

Assim, a verdade representada referente a personagem é construída e ao levar essa construção, sua imagem pode contribuir à reflexão da questão histórica e social e levando a percepção de como esse sujeito se constrói pelas peripécias de seu tempo e espaço, a literatura dialoga com a sociedade no que diz respeito aos temas e as personagens implícitos na narrativa do romance.

A subjetividade do romancista é sua capacidade de agir como sujeito e estar na sua interioridade, ou seja, dentro dele só consegue ser sujeito da sua imaginação e de sua consciência, uma vez que o mundo moderno parece ter sido feito “contra ele” e sempre o está impedindo de agir. Conforme Lukács (2000, p.75), “[...] subjetividade como interioridade, se faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração”. O mundo moderno onde surge o romance é um mundo fragmentário, unir esses fragmentos só é possível de modo artificial ou, como diz Lukács, de modo abstrato, e a ironia é a forma de unir esses fragmentos, isto é, afirma e nega constantemente:

Essa ironia é a autocorreção da fragmentariedade: as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido (LUKÁCS, 2000, p.76).

Para Bakhtin, o romancista “esteve lá”, isto é, ele só pode contar aquilo que vivenciou. O romance é público; revela ao público os vícios do mundo privado, representando, pela

linguagem esses vícios, normalmente do mundo dos poderosos. Bakhtin, ao buscar nas figuras do bufão e do bobo pontos que confirmem a participação destes no desenvolvimento do romance europeu, mostrará, sobretudo, a força que estas figuras exerceram na “luta contra o convencionalismo”, ganhando projeção como “máscaras” portadoras de um “significado excepcional”, dotadas de certa autoridade para “arrancar as máscaras dos outros” e o “direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos” (BAKHTIN, 1990, p.278). Tais figuras sofreram transformações várias e acabaram por ser adotadas pelo romancista, que encontrou nelas uma *persona* que determinasse sua posição em relação à vida, assim como uma posição para tornar pública essa vida (BAKHTIN, 1990, p.277).

Desse modo, o romancista participaria de uma dada realidade, um certo ambiente específico, posicionando-se como um “observador”, buscando formas de representá-la, ao indiscreto, e que busca uma linguagem comum, pública, para exibir o que está nas cortes, nos castelos, nos espaços de poder, nos ambiente fechados pelo convencionalismo, e examina por dentro, de modo irreverente e pelo humor, seus objetos. Sua finalidade é o conhecimento (Cf. BAKHTIN, 1990, p.277 e ss).

Nessa linha, o personagem do romance é resultado dessa busca do romancista por representar mundos privados que são desconhecidos pelo público, dando a estes mundos sua própria versão que desmascara os convencionalismos. Para Bakhtin, como vimos, a faculdade que preside o romance é o conhecimento, e usa as categorias dos gêneros sério-cômicos para conhecer a realidade, examinando-a por todos os ângulos, concluindo isso e comparando o gênero romance com os gêneros épicos. Para o teórico, os gêneros épicos, orais por definição, são regidos pela faculdade da memória, acima de todos os gêneros épicos, a epopeia é o gênero que depende exclusivamente da memória para se constituir.

A começar pela memória que o cantor da epopeia precisa ter para “decorar” e cantar seus poemas num mundo sem escrita, além disso, os temas da epopeia não são temas do mundo do cantor épico. Ele canta fatos que se passaram a séculos do momento em que vive. Por exemplo, os cantos homéricos foram compostos quase 500 anos depois dos acontecimentos da Guerra de Tróia. No romance, ao contrário, o romancista escreve sobre enredos, personagens e ideias de seu tempo. Sendo que o personagem do romance é a resposta do próprio romancista a uma pergunta: quem é tal pessoa real que ele próprio conhece. Afirma Candido (1998, p.32) que o personagem do romance está ligado à pessoa. Os personagens dos gêneros épicos são idealizações (no caso de Homero, um ideal nacional do mundo grego), o personagem do romance deve representar pessoas singulares do mundo real

do escritor. É claro que respeitando a separação necessária entre linguagem e realidade que não nos deixa mais falar em “cópia da realidade” ou de simulacro, dentre outros. Como diz Ricoeur (1998, p.76), a representação é o decalque de uma realidade pré-existente. O que há, sabemos, são formas de representar a realidade. Nessa linha, Candido nos apresenta reflexões sobre o personagem do romance é resultado de elementos percebidos pelo romancista somado a outros elementos que ele acrescenta para tentar resolver o chamado mistério inerente ao ser humano. Antonio Candido (1998) afirma que a pessoa é por definição misteriosa e imprevisível, e que o personagem do romance é a tentativa de solucionar este mistério e está imprevisibilidade (CANDIDO, 1998, p.14), processo esse que Ricoeur irá chamar de “intriga”, “tessitura da intriga” (RICOUER, 1994, p.55), “agenciamento dos fatos” (RICOUER, 1994, p. 63) e que Candido chama de “lógica interna da narrativa”. É preciso preparar o leitor com alguns elementos que permitam a ele entender a coerência das atitudes do personagem, ou seja, a verossimilhança. Com Ricoeur o verosímil depende do “laço interno da intriga” que, por sua vez, é mais lógico do que cronológico – o tempo real pouco conta, o que importa são os nexos causais entre fatos dispostos numa única “unidade de ação” (RICOUER, 1994, p.68). Em outras palavras, os fatos têm que ser “necessários” uns em relação com os outros, não pode haver gratuidade, senão o enredo e o personagem soam falsos para o leitor que, por sua vez, “espera” que aquilo aconteça, mesmo que não queira (pois torce por um desenlace bom, etc). A Candido, o “mistério” do personagem, quando “solucionado” tem que se mostrar necessário em relação àquilo que foi apresentado, senão o personagem se mostrará inverossímil.

A conexão com a realidade está longe da mera correspondência e com o mero decalque da realidade. Ela depende de um trabalho interno feito dentro da narrativa com a linguagem. Como vimos, contrariamente à autobiografia e ao diário, o romance não é um gênero preso ao referencial. Os textos referenciais devem se submeter ao teste da verificação, baseado num *pacto referencial* (LEJEUNE, 2008, p. 36), uma combinação com seu leitor de que aquilo escrito pode ser verificado, como no caso das Ciências e da história. O romance estabelece com seu leitor um pacto ficcional, não se submete à verificações, nesse sentido, é até cômico pensar que um leitor de romance vá fazer o teste da verificação para ver se ele é verdadeiro, assim, a “verdade” do romance está na sua lógica interna, como vimos acima.

Para concluir, o romance se presta ao conhecimento lógico de uma realidade desconhecida pelo escritor que ele, ao produzir a verossimilhança, tenta comunicar ao leitor de forma coerente. Por Lukács (2000, p.70), sabemos que o mundo em que vive o romancista

é caótico e que o romance é algo artificial. Lukács fala de algo “abstrato” e não há verdade acabada nesse mundo, somente pontos de vista, e o romance é só um meio de expressão objetiva desse ponto de vista. Não é fácil escrever romances, pois o tempo todo corre-se o risco de uma conexão mal feita dos fatos ali expostos, além disso, o leitor sabe que é o ponto de vista do escritor, mas dá ao final da leitura seu veredicto sobre a coerência interna ou não conseguida pelo escritor. O processo de escrita do romance parece ser o de quebra do distanciamento épico (BAKHTIN, 1990, p.427), ou seja, pelo riso (o sério-cômico) e pela “indiscrição” de quem “esteve lá dentro” (BAKHTIN, 1990, p.277), o romance faz o leitor conhecer certo aspecto do mundo privado até então misterioso.

## **CAPÍTULO 2 – VIDA E OBRA: UM INTELLECTUAL NA PRIMEIRA REPÚBLICA**

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu no Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1881, filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto e Carlota Maria dos Anjos. Mestiço de origem simples passa por diversas dificuldades em relação ao preconceito existente em sua época. Aos seis anos, perde a mãe; na data de seu sétimo aniversário, assiste a assinatura da Lei Áurea e no ano seguinte, outro acontecimento histórico marcaria a vida do jovem Lima Barreto: a Proclamação da República (BARBOSA, Cf., 1975, p.11).

Aos vinte e dois anos abandona o curso da Escola Politécnica para prestar concurso público e ajudar na renda da casa: o pai havia dado sinais de loucura e fora aposentado. No mesmo ano é nomeado amanuense da Secretaria da Guerra, porém, a vida de burocrata o desgastava assim como o tecnicismo das matérias exatas da escola Politécnica o oprimia. Para incrementar a vida doméstica, dava aulas particulares e escrevia para alguns jornais ao mesmo tempo em que frequentava cafés e entra em contato com literatos e intelectuais, participando das discussões acerca de crítica literária e política, tão comuns a esse ambiente (NICOLA, 2005, p. 3-16), um escritor que passou por grandes conturbações, tanto no meio social, quanto no familiar.

**Figura 5: Foto oficial das obras de Lima Barreto**



**Fonte:** [http://pt.wikipedia.org/wiki/Lima\\_Barreto](http://pt.wikipedia.org/wiki/Lima_Barreto)



**Figura 1: Foto de Lima Barreto um ano antes de sua morte.**



Fonte: <http://lounge.obviousmag.org/ruinas/2013/05/132anosdelimabarreto.html>

## **2.1 Vida de um intelectual**

Leitor assíduo, Lima Barreto sempre frequentava bibliotecas e comprava vários livros. Dessa forma, a leitura foi sua paixão e certamente contribuiu para a decisão de se tornar um escritor. Um de seus projetos era escrever “No futuro, a história da escravidão negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade” (BARRETO, 1956, p. 33). Um futuro que sonhava realizar e deixar registrado por ele, negro, na Primeira República, uma história da escravidão no Brasil, ou seja, impor seu pensamento crítico à sociedade vigente.

O projeto nunca se concretizaria por completo, mas isso não o impediu de escrever mais de dezessete obras entre romances, novelas, crônicas, contos, artigos e memórias. Em cada um de seus livros deixou sua marca e a de seus iguais retratando a vida urbana e suburbana do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Seu ponto de vista era diferente do que predominava na época. Era um mulato que falava sobre os demais mulatos e pessoas de vida humilde, e essa postura causaria problemas de aceitação por parte dos críticos.

Segundo Ambires (2012, p.57), as humilhações e os preconceitos sofridos por Lima Barreto no final do século XIX, relembram a obra de Dostoiévski. A leitura de escritores russos incidirá sobre seus escritos como meio de expressar as denúncias sociais – a saber,

também presente na produção dos russos – e que se evidencia nos escritos do boêmio e militante Lima Barreto. As dificuldades e humilhações vivenciadas no período da Primeira República, na verdade, foram oriundas de uma república de preconceitos e de pouca democratização no meio social. Neste contexto, as produções se desenvolvem entre Lima Barreto (em sua vida real) e dos narradores de suas obras (na ficção), que caminharam lado a lado, sobre as dificuldades desse autor/narrador/personagem.

Para Lima Barreto o subúrbio do Rio de Janeiro seria o espaço onde a identificação com os demais indivíduos com a mesma dificuldade em que se encontrava, trazia uma referência do real, um afeto, para suas produções. O espaço geográfico, o subúrbio, em que se encontram os marginalizados é parte do contexto decorrente de toda a trajetória desse intelectual. Trata-se do espaço por excelência onde estão os marginalizados daquela sociedade: negros, mulheres e pobres. Um negro em *RIC* (1998), uma mulher em *Clara dos Anjos* (finalizado em 1922 e publicado em 1948 - póstumo) entre outros personagens e seu contexto de histórias de denúncias sobre a realidade.

Ambires, em seu trabalho “*Vozes da dissidência*” (2012) compreende a discordância e a divergência de opiniões sobre Lima Barreto e relaciona a obra do escritor à poesia aos personagens de Baudelaire e Cesário Verde, que retratam seus protagonistas como “andarilhos”; com suas dificuldades no meio social, e que se posicionam em suas imagens – momentos vivenciados em seu contexto histórico - que são, por assim dizer, “fotografados”. Segundo Ambires, Charles Baudelaire (1821-1867) trata em seu trabalho da vida das grandes cidades, por isso, há existência de muitas referências em sua produção, de multidões desconhecidas e sem um rosto. Um indivíduo entre os que passam, quer apreender o momento, e “o observador é também um andarilho ou um “*flaneur*” (AMBIRES, 2012, p.55). Os textos do escritor Cesário Verde (1855-1886) buscam por meio do andarilho, em Lisboa, que possuindo uma consciência crítica, demonstram uma melancolia sobre o social ao se retratar.

No *DI* de Lima Barreto os relatos e pareceres contrários aos seus concidadãos da classe dominante são expostos com ironia, sem pudor e sem vergonha. Ao descrever suas notas, cita nomes e pormenoriza todos que desprezam tanto a literatura como sua posição de negro e de sua classe social. O posicionamento crítico do escritor Lima Barreto traz relatos que até então não se levava em consideração na sociedade. Como dito anteriormente, o protagonista visto por Baudelaire e Cesário Verde, se aproxima das descrições feitas por Lima Barreto tanto em seu *DI* (1956) como em suas produções ficcionais.

De acordo com Francisco de Assis Barbosa (1975, p. 71), “Não teria tempo de pensar noutra coisa, a não ser em livros”, e suas colaborações em revistas e jornais possibilitaram a Lima Barreto o exercício da crítica e da escrita, além de colocar em contato com o ambiente que, mais tarde, serviria de contexto da criação de seu romance de estreia: *REIC* [1909].

Visto por José Veríssimo (1857-1916) de autobiográfico, o romance tem a ousadia de expor o preconceito racial e a hipocrisia da sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que satirizava os mandarins das letras e dos jornais num ataque tão ferino que, à época, muitos reconheceram figuras públicas nas páginas do romance. De fato, em carta endereçada ao iniciante, o crítico literário José Veríssimo alerta Lima Barreto acerca do excessivo personalismo do livro e da efemeridade das sátiras que poderiam não fazer sentido para aqueles que leriam o livro no futuro sem ter conhecimento das pessoas retratadas (BARBOSA, 1975, Cf. p.178). Como resposta às previsões do crítico, podemos citar um trecho do prefácio de *REIC* escrito por Francisco de Assis Barbosa (1997, p.12):

Decorridos mais de quarenta anos, o tempo se encarregou de mostrar que o romancista estava com a razão. Já ninguém se preocupa em saber quem está escondido por detrás deste ou daquele personagem do *REIC*, como não passa pela cabeça de nenhum de nós identificar tal ou qual mandão de Vila Rica nas figuras modeladas por Aleijadinho [...].

O crítico, na citação acima, ironiza e demonstra que a crítica feita a Lima Barreto não estava correta, mas somente reforça com clareza os escritos deixados por esse escritor brasileiro, que denuncia as mazelas da sociedade. Segundo Barbosa (1975, p.182): “O *Isaiás Caminha* marcará a obra de Lima Barreto como um gilvaz a testa de um esgrimista do século XVII. Há de ser sempre o autor de um romance de escândalo”.

Há na obra de Lima Barreto uma visão referente aos problemas sociais, uma preocupação que perpassa os limites do individual e passa ao coletivo, e “a arte é uma instituição social; ela surge da sociedade para a sociedade” (BARRETO, 1956, p.216), e coloca em seus livros a questão ficcional como algo essencial para que, em conjunto com a realidade, possa fazer uma tradução coerente de sua vida, no contexto sócio-cultural-econômico do final do século XIX e início do XX. O escritor coloca uma nova perspectiva de liberdade por meio de uma linguagem inovadora e revolucionária, contrária à estética imposta pela sociedade da época, dessa maneira, se percebe que inovar sempre traz consequências e principalmente no contexto histórico no qual o escritor estava inserido.

O escritor constrói sua identidade de intelectual no contexto da Primeira República brasileira em meio a grandes turbulências. Dessa forma, trata-se de uma identidade construída de renúncias e sonhos frustrados, seja pelo sonho interrompido de ser doutor, seja pelo sonho de trabalhar na Secretaria no Ministério da Guerra para ter uma estabilidade financeira e cuidar de sua família; ou, além disso, sonho de viver numa sociedade onde o preconceito racial não estivesse tão presente, dentre outros fatores. O Lima Barreto que vemos nas obras está identificado ao seu contexto social de forma transformadora; ele tenta fazer dos seus sonhos, algo além de uma mera busca individual.

Desta forma, ao espelhar seus sonhos faz o cruzamento com os sonhos da população sofrida, de homens que são seus contemporâneos, um espelhamento indireto sobre objetivos iniciais de vida, mas, ao mesmo tempo, direcionado à construção da personalidade quem vai focar na melhoria ou mudança do contexto sócio/cultural, e assim, “o espelhar o outro em si e o outro de si mesmo remete à noção de identidade e diferença”(RODRIGUES, 2009, p.14) e transformar a vida da sociedade eis o sonho de Lima Barreto.

Lima Barreto é, nestes termos, profundamente insatisfeito com as estruturas sociais de seu tempo e sua obra de intelectual engajado reflete isso. Segundo Said (2005, p.21): “Os verdadeiros intelectuais nunca são tão eles mesmos como quando, movidos pela paixão metafísica (...) denunciam a corrupção, defendem os fracos, desafiam a autoridade imperfeita e opressora”, a obra do escritor reflete esta tensão em que o homem parece desaparecer dando lugar ao intelectual. À exemplo disso, a insatisfação com as estruturas sociais e a forma literária do beletismo presente em seu tempo. As preocupações com a forma literária, elas próprias, não escapam às questões sociais e ultrapassam as preocupações meramente estéticas do homem Lima Barreto, tanto no conteúdo como na forma, sua obra é questionadora da realidade social.

Devido à sua morte prematura seu projeto acaba por não ser finalizado. Entretanto, sua obra encontra-se repleta por denúncias da situação enfrentada pelos negros e mulatos no Brasil durante a virada do século XIX para o XX. Aliás, biógrafos e críticos do escritor, tais como Francisco de Assis Barbosa (1975) e Antônio Candido (1998), ressaltam o tom autobiográfico da escrita barretiana, na qual frustrações representadas pelas personagens negras(os) dos romances e contos podem ser tomadas como desabafo do próprio autor. Lima Barreto ao estar consciente da dificuldade em ser aceito pela crítica literária da época, e preconceito relacionados à cor e à classe, não teme em apresentar seus pensamentos críticos.

Foi considerado um anti-literato da literatura brasileira pela crítica da virada do século XIX, e os críticos influentes, tais como Medeiros e Albuquerque, José Veríssimo e Alcides Maia, o taxavam de mal ficcionista, acusando-o de cometer pecados linguísticos quando o Brasil ainda vivia à sombra da *belle époque* (Cf. BARBOSA, 1975, p.178). Além disso, o autor ainda denunciava os mandarins dos jornais, militava a favor do povo e, por vezes, deixava que o homem subjugasse o artista Lima Barreto, o que também desagradava à crítica literária.

Ao destacar o estilo do autor percebe-se algumas de suas influências e referências de leituras. Assim, Barbosa (1975) demonstra a importância do *Discurso do Método* para a concepção de estética do autor Lima Barreto, que tinha como se sabe por mestres Tolstói, Dostoiévski e Descartes e também lera os filósofos Condillac, Condorcet, Kant e Spencer, além do romancista Zolar, antes de se aventurar na escrita de ensaios sociológicos. Tal colocação converge com o pensamento de Alfredo Bosi (1994, p.316-317) que no subtítulo “O romance social: Lima Barreto”, da *História concisa da Literatura Brasileira*, diz:

Lendo avidamente literatura de ficção europeia do século XIX, Lima Barreto familiarizou-se com a melhor tradição realista e social e foi dos raros intelectuais brasileiros que conheceram, na época, os grandes romancistas russos. Que, de resto, vinham ao encontro da revolta contra as injustiças e os preconceitos de que se sabia vítima.

Um escritor tendo uma leitura mais rebuscada em um contexto histórico que não receberia de bom grado esse tipo de indivíduos mais críticos. Segundo Zélia Nolasco-Freire em seu estudo, *Lima Barreto: imagem e linguagem* (2005), também enumera leituras feitas pelo autor bem como indica o motivo de tal dedicação pela literatura:

Determinado a conquistar a glória literária e vingar-se de todos os que o tratavam com preconceito, dedicou-se com afínco às atividades literárias. Sabia das próprias limitações, e para isso procurou nos grandes autores modelos, normas e, mais do que isso, o “segredo de fazer” romances. Obras como *Crime e Castigo* (1866) de Dostoiévski, *A Guerra e Paz* (1869) de Tolstói, *Rouge et Noir* (1830) de Stendhal, *Cousine Bette* (1846) de Balzac, *Éducation Sentimentale* (1869) de Flaubert, *Antéchrist* (1878) de Renan. E os autores: Eça, Voltaire, Taine, Barres, France e Swift (NOLASCO-FREIRE, 2005, p. 57).

Com tais influências, entende-se porque Lima Barreto fugira tanto aos moldes literários e sociais então vigentes. Mesmo escrevendo à época do Parnasianismo e

Simbolismo, apresenta características do Realismo e Naturalismo em seus romances, sendo ainda considerado Pré-modernista. De acordo com Bosi (1994, p.306-307), Lima Barreto foi um dos responsáveis por “mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional”. Outra inovação de Lima Barreto refere-se à linguagem simples, por vezes considerada imperfeita, porém, se no passado o criticavam por esse motivo, no presente há quem o defenda por isso. Conforme Nolasco-Freire (2005, p. 61): “Percebe-se que os ‘erros’ apontados pela crítica, nada mais foi que uma opção do escritor. O estilo barretiano era ‘propositalmente’ malfeito, pois sua escrita contrariava o estilo academicista de Coelho Neto e Machado de Assis”. Sobre o mesmo olhar, M. Cavalcanti Proença (1956, p.10), afirma:

O caso de Lima Barreto é particularmente ilustrativo. Escreveu numa fase de efervescência gramatical, em que a linguagem se espartilhava nos moldes da lógica formal, sem variantes de expressão, tudo se bifurcando no certo e no errado. Haveria, pois, de apresentar-se como escritor incorreto, na opinião dos contemporâneos. Só muito mais tarde, e isso se processou de 1922 para cá, foi amortecendo a angústia purista, houve menos sofrimento em não saber se a pronúncia correta é *invólucro* ou *involucro*. Mas, até hoje, o conceito de estilo como disciplina retórica, ainda acarreta restrição à simples e pouco disciplinada prosa de Lima Barreto.

Entretanto, o crítico reconhece que não há linearidade de estilo em Lima Barreto, e para Proença (1956, p. 9 - 10), em alguns escritos o autor atinge a perfeição, em outros, choca o leitor ao apresentar decaídas que justificam sua fama de desleixado. Mas com todo esse processo de construção seria mesmo um desleixo inconsciente? Ou seria algo proposital em seu trabalho? Ainda descreve:

Dentro desses contrastes, sobressaem nítidas algumas linhas estéticas e de pensamento, inseparáveis da obra de Lima Barreto. Em algumas, identificaremos o escritor, o artífice da palavra, manejando-a dentro das próprias concepções formais, dando-lhe cor e ritmo que lhe pareciam a vestimenta melhor da ideia. Em outras, estará presente o homem de vida atribulada, o pobre Lima Barreto, mestiço, empregado público subalterno, jornalista mal pago, suburbano de dinheiros sempre curtos, assoberbado de preocupações e sufocado de angústias, sem tempo – e também sem estímulo – para trabalhar o material literário. Em todas, o intelectual consciente da responsabilidade do ofício, sincero, honesto, fidelíssimo às próprias convicções, ao próprio dever social (PROENÇA, 1956, p.10).

Vê-se que, eventualmente, a gramática pode ter significado um grande desafio para Lima Barreto, entretanto, pesa-lhe mais a condição de mulato e mal remunerado, escrevendo

uma literatura que viria na contramão de seu tempo, recebendo mais desdém que uma atenção real, que – segundo críticos de sua época - o escritor não articulava e não sabia escrever com um refinamento, comparado com seus concidadãos, e sabemos que até hoje existe uma grande diferença entre a língua portuguesa falada e a língua portuguesa escrita no Brasil; e se mesmo na sociedade de modo geral existe preconceito linguístico, que dirá então entre os homens das Letras.

Logo o preconceito étnico se junta ao preconceito linguístico, formando um estigma que marcaria o autor para sempre, mas, por outro lado, também abriria as portas para que, por exemplo, o modernista Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) optasse por *tinha* e não *havia uma pedra* na poesia *No meio do caminho* (1928)<sup>5</sup>. Dessa forma, se abre um leque de possibilidades para se questionar as definições apontadas pelos colegas e literatos de Lima Barreto ao trabalhar com uma linguagem simples.

É admirável que apesar das dificuldades, Lima Barreto não tenha desistido de se afirmar como escritor, num ambiente literário completamente adverso dos valores que defendia literariamente. Sofreu preconceito na arte assim como sofrera na vida e tinha plena consciência disso: “Por mais que não queiram, eu também sou um literato, e o que toca às coisas de Letras não me é indiferente” (*apud*, NOLASCO-FREIRE, 2005, p.14). Tal preocupação parece um esforço de, para além de convencer outrem, convencer a si mesmo. O adjetivo “literato” talvez não se aplicasse à sua literatura feita exatamente contra as “normas” estabelecidas do seu tempo. Trava-se de uma literatura de palavras empoladas para impressionar, avessas, pois à estética da simplicidade de Lima Barreto que, por sua vez, se opunha conscientemente à ela.

O autor sabia dos desafios da profissão, por isso dedicava-se completamente à Literatura. Ainda, de acordo com Barbosa (1975, p. 209), Lima Barreto nunca se casou e seus relacionamentos, além de breves, eram em sua maioria apenas físicos, e só havia lugar para a dedicação à família e à literatura na vida do escritor, e essa postura literária do escritor lembra muitas vezes um Dom Quixote, sempre lutando contra mandarins da Literatura e da imprensa para expor as mazelas dos oprimidos, é um marco singular na nossa literatura. Poucos têm coragem para denunciar o preconceito e combatê-lo abertamente. Assim o fez durante toda sua trajetória de vida em uma sociedade que exalava preconceitos e corrupções, tanto de ordem política quanto social.

---

<sup>5</sup> Carlos Drummond de Andrade. In *Alguma Poesia*. Editora Pindorama, 1930.

## 2.2 A denúncia ficcional: percursos e enredos

Lima Barreto, a exemplo de outros escritores, valeu-se de seu diário não apenas como relato confessional, mas para o registro de impressões da vida política, social e cultural dos primeiros anos do século XX - quando se consolidava no Brasil o sistema republicano. Esses elementos também serviram de base para seus mais importantes projetos ficcionais. Marcos Vinícius Scheffel (2007) demonstra, a partir dos esboços deixados por Barreto, nas páginas do *Diário*, todo o esforço deste escritor para que os dados colhidos no cotidiano se mesclassem à estrutura de seus romances, sendo sintetizados no processo narrativo e na ação dos protagonistas. Nesse sentido, são dados que efetivamente são colhidos inicialmente no *Diário*: “Essa visão constrói-se a partir das observações do “Diário”, das leituras dos jornais e do olhar atento do autor para o mundo ao seu redor. Tudo isso é matéria propícia para crônica e para textos de caráter doutrinário e circunstancial” (SHEFFEL, 2007, p.68).

A Primeira República, também conhecida como República Velha, constitui a primeira fase do período político nacional e vai desde a sua Proclamação, em 1889 até a chamada Revolução de 1930. Pela liderança do poder de Estado, alteraram-se confrontos e alianças entre a oligarquia rural e os militares das Forças Armadas. Entre o fim do Império em 1889, quando sobe ao poder Deodoro da Fonseca (1827-1892), e em 1894 a posse da presidência de Prudente de Morais (1841-1902), assim, os militares ocuparam cargos de líderes na Primeira República.

Como dito acima, o primeiro foi Deodoro da Fonseca, presidente interino desde a Proclamação da República e eleito após a aprovação da Constituição de 1889. Renunciou em 1891, quando o vice-presidente Marechal Floriano Peixoto assumiu a presidência até 1894, encerrando o período conhecido como República da Espada.

Diante do contexto descrito, as lideranças do poder vigente da época iniciam questionamentos e polêmicas sobre política, economia e a posição dos intelectuais na sociedade. Nesse sentido, um dos literatos que discordava desse contexto sócio-histórico-cultural era Afonso Henriques de Lima Barreto. Em “*Os bruzundangas* [1923], livro de crônicas, o escritor afirma que “De uma hora para outra, a antiga cidade [Rio de Janeiro] desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia” (BARRETO, 2011, p.106). O livro é uma alegoria da própria vida brasileira de seu tempo, contudo, “*Os bruzundangas*” é representado pelo próprio povo



brasileiro, e Lima Barreto descreve de modo satírico sua crítica sobre a vida brasileira de sua época.

Nesse contexto da Primeira República foi de mudanças vinculadas as ações decorrentes da sociedade, ou seja, um processo de novas construções políticas/sociais. Os cargos rentosos e decisórios – antigos e novos – passaram rapidamente para as mãos dos grupos de recém-chegados à distinção social, premiados com as ondas sucessivas e fartas de nomeações (SEVCENKO, 2003, p. 190). Significa dizer um trâmite de acontecimentos irrelevantes para as classes sociais desprivilegiadas, o que se tem é uma nova/velha elite mantendo privilégios, num ambiente em que a corrupção é agravada. Assim, os temas apresentados por Lima Barreto contemplariam nada mais que a própria realidade dessa República. Segundo Sevcenko (2003, p.191):

O temário de sua obra inclui: movimentos históricos, relações sociais e raciais, transformações sociais, políticas, econômicas e culturais; ideais sociais, políticos e econômicos; crítica social, moral e cultural; [...]. Praticamente tudo o que de mais relevante oferecia a realidade de sua época, como se pode perceber. E todos esses temas são refletidos de tal forma enovelados em seus textos, que não se pode dissociá-los ou isolar algum deles sob pena de se comprometer o efeito grandioso propiciado pelo seu concerto (desenvolver, exemplificar). Tudo concorre para compor um imenso mosaico, rude e turbulento, que despoja a *Belle Époque* de seus atavios de opulência e frivolidade.

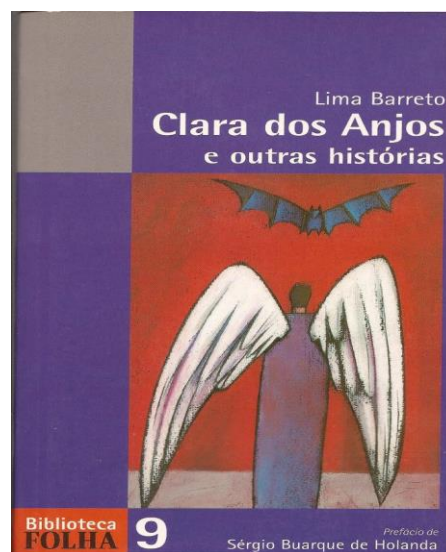
Os temas apresentados nas obras ficcionais do intelectual, afirma Sevcenko (2003), se relacionam tanto com questões históricas, sociais, culturais, raciais e principalmente políticas. Uma *Belle Époque* vista por Lima Barreto e transposta para a produção literária toda a hipocrisia recorrente no contexto histórico de sua época. Um mosaico de opulências, mentiras, entre outros adjetivos para classificar uma sociedade que o escritor percebe estar fora do Brasil do século XX. Abaixo, capas de algumas obras ficcionais do escritor que demonstram em seus enredos, a junção do real com o ficcional, ou seja, da vida privada ao universo da ficção.

**Figura 2: Carvall**



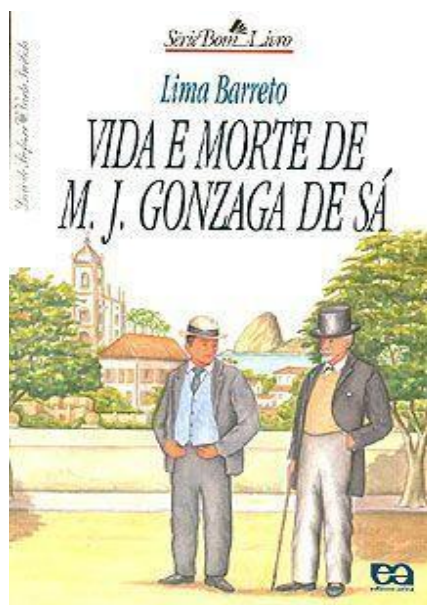
Fonte: Ilustração para *Triste Fim de policarpo Quaresma*, capa.

**Figura 8: Lúcia Brandão**



Fonte: Ilustração para *Clara dos Anjos*, 1997.

Figura 9:



Fonte: Ilustração para *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, 1997.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (2007 [1916]) é perceptível a presença das questões ficcionais e autobiográficas que o escritor desenvolve em seu trabalho, ao inserir no texto pensamentos politicamente revolucionários para sua época. Tais questões referentes à denúncia ao nacionalismo e a recusa dos estrangeirismos serão o caminho, por meio do qual apresenta de forma sucinta e irônica, seu pensamento crítico no tempo curto de sua carreira literária. De fato, o protagonista de *TFPQ* traz inquietudes sobre seu país Brasil.

Ao trazer uma representação de uma mulher à frente de seu tempo, por meio de sua personagem Olga que em um trecho do romance, trava um diálogo com o marido sobre como se sentia diante do cenário que apresentava seu casamento, e ao perder o controle, quando o marido nega ajuda ao padrinho Policarpo, sem pensar nas conseqüências, simplesmente expressa o que estava sentindo:

É isto! “Eu”, porque “eu”, porque “eu”, é só “eu” para aqui, “eu” para ali... não pensas noutra coisa... A vida é feita para ti, todos só devem viver para ti... Muito engraçado! De forma que eu (agora digo eu também) não tenho direito de me sacrificar, de provar a minha amizade, de ter na minha vida um traço superior? É interessante! Não sou nada, nada! Sou alguma coisa como um móvel, um adorno, não tenho relações, não tenho amizades, não tenho caráter? Ora!...

Ela falava, ora vagarosa e irônica, ora rapidamente e apaixonada; e o marido tinha diante de suas palavras um grande espanto. Ele vivera tão longe dela que não a julgara nunca capaz de tais assomos. Então aquela menina? Então

aquele bibelô? Quem lhe teria lhe ensinado tais coisas? Quis desarmá-la com uma ironia e disse risonho:

\_\_Estás no teatro? Ela lhe respondeu logo:

\_\_Se é só no teatro que há grandes coisas, estou. E acrescentou com força:

\_\_É o que te digo: vou e vou, porque devo, porque quero, porque é do meu direito (BARRETO, 2007, p. 200).

Dessa forma, obtém-se uma diversidade nas produções literárias, apresentando uma pluralidade de reflexões sobre esse contexto histórico em que se inserem personagens, leitor e escritor, ao representar esta sociedade, seja nos seus aspectos mais nobres, seja nos seus aspectos corrompidos. Assim, transmite aos leitores, uma linguagem simples, para chegar com mais rapidez aos seus leitores trazendo uma concepção renovadora crítica.

O Major Policarpo Quaresma apresenta uma maneira de pensar eloquente sobre o nacionalismo, e leva suas críticas sobre o poder, políticas e sociedade vigente ao extremo. O Major, nacionalista como era, estudava os nativos de seu país e acreditava que o mais correto seria que todos em sua pátria falassem a língua Tupi- Guarani. Assim, aprendeu a língua e levou às autoridades o seu idealismo, sugerindo que se oficializem a língua Tupi-Guarani, e dessa forma foi criticado pelo poder vigente.

Ao refletirmos a trajetória desse protagonista, Policarpo Quaresma, que nos apresenta todas suas inquietudes, podemos comparar às inquietudes do escritor Lima Barreto. O estudioso Luiz Costa Lima (1991) discute em seu ensaio as questões que implicam a *Persona e o sujeito ficcional*, assim:

Ao mesmo tempo que o homem tem de se instrumentalizar para fora, precisa criar, dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão que da sociedade. Ao tornar-se *persona*, assumo a máscara que me protegerá de minha fragilidade biológica (LIMA COSTA, 1991, p.117)

Portanto, a exteriorização dos sentimentos da *persona* para o sujeito ficcional nada mais seria que a convivência em sociedade. Os temas são de alguma maneira, vinculados ao contexto histórico de cada indivíduo para que possam expressar suas emoções e críticas. A arte ficcional passa a transpor um entrecruzamento entre a realidade, e muitas vezes, um meio viável para a produção literária. Além disso, segundo a estudiosa Nolasco-Freire (2005, p.106) sobre reflexão em que Alfredo Bosi apresenta sua visão mais sensata e coerente sobre o romance *TFPQ*, no que diz respeito a sua linguagem:

Já se tornou lugar-comum louvar a riqueza de observação e de sentimento desse romance para deplorar-lhe, em seguida, o desleixo da linguagem, enfeada por solecismos, cacófatos e repetições numerosas. Sem entrar no mérito da questão, ligada a um fenômeno estético social complexo como o do bom gosto, variável de cultura para cultura, pode-se ver, na raiz dessa língua irregular, a própria dissonância espiritual do narrador com o estilo vitorioso no mundo das letras em que, dialeticamente, se inseria (BOSI, *apud* NOLASCO-FREIRE, 2005, p.30)

Assim a preocupação com o aspecto formal da língua, no primeiro momento chama mais a atenção dos críticos da época, mas que esse aspecto não seria um desleixo do escritor e sim uma maneira de apresentar uma nova proposta de renovação em sua produção literária. A riqueza que se observa nessa estrutura leva seus concidadãos a olharem o escritor Lima Barreto à ser visto, independente sobre o que seria a crítica lançada no momento. Um personagem ficcional com um discurso militante a ser dito, um personagem Major impetuoso demonstrando uma coragem e uma denúncia que poucos teriam a audácia de representar, e *Policarpo Quaresma* seria a representação de Lima Barreto na transparência de emoções e representações reprimidas, ou melhor dizendo, abafadas pelo poder vigente.

Por essas e outras questões, que o papel do escritor passa a ser a representação da *persona* vinculada ao personagem ficcional. A função do autor “[...] é portanto característica do modo de existência, de vinculação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT *apud* COSTA LIMA 1992, p.116). As atitudes e a escrita de Lima Barreto seriam nada mais que suas experiências vivenciadas e momentos observados por ele, ao perceber, “a coerência explícita entre o homem e o escritor Lima Barreto em relação às atitudes e comportamento cotidiano. Pensamentos, ideias, atitudes, uma vez originadas no homem, consolidam-se nas obras” (NOLASCO-FREIRE, 2005, p. 130). Uma construção intelectual que ao longo dos tempos ganha seu reconhecimento, tanto na sua estrutura como pelo seu conteúdo social que nos apresenta em seus enredos. Nolasco-Freire traz as reflexões, sobre algumas palavras ditas por Moacyr Scliar:

Fui então reler esta obra [Triste Fim de Policarpo Quaresma]. Que, constatei, não perdeu nada do seu encanto. Policarpo Quaresma é um grande personagem, como Dom Quixote, de Cervantes, com o qual tem, aliás, muitas semelhanças (*apud* NOLASCO-FREIRE).

Segundo as palavras de Moacyr Scliar (1937-2011), médico e professor, a produção literária citada não havia perdido o encanto na nova leitura. E faz a comparação entre Dom Quixote e Policarpo Quaresma, uma representação com muitas semelhanças. Contudo, o

enredo da obra acaba levando o personagem à morte, por tratar de questões ao extremo a personalidade de Policarpo Quaresma e sua loucura, mediante ao nacionalismo, mas que na verdade deixa claro a intenção de Lima Barreto na construção de todo o processo literário. A representação da denúncia de vários temas expostos na obra levam a discussões e reflexões. Além disso, a obra por apresentar esses diversos temas ganha espaço no cinema brasileiro tornando-os atuais e polêmicos.

Na sequência, o romance *Clara dos Anjos* (1997[1956]) é uma obra ficcional que busca denunciar um fato social – como em toda produção do intelectual – critica uma sociedade fingida e com vários preconceitos em uma época que deveria ser de renovação e democracia. Dessa forma, podemos dizer que esse romance seria marcado pela tensão entre classe social e posição da mulher na sociedade, pois relata uma trajetória difícil de uma moça de origem simples, e por ser mulata não consegue uma situação social estável. É enganada por um jovem de situação financeira elevada, que não quer compromisso e a abandona sem dar uma explicação. Diante desse contexto dos personagens – Cassi Jones e *Clara dos Anjos* – percebemos que é mais fácil ser um Cassi Jones da alta sociedade do que uma simples *Clara dos Anjos* que sofre preconceitos.

Em nossa sociedade existem vários fatores, por exemplo, o preconceito racial, que contribuem para o desmerecimento dos indivíduos que nela vivem, sendo algo bastante relevante em uma época que julgava-se, tanto a posição social na sociedade e como ser um nobre ao se relacionar entre indivíduos do mesmo nível social, mas o que está em questão neste momento se relaciona ao preconceito.

A protagonista de *CA* (1997) é uma negra seduzida e abandonada por Cassi Jones, de família nobre. Em prefácio do romance escrito por Sergio Buarque de Holanda: “Pode-se dizer que em *Clara dos Anjos* temos um compêndio desses defeitos [...] de todos os romances, aquele onde ele menos se oculta, aquele, talvez, onde deixa melhor entrever os caminhos de seu espírito e de sua arte” (BARRETO, 1997, p.19). Ao demonstrar suas características e se ocultar sobre sua verdadeira face de romancista, passa a ser uma virtude inigualável. Em trecho da obra sobre a condição de Clara, após ser enganada por Cassi:

Se “ele” a abandonasse, ela estava completamente desmoralizada, sem esperança de remissão, de salvação, de resgate... Moça; na flor da idade, cheia de vida, seria como aquele céu belo, sedutoramente iluminado pelas estrelas, que também tinha ao lado de tanta beleza, de tanta luz, de não sabia que sublime poesia, aquela mancha negra como carvão. Cassi a teria de fato abandonado? Ela não podia crer, embora há quase dez dias não a viesse ver.

Se ele a abandonasse – o que seria dela? Veio-lhe então perguntar a si mesmo como se entregou. Como foi que ela se deixou perder definitivamente? (BARRETO, 1997, p.152).

Descrição das vontades de Cassi Jones:

Se já era egoísta, triplicou de egoísmo. Na vida, ele só via o seu prazer, se esse prazer era o mais imediato possível. Nenhuma consideração de amizade, de respeito pela dor dos outros, pela desgraça dos semelhantes, de ditame moral o detinha, quando procurava uma satisfação qualquer. Só se detinha diante da força, da decisão de um resolver empunhado com decisão (BARRETO, 1997, p.41).

Condição existente num contexto que o rapaz de posse usa a moça pobre, negra e bonita para satisfazer seus desejos e a abandona, pois é homem viril e advém de uma classe privilegiada, que acredita ter o poder de enganar e usar as pessoas – em especial as mulheres – para satisfazer suas vontades. A protagonista foi vítima desta condição e fica grávida jovem; e por fim, não recebe nenhum apoio ou atenção, e no romance em questão que traz a função social, a denúncia sobre o direito da mulher na sociedade, bem como do preconceito racial.

Segundo Nolasco-Freire (2005), uma personagem feminina, negra e com sonhos, como muitas mulheres teriam no contexto em que o romance é apresentado ao leitor, e em todos os aspectos desenvolvidos por Lima Barreto, ou seja, posição social, preconceito, hipocrisia da sociedade, assim em trecho de *CA* (1997):

Mais ou menos é assim o subúrbio, na sua pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixam. Pelas primeiras horas da manhã, de todas aquelas bibocas, alforjas, trilhos, morros, travessas, grotas, ruas, sai gente, que se encaminha para a estação mais próxima; alguns, morando mais longe, em inhaúma, em Caxambi, em Jacarepaguá, perdem amor a alguns níqueis e tomam bondes que chegam cheios às estações (BARRETO, 1997, p.96-97).

E continua:

O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes deem alguma cousa, para o sustento seu e dos filhos (BARRETO, 1997, p. 97).

Por outro lado, o aspecto autobiográfico pode ou não vir embutido de ficção, e com ele se acrescenta uma alta afirmação de seu “eu”. Diante dos fatos, Lima Barreto fala diretamente ao leitor que está à mercê desta memorialística literária a se identificar com seu contexto, o levando a uma reflexão sobre sua identidade. Por meio de seus trabalhos ficcionais o autor

denúncia, na maioria de suas produções, diretamente as questões sociais de sua época. E por vezes, nos escritos ficcionais descreve sentimentos que na realidade gostaria que fossem verdadeiros, por exemplo, seus sentimentos não afetuosos pelo seu padrinho Vicente de Ouro Preto, que não possuía nenhum afeto por seu afilhado, e que na ficção o escritor cria padrinhos afetuosos, carinhosos e preocupados.

Seria importante um distanciamento entre o indivíduo público/privado, para que possamos observar as questões do real/ficcional. Entretanto, nem sempre o distanciamento do eu em relação à concha social se mede por esse grau de consciência crítica explícita (BOSI, 1994, p.204). O fato pode ser explícito ou implícito, dependendo da ficcionalização do escritor, mas na obra de Lima Barreto parece irrelevante dissociar o real do ficcional, pois as duas coisas acabam formando a história desse romancista brasileiro.

A obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1997 [1919]) trata de Gonzaga, o personagem do romance que retrata um conflito interior desse sujeito. Assim o narrador faz uma biografia de Gonzaga, mas que faz uma alternância entre situações memórialísticas e suas próprias reflexões. O personagem trabalhou como funcionário público, era pessimista, frio e calculista, se manteve longe do casamento e próximo dos subalternos e dos explorados. Sempre atacava com suas críticas a aristocracia. Assim:

Longe de me confortar, a educação que recebi só me exacerba, só fabrica desejos que me fazem desgraçado, dando-me ódios e talvez despeitos! Por que me deram? Para eu ficar na vida sem amor, sem parentes e, porventura, sem amigos? Ah! Se eu pudesse apagá-la do cérebro! Varreria uma por uma todas as noções, as teorias, as sentenças, as leis que me fizeram absorver; e ficaria sem a tentação danada da analogia, sem o veneno da análise (BARRETO, 1997, p.63)

Em todo o percurso e enredo do romance, Gonzaga torna-se cada vez mais desacreditado no ser humano e nas transformações e acredita, em suas reflexões, que a morte seria sua única saída: "A morte tem sido útil e será sempre. Não é só a sabedoria que é uma meditação sobre ela – toda civilização resultou da morte." (BARRETO, 1997, p.70). O enredo é todo tecido por meio de um diálogo entre o personagem e um interlocutor, por passeios pela cidade do Rio de Janeiro, e faz uma sátira a burocracia e ao pedantismo. Afirma Barbosa (1975) por meio do personagem principal, Gonzaga de Sá do romance de Lima Barreto, reflete em todo seu enredo sobre o processo da literatura vigente de sua época. Uma reflexão com um tom de melancolia se estabelece no discurso apresentado:



A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações. No mais, é uma continuação do exame de português, uma retórica mais difícil a se desenvolver por este tema sempre o mesmo: Está aí o grande drama de amor em nossas letras, e o tema de seu ciclo literário (BARRETO *apud* BARBOSA, 1975, p.240).

Segundo NOLASCO-FREIRE (2005):

Em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), aparece na voz do personagem Gonzaga de Sá: “[...] alguns deles me deram a sagrada sabedoria de me conhecer a mim mesmo, de poder assistir ao raro espetáculo das minhas emoções e dos meus pensamentos” (BARRETO *apud* NOLASCO-FREIRE, 2005, p.57).

A formação da identidade ficcional seria decorrente de seu contexto social, assim, para a reorganização da vida real. Ao se tratar da ficção e da autobiografia de Lima Barreto, identifica-se em seus romances, indivíduos buscando refletir situações e tampouco reconhecimentos da capacidade de “saber”. A produção memorialística/autobiográfica, durante muito tempo, foi excluída pelo cânone, e no decorrer dos tempos, ganha espaço e importância em pesquisas nas áreas das ciências humanas, em especial, o romance passa a ser um meio de entrecruzamento entre o autobiográfico/ficcional.

De acordo com Candido (1998, p. 59), o romance moderno procurou justamente aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo e de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. A diferenciação sobre essa produção literária não estará somente no espaço abstrato, mas chegará próximo da realidade de muitos indivíduos sociais. Assim, em seu *DI* (1956) o escritor, ao afirmar sua posição mediante fatos reais:

Porque... o que é verdade na raça branca, não é extensivo ao resto; eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo. Entretanto, não me agasto, minha vida será sempre cheia de desgosto e ele far-me-á grande (BARRETO, 1956, p.52).

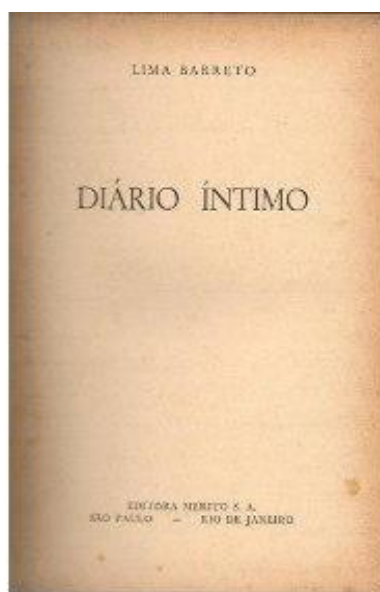
Desta forma, o escritor se configura como um condenado, tanto no que diz respeito a sua raça – um negro - quanto a sua situação social, que como ele, afirma: “far-me-á grande” (BARRETO, 1956, p. 52), e traz uma vida cheia de turbulências de um indivíduo com grandes pensamentos revolucionários, que leva sua literatura para além dos horizontes de sua época.

## CAPÍTULO 3 - O *DIÁRIO ÍNTIMO* [1953]: ENTRE O ÍNTIMO E O PÚBLICO, ENTRE O IMEDIATO E O FUTURO

### 3.1 O *Diário Íntimo*: à intimidade do escritor

O *DI* foi organizado por Francisco de Assis Barbosa, publicado postumamente no ano de 1953, 31 anos, portanto, depois da morte de Lima Barreto. Barbosa também insere notas para orientar o leitor quanto à unidade do texto, o qual é bastante fragmentado. O *DI* se inicia no ano de 1900 e vai até 1921, um ano antes da morte do autor, abrangendo, portanto, 21 anos da vida do escritor. Mas há longas interrupções, por vezes de meses e, retomadas de modo intenso. Por exemplo, o ano de 1904 começa só com uma referência ao mês de janeiro, sem anotação de dia. Em seguida, há várias anotações sem data nenhuma.

**Figura 10: Memórias**



**Fonte: Ilustração para obra *Diário Íntimo*, 1956.**

Por fim, já no mês de novembro daquele ano, o autor retoma as datas, com mais registros (Cf. BARRETO, 1956, p.41- 69). Essa inconstância é uma das características que mais salta aos olhos no que se refere ao *DI*. Por que isso acontece? Há duas possibilidades: (a) parte do texto pode ter sido extraviado ou (mais provável); (b) o escritor não tenha produzido durante este período, deixando o diário de lado e retomando-o muito posteriormente. Um trecho datado de 20 de fevereiro, de 1905, pode ilustrar essas questões:

Há mais de dez dias que não tomo notas. Nada de notável me há impressionado, de forma que me obrigue a registrar. Mesmo nos jornais nada tenho lido que me provoque assinalar, mas como entretanto eu queria ter um registro de pequenas, grandes, mínimas ideias, vou continua-lo diariamente (BARRETO, 1956, p.99).

Depois de alguns dias sem escrever o escritor demonstra, por meio do seu *DI* que gostaria de ter registros mais frequentes. A última data apresentada antes desse registro foi em 02 de fevereiro contando, assim, 18 dias sem anotações de qualquer tipo. O *DI* também passa a ser um espaço de ensaio para seus romances, pois esboços são registrados no decorrer dos anos. No ano de 1900, o primeiro texto é composto de trechos curtos, espécie de preparação e esboço de várias cenas de romances que viriam a ser escritos. Ao lado disso, vemos verdadeiras sinopses dos mesmos romances. Para ilustrar, trechos de *Clara dos Anjos* no *DI*:

Clara dos Anjos, mulher, mulata, 23 anos. Tenente Frutuoso, do Exército, positivista, etc., noivo de Carlota Sá Bandeira. Guedes (Camilo da Costa), português; interessado; mais tarde, enriquece, parte pra Europa, onde fica, doando alguma coisa à Clara, sua amiga, com quem tem uma filha (Visconde mais tarde de qualquer coisa). A gente Sá Bandeira, família de pequeno empregado da relação de Clara, de quem o pai era padrinho (BARRETO, 1956, p.57).

Na primeira versão incompleta:

Para Clara, porém, a vida não era tão monótona e encarrilhada, como para seus pais. Havia sempre uma diversão, um desvio: por novembro e agosto, e algumas vezes em outros meses, ia as festas em casa do padrinho, onde as suas habilidades de pianista eram gabadas e requeridas. Constituíam esses festejos a sua forte preocupação (BARRETO, 1956, p.224).

No romance:

A única filha do carteiro, Clara, fora criada com recato e os mimos que, na sua condição, talvez o fosse prejudiciais. Puxava a ambos os pais. O carteiro era pardo claro, mas com cabelo ruim, como se diz: a mulher, porém, apesar de mais escura, tinha cabelo liso (BARRETO, 1997, p.57).

Na parte do *DI* referente ao ano de 1904, um primeiro esboço do romance *Clara dos Anjos* é feito pelo escritor. Trata-se de um esquema (Cf. Figura a seguir):

**Figura 11: Urupês LTDA**

	1903	
Epoca:	1874	a 1905.
	<hr/>	
	29	
Clara.		
Nasceu	.....	1868.
Morte do pai	.....	1887.
Deflorada	.....	1888. (12 ou 13 de maio).
Dá à luz	.....	1889.
Deixada	.....	1892.
Casada	.....	1894.
Viúva	.....	1899.
Amigada de novo	.....	1900.
		* * *

**Fonte:** Ilustração do esboço do romance *Clara dos Anjos*, do *DI* (1956).

No *DI* numa nota sem data, do ano de 1904, em um trecho, o escritor fala sobre um colega da Secretaria da Guerra e seu sentimento para com ele não seria de afinidades. Na verdade, existem vários trechos que citam esses colegas e seu trabalho na Secretaria:

Era uma espécie de repulsa misturada com enjôo que eu sentia quando ele vinha conversar comigo. Não sei a que atribuir isso. Penso que seja pela sua completa linfacidade; pela sua estupidez. Entretanto, bem analisando, eu tenho conhecimentos que são dessa espécie de gente, pelos quais, entretanto, eu não sinto esse sentimento [...]. Em mim, eu já agora tenho observado, há uma série chocante de incongruência de sentimentos desacordes, de misteriosas repulsas (BARRETO, 1956, p.51).

O trecho citado apresenta uma medida daquilo que se espera de um diário íntimo. A confissão no trecho acima, com certeza, é um escrito pertinente ao diário, os sentimentos conflituosos que Lima Barreto possuía neste momento de desabafo. Segundo Lejeune (2008, p.263):

O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas. É certo que só é possível viver com alguma auto-estima, e o diário será, como a autobiografia, o espaço de construção dessa imagem positiva. Mas ele também pode ser espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção. No diário, o auto-retrato nada tem de definitivo, e a atenção dada a si está sempre sujeita a desmentidos futuros. A aventura do diário é, portanto, muitas vezes vivida como uma viagem de exploração, ainda mais que esse conhecimento de si não é uma simples curiosidade, mas condiciona a continuação da viagem: é preciso escolher e agir.

O papel é um espelho, e o escritor Lima Barreto tem compreensão plena disso, do seu espelhar e de seu significado. Em trecho citado de Lejeune (2008), o desejo de retornar ao Diário para se olhar de novo seria um meio de refletir sobre suas notas, um distanciamento necessário para uma reflexão mais completa. Quem escreve quer, por vários motivos, ser “revisto” pelo homem maduro e pelo velho do futuro. Assim, ocorre o afastamento para que esse indivíduo que escreve possa se olhar com certa distância temporal. A maneira que vemos nossa imagem tem a “vantagem” de se construir no decorrer do tempo, podendo se repetir, se transformar e levar a “contradições” e “erros” que possa desestruturar o que pensamos sobre as certezas de nossa vida. Durante a vida é certo que tenhamos perspectivas de alguma auto-estima, e no diário com a autobiografia perpassa o espaço para essa construção positiva do indivíduo.

Mas pode ser um campo de análise para prévios questionamentos, um exame profundo do íntimo de si mesmo “um laboratório”. O gênero diário, neste viés, por ser um auto-retrato nada tem de concluído e sempre está sujeito a afirmações durante a vida. O processo de escrita do diário seria uma viagem de “exploração” e o conhecimento a ser explorado com o tempo não é simplesmente descobrir algo, mas descobrir, escolher e agir sobre esse conhecimento.

No ano de 1903, as anotações se iniciam com uma definição do *DI* (“Um diário extravagante”) como título e, logo a seguir, uma identificação do próprio escritor:

#### Diário extravagante

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro, escreverei a História da Escravidão Negra no Brasil e sua influência na nossa nacionalidade (BARRETO, 1956, p.33).

Qual o sentido da palavra extravagante, para Lima Barreto? O que quer dizer ele quando afirma, num escrito aparentemente feito para si mesmo, que se trata de um diário extravagante? Talvez uma análise do trecho acima possa responder as questões propostas. Como se sabe, Lima Barreto não terminou seu curso na Escola Politécnica, escola da UFRJ que tem origem nos fervilhantes anos do século XIX, e considerado um importante estabelecimento público de ensino superior, criada pelo Império em 1874. Entretanto, Lima Barreto define-se no *DI*, como ex-aluno daquela escola, ou seja, ele não terminou seu curso nesta instituição. Pelo que sabemos o escritor não foi um excelente estudante, na verdade, segundo o trabalho apresentado por Barbosa, biógrafo do escritor (1975), que escreve sobre a

*Vida de Lima Barreto (1881-1922)*, ao descrever sobre a situação sobre o estudo do escritor, que os alunos da Escola Politécnica poderiam estar antecipando suas disciplinas do ano seguinte, para que pudessem acabar o estudo antes dos 5 anos de vigência do curso, afirma:

Mas Lima Barreto não era desses, e continuava marcando passo. Positivamente não era um grande estudante. Estava na Escola para satisfazer ao pai, que o queria doutor, com anel de grau e pergaminho. O temperamento rebelde se acomodava, pensando na alegria que isso causaria ao almoxarife da Colônia de Alienados da Ilha do Governador (BARBOSA, 1975, p.76).

Após a morte do pai, e com várias dificuldades, Lima Barreto abandona a escola. Porém, guarda de si a imagem, positiva, de ter estudado lá. Omite, entretanto, seu fracasso: não terminou seu curso. No *DI*, no ano de 1908, data de 5 de janeiro, outra reflexão do escritor:

O ano que passou foi bom para mim. Em geral os anos em 7 fazem grandes avanços aos meus desejos. Nasci em 1881; em 1887, meti-me no alfabeto; em 1897, matriculei-me na Escola Politécnica. Neste andei um pouco, no caminho dos meus sonhos. Escrevi quase todo meu Gonzaga de Sá, entrei para o Fon-Fon, com sucesso, fiz a Floreal e tive elogio do José Veríssimo, nas colunas de um dos jornais do comércio do mês passado. Já começo a ser notado (BARRETO, 1956, p.125).

Aparentemente, a importância de assinalar em seus registros de ter estudado na Escola Politécnica, e também destacar a importância de ser filho legítimo, pois possivelmente na sociedade existia um número considerável de filhos bastardos. São dois elementos importantes da identidade do escritor que ele faz questão de marcar em seu *DI*. Por que faz isso? Por que, num diário intitulado “íntimo”, o escritor tem tanta necessidade de se referenciar nestes aspectos tão públicos? Estes elementos ressaltam a tensão entre *vida privada e vida pública* que perpassa o *DI*. De alguma maneira a marca de que Lima Barreto tem a intenção de ser lido por outrem que não seja ele mesmo. Ao ampliar as fronteiras do gênero diário, Lima Barreto rompe novamente os moldes desejados para seu tempo, estabelecendo a tensão entre o gênero, que se vê como privado, mas deixa vestígios de uma vida pública.

Nesse sentido, a palavra extravagante, cujo sentido fala daquele “que está fora do uso geral, habitual ou comum; estranho, excêntrico” (HOUAISS, 2001, CD-ROM) é significativa. Para Barreto, então, seu diário seria algo que foge dos padrões desejados para uma época ou

certo público. Porque o diário seria extravagante? Cremos que é porque esse diário tem aspectos que vão além do gênero diário íntimo. Neste gênero, o interlocutor daquele que escreve é o próprio escritor, ao contrário, como sabemos, de gêneros públicos como o romance, por exemplo, que é escrito para um amplo público. Afirma Lejeune:

Desde o começo, ele [o diário] programa sua releitura. Talvez não seja lido de fato, mas poderia sê-lo. É um sinal de radar que enviamos ao futuro e que sentimos misteriosamente voltar para nós. Sem essa presença do futuro, não escrevíamos. O diário não dá acesso à contingência de um fim absurdo, mas à transcendência de uma ou várias releituras futuras. Não o imaginamos terminado, mas o vemos antes relido (por nós) ou lido (por outros) (LEJEUNE, 2008, p.272).

Um dos aspectos que marcariam o *DI* como sendo extravagante, é essa preocupação de Lima Barreto de se definir de modo público, como se esperasse que mais alguém, além dele mesmo, viesse a ler seu diário. Isso se comprova no trecho seguinte:

3 de janeiro [de 1905]

Hoje, pois, como não houvesse assunto, resolvi 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 cinquenta anos. Guardando-as, eu poderei fazer delas [...] pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito. Aqui *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 discrição, porque mesmo no túmulo eu poderia ter vergonha (BARRETO, 1956, p.77, grifos nossos).

Existem vários aspectos relativos aos interlocutores presumidos de Lima Barreto. O escritor não é nada inconsciente quanto ao destino de seu diário, a percepção evidente de quem são seus interlocutores e o primeiro deles é o próprio escritor, que parece escrever tendo em vista seus vários “eus” futuros, o Lima Barreto de 30 anos, de 40 e de 50 – trágico aqui é saber que o escritor morre com 41 anos, não podendo ser lido por si mesmo aos 50 anos. Mas há um outro interlocutor, que está no futuro e que, contrariando o gênero diário íntimo, poderia ser um destinatário/leitor do *DI*. Lima Barreto tem a expectativa de que este leitor seja cuidadoso e discreto ao se “utilizar” de sua “nota íntima”, e espera ser lido por outrem. De fato, no trecho tem certeza disso, talvez, porque o escritor espera que, não obtendo reconhecimento em seu presente, possa ser reconhecido no futuro, contando com ajuda de alguém. Ao ressaltar, de passagem, *o sentimento de inadequação* do escritor que havíamos

destacado um pouco antes, o escritor parece não se adequar ao seu tempo, escreve esperando um futuro próximo.

Extravagante é a expressão “bem alto” que vemos no trecho acima, que ressalta a inadequação do *DI* em relação ao gênero diário. No mesmo, cuja escrita deveria ser de si para si, que deveria se dar num tom quase sussurrado, Lima Barreto se põe a “tentar” falar bem alto, contrariando de novo o gênero – é óbvio que tudo isso é realizado de modo não literal, porque, na escrita não é possível falar “bem alto”, a não ser de modo metafórico.

Em Lima Barreto, o gênero diário se flexibiliza passando a ser um meio de ser lido, não apenas pelo sujeito que escreve e que um dia pode reler seus escritos. Mas, pode ser escrito com a perspectiva que “outrem” possa ler como fica evidente no trecho: “peço *a quem se servir delas*” (BARRETO, 1956, p.77). Em uma citação de Lejeune (2008, p.260), reflexões são feitas sobre o diário e seus vestígios:

O diário é uma *série* de *vestígios*. Ele pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências. O vestígio único terá uma função diferente: não a de acompanhar o fluxo do tempo, mas a de fixá-lo em um momento-origem. O vestígio único será não de um diário, mas um “memorial”.

O diário, de alguma forma, registra vestígios de acontecimentos que possam ter marcado a vida de um indivíduo. Tem a intenção de marcar o tempo por meio de referências. Para Lejeune, o único vestígio não seria de um diário, mas de um “memorial”, que se faria por meio desses registros, podendo ser mais ou menos íntimos, tanto de si, como pela relação entre outras pessoas. Com isso, *DI* se referencia ao gênero diário, por ser extremamente fragmentado. Por meio dos seus vestígios, indícios e fragmentos se tornam possível a organização e a percepção sobre o gênero aqui tratado.

Mas uma coisa ressalta a extravagância do escritor: uma evidência de leitura que não será somente dele, mas também por outrem. Aqui vemos o quanto o escritor Lima Barreto escreveu com vistas não somente no futuro, mas em outros leitores, rompendo com as amarras da definição de “íntimo”. O escritor queria ser público numa sociedade que o obrigava a ser privado, que, apesar de alguns reconhecimentos, a sociedade da época não o reconheceu como escritor plenamente.

Alguns dos temas centrais do gênero diário estão em *DI*, por exemplo, o foco na figura do “eu” que escreve, logo abaixo, vemos dois destes momentos. Diz Lima Barreto (1956, p.41): “Dolorosa VIDA minha! Empreguei-me e há três meses que vou exercendo as minhas



funções. A minha casa ainda é aquela dolorosa geena pra minh'alma. É um mosaico tétrico de dor e de tolice”.

A palavra “geena” dá ideia geral do trecho. Geena é metáfora de inferno, de local de padecimentos. A etimologia dada pelo Houaiss fala por si só: “[...] gehēna,ae 'lugar de suplício eterno, o inferno', do gr. géenna,ēs 'lugar de tortura', este do heb. gēhinōm (< gēhenē Hinnōm 'o vale do filho de Enom'); este vale, situado nas proximidades de Jerusalém, na Palestina, era o local onde os hebreus incineravam crianças ao deus fenício Moloque, para os sacrifícios rituais (Cf. HOUAISS, 2001, CD-ROM).

Lima Barreto compara sua casa, onde mora com o pai, a madrasta e os irmãos, a um inferno, num registro em que fala de seu recém adquirido emprego, sem muito entusiasmo. Parece que o emprego vai “mais-ou-menos” e a vida em casa, não parece ter sofrido modificações, permanece difícil. Logo em seguida, em outro trecho, vemos os habitantes do “inferno”:

Meu pai, ambulante, leva a vida imerso na sua insânia. Meu irmão, C...., furta livros e pequenos objetos para vender. Oh! Meu Deus! Que fatal inclinação a desse menino! Como me tem sido difícil reprimir a explosão. Seja tudo que Deus quiser! [...] Só eu escapo! (BARRETO, 1956, p. 41).

Interessante assinalar que Barreto parece sofrer não por causa própria, mas pela família desestruturada que ele próprio descreve. Como ele mesmo diz, só ele se salva neste inferno. Este pessimismo que vemos já nos primeiros anos parece acompanhar o escritor durante toda sua vida, ou seja, uma nota de otimismo é rara.

16 de julho [1908]

Mas de tudo isso, o que mais me amola é sentir que não sou *inteligente*. Mulato, desorganizado, incompreendido e incompreensível, era a única coisa que me encheria de satisfação, ser *inteligente*, muito e muito! A humanidade vive da *inteligência*, pela *inteligência* e para a *inteligência*, e eu, *inteligente*, entraria por força na humanidade, isto é, na grande Humanidade de que quero fazer parte (BARRETO, 1956, p.135. Grifos nossos).

Difícil ler este trecho do *DI* de Lima Barreto, e não sabemos se é um trecho irônico ou somente uma confissão. Como vimos, o escritor ao se descrever, coloca a palavra “inteligente” por vezes para expressar seus sentimentos ao querer o reconhecimento e a vontade de fazer parte desse espaço crítico em que se apresenta na sociedade, sendo “desorganizado e incompreendido, incompreensível” (BARRETO, 1956, p.135), além de tudo isso, o deixaria com grande alegria seria ser muito “inteligente”. Mas, o que para ele é inteligente? Percebemos que Lima Barreto foi um escritor a frente de seu tempo, e as

características mencionadas por ele nada mais são que uma ironia ao que presenciava em sua vida. A inteligência seria uma característica de quem possui um nível acima do normal perante outros indivíduos. Com isso, questionamentos são feitos, mas as dúvidas persistem ao querer as respostas sobre elas. Na noção de igualdade, acaba ficando implícita “a questão de inteligência”, e percebemos uma contradição.

Assim, Lima Barreto seria inteligente em relação ao que percebemos em seus registros. Para seus críticos, contudo, ele não seria nada inteligente. Ser reconhecido, então, para ele seria pertencer à “humanidade”, um universal, que transcenderia seu tempo e lugar, e esta seria sua expectativa. Irônico ou não? O escritor está se reconhecendo inteligente e atribuindo aos demais toda a carga de preconceitos que vemos no trecho; o mais gritante dos preconceitos ali presentes é a forma com que se refere à cor da pele, inserido entre uma enumeração de sua condição de mulato: “Mulato, desorganizado, incompreendido e incompreensível”. Na presença dos registros aqui analisados percebe-se a ênfase com que o escritor descreve sobre sua origem e classe social, bem como suas confissões e seus desabafos, em que decorre da posição social é bastante presente na vida do escritor no *DI*:

Porque ... o que é verdade na raça branca, não é extensivo ao resto; eu, mulato ou negro, como queiram, estou condenado a ser sempre tomado por contínuo. Entretanto não me agasto, minha vida será sempre cheia desse desgosto e ele far-me-á grande (BARRETO, 1956, p.52).

O que seria importante e relevante na “raça branca” (BARRETO, 1956, p.52), não caberia ao resto da população “mulato ou negro” (BARRETO, 1956, p.52), estará sempre a ser levado a pensar sobre esse viés, mas que o escritor afirma que não vai se aborrecer, e que sua vida será cheia de contratempos. O importante para Lima Barreto seria que esses contratempos somente iriam o fazer cada vez mais forte. Outro fato que marca sua trajetória seria a vontade em que Lima Barreto possuía de registrar a história. Assim, no mesmo ano 1905, na data de 12 de janeiro, vemos a manifestação de um desejo do escritor de fazer um romance e descrever a situação dos negros e o amor que sentia ao falar do assunto:

Veio-me a ideia, ou antes, registro aqui uma ideia que me está perseguindo. Pretendo fazer um romance em que se escrevam a vida e o trabalho dos negros numa fazenda [...] Temo muito para pôr em papel impresso a minha literatura. Essas ideias que me perseguem de pintar e fazer a vida escrava com processos modernos do romance, e o grande amor que me inspira – pudera! [...] Ah! Se eu alcanço realizar essa ideia, que glória também!

Enorme, extraordinária e – quem sabe? – uma fama europeia (BARRETO, 1956, p.84).

Lima Barreto em suas notas, expressa uma ideia que o persegue e que precisa descrever e pretende fazer um romance em que possa falar da vida e do trabalho dos negros em uma fazenda. Segundo o escritor, haveria muito o que colocar no papel acerca “desses registros” por meio de sua literatura militante, que podemos perceber em seus registros e traz sua linguagem simples sua forma renovadora, ao colocar sujeitos marginalizados no lugar de protagonistas, e não de personagens secundários dos enredos. Assim, percebemos que sua vida cotidiana será o meio pelo qual o escritor desenvolve seus romances, e ao descrever:

Sem data (1905)

Fui de trem, meditei durante a viagem sobre o meu livro, e em casa compulsei as notas para acabar o terceiro capítulo. Agora acabo de achar uma pequena cena para o segundo, com a qual dar-lhe-ei mais força, mais vida, mais verossimilhança (BARRETO, 1956, p.96).

No decorrer de uma viagem de trem pensou em todo seu livro que estava a escrever e ansiava chegar a casa para terminar seu terceiro capítulo. Novos fatos ocorrem e surgem novas ideias para o segundo capítulo, ele poderá dar mais veracidade e mais força ao escrever esse escrito. A vida familiar, as questões cotidianas, menos “heroicas”, também são elementos do *DI*. Acima, destacamos como Lima Barreto se situa dentro da família, assim, convergem os dois elementos, relatando os escritos e as situações pessoais vivenciadas pelo escritor e também da denúncia em seu meio, por exemplo, o relato sobre um tio distante, José Barbosa Lima, membro da Academia de Letras e parlamentar da Primeira República, que foi governador de Pernambuco e senador, e um elemento importante da vida intelectual brasileira daquele tempo:

É um péssimo espírito esse Barbosa Lima, utópico, gramático, recheado de positivismo, cheio de ideias sentimentais, mas no fundo cruel e covarde moral. É uma das mais belas flores do bacharelismo do Exército, bacharelismo cheio de espírito de casta e de fofa ciência (BARRETO, 1956, p.44).

No *DI* insiste em vários momentos sobre a posição dos intelectuais de sua época e apresenta o que não agrada Lima Barreto e existe uma preocupação em apresentá-los como espírito cheio de Positivismo (a doutrina filosófica da época), composto de ideias banais, cruéis e moralizantes. No *DI*, as reflexões sobre os críticos de sua época:

[1904] Um escritor, um literato, apresenta ao público, ou dá publicidade a uma obra; até que ponto um crítico tem o direito de, a pretexto de crítica, injuriar-lo? Um crítico não tem absolutamente direito de injuriar o escritor a quem julgar. Não se pode compreender no nosso tempo, em que as cousas do pensamento são mostradas como as mais meritórias, que um cidadão mereça injurias, só porque publicou um livro. Seja o livro bom ou mau. Os maus livros fazem os bons, e um crítico sagaz não deve ignorar tão fecundo princípio. Ao olhar do sábio, o vício e a virtude são uma mesma cousa, e ambos necessários à harmonia final da vida; ao olhar do crítico filósofo, os bons e maus livros se completam e são indispensáveis à formação de uma literatura (BARRETO, 1956, p.56).

Se o crítico tem razões particulares para não gostar do autor, cabe-lhe unicamente o direito de fazer, com a máxima serenidade, sob o ponto de vista literário, a crítica do livro. Dizem que o autor faz grandes obras. O ódio também poderá fazê-las; mas, para isso, como no caso do amor, é preciso conter-se (BARRETO, 1956, p.57).

Na verdade, nos dois trechos acima citados, Lima Barreto, escritor militante, ressalta que não aceita as críticas de seus contemporâneos, pois a defesa feita sobre os maus livros, se destaca como bons livros e a relação de complementação se faz da serenidade e da contensão à uma crítica limitada dos críticos de seu tempo. Uma construção dentro dos limites da intimidade do *DI* é um desabafo, mas no contexto deste diário, apesar de íntimo, quer ser lido, teria outro sentido, pois Lima Barreto escreve para um público da posteridade. No dia 22 de novembro de 1904, o escritor faz uma descrição sobre o Ministro da Guerra<sup>6</sup> (Argolo):

É um tipo simples [...] Sem olhar e sem fisionomia. Recebeu-nos num pequeno gabinete. Ouviu algumas palavras do barão e disse outras. Apertou-nos a mão um a um. Se pela sua fisionomia nada se lhe pode descobrir de elevado ou de mau, pelo seu aperto de mão também. É um aperto de mão burguês indiferente (BARRETO, 1956, p.49-50).

A forma com que muitos políticos são destacados por suas características, a descrição de um companheiro primeiro oficial: “Na secretaria eu tive um companheiro primeiro oficial, o M.... T...C..., que era dos poucos que lá havia tendo algum destaque, era de uma avareza excepcional e duma estupidez de carneiro” (BARRETO, 1956, p.53). As características do oficial são citadas, e assim, deixa claro sua repulsa para com seus companheiros de trabalho e no ano de 1913, temos apenas registros sobre os jornais de sua época, dentre eles o *Correio*

---

<sup>6</sup> Francisco de Paula Argolo (1847-1930). Foi Ministro da Guerra, de 4 de janeiro a 17 de maio de 1897, durante o governo interino de Manuel Vitorino e os primeiros meses após o retorno de Prudente de Moraes, período em que ocorreram a segunda e a terceira expedição da Guerra de Canudos.

*da Manhã*, costumava colecionar artigos de vários jornais, que foram deixados em cadernos intitutados “Retalhos”. Por fim, também fala de seus colegas, que escrevem nos jornais:

26 de setembro (1913)

Desagradar é verbo intransitivo. Pede, portanto, objeto indireto. É o mais grave erro do artigo, pois o pronome devia ser “lhe” e não “o”. Que clássico! Todos são assim. Quanto mais falam em gramática, mais erram por conta própria (BARRETO, 1956, p.170).

Segundo nota de Francisco de Assis Barbosa (1975) organizador do *DI*, sobre um artigo de Diogo Barradas publicado no *Correio da Manhã*, onde o escritor Lima Barreto selecionou vários trechos, que diz: “Como é que eu poderei mandar ao meu amigo coisas que o *desagradam*”, sendo grifado por Lima Barreto, indicando o lugar em que fez seu comentário.

Os positivistas são inflexíveis. Contrapõem, à dialética dos metafísicos, algumas fórmulas esotéricas da doutrina [positivista], e declamam contra a anarquia mental e os sofistas anti-sociais. Há porém os euclidianos ortodoxos, positivistas ou não, que, por vezes, se opõem com vantagem aos paradoxais impetuosos (BARRETO, 1956, p.30).

O positivismo, uma corrente filosófica que surgiu na França no começo do século XIX, é uma doutrina direta, escola filosófica que ganhou força na Europa na segunda metade do século XIX e começo do XX, período em que chegou ao Brasil. A forma com que Lima Barreto descreve e pensa a respeito de todo esse processo que ganha força neste período e as contradições e seus pensamentos discordes são lembrados pelo escritor com grande preocupação, assim, a respeito dos estudos nos quais os negros, os mulatos e os brancos são “produtos intelectuais”:

Os produtos intelectuais negros e mulatos, e brancos, não são extraordinários, mas se equivalem, quer os brancos venham de portugueses, quer de outros países. Os negros se diferenciam o Brasil e mantem a sua independência, porquanto estão certos que em outro lugar não tem pátria (BARRETO, 1956, p.61).

As pessoas, tanto intelectuais negros, mulatos e brancos, não são fabulosas, mas podem ser comparadas, seja aos brancos descendentes dos portugueses ou de outros países, ou seja, os negros que fazem a diferença no Brasil, marcam de alguma forma a independência de seu país. Por conta, que fora desse país ou em outro lugar não o reconhecessem como sua pátria.

### 3.2 O imediato e o futuro: o tempo antecipado

Os registros desse escritor buscam entrelaçar em seu diário de maneira a duvidarmos do que seria consciente ou não consciente a questão do imediato e breve futuro. Com isso, se percebe a relação feita no *DI* por Lima Barreto, que existem contradição a serem questionadas em seu contexto, e a maneira de estabelecer a relação entre os dois pontos, o tempo presente e um futuro que Lima Barreto almejava para sua vida e para a sociedade. Em outro trecho, percebemos os questionamentos e dúvidas presentes na vida de Lima Barreto ao fazer leituras críticas:

[1905] 28 de janeiro

Voltei para casa e li até à uma hora o bovarismo do Gaultier, um curioso livro que se propondo revelar uma cousa já muito pressentida, entretanto, é duma frescura de brisa fagueira dos poetas. Estou lendo e acho lisonjeiro para mim achar nele vistas que eu já tinha sentido também. Deite-me e dormi bem, sossegado e satisfeito, porque tinha trezentos e tantos mil-réis em casa (BARRETO, 1956, p.92).

A crítica sobre leituras como de Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872) entre outros estudiosos é frequente nas anotações do *DI* de Lima Barreto, por meio da representação nos escritos de Gautier faz com que o escritor faz apontamentos relevantes e irônicos a essa leitura. A criticidade que o escritor deixa evidente em suas anotações nos leva a refletir sobre cada gesto e palavra deixada por ele. Nenhuma nota é escrita de forma aleatória, mas sim pensada com cautela e precisão. Segue Lima Barreto com sua reflexão:

(1905) 28 de janeiro

Nos casos de Flaubert, essa convergência não se produz. O ângulo dessas linhas é o índice bovárico, mede o afastamento entre indivíduo real e o imaginário, entre o que é e o que ele acredita ser. Na *Educação Sentimental*, de Flaubert, mímica de valor desigual. Diz Gaultier (1892) que, se na Ema Bovary o bovarismo foi negativo, deve-se a sua falta de crítica (BARRETO, 1956, p. 94).

Uma designação na condição psicológica iniciada por Gaultier (1811-1872), em 1892, seguindo com o “bovarismo” que se refere ao estado de insatisfação crônica do ser humano, produzido pelo contraste entre suas ilusões, suas aspirações e sua realidade:

Sem data (1905)

É incrível a ignorância dos nossos *litteratos*; a pretensão que eles possuem não é secundada por um grande esforço de estudos e reflexão. Presumidos de

saber todas as literaturas, de conhecê-las a fundo, tem repetido ultimamente as maiores sandices sobre o Gorki, que anda encarcerado na Rússia, por motivo dos levantes populares lá havidos (BARRETO, 1956, p.99, grifo nosso).

A ignorância e a falta de criticidade dos “literatos” chamam a atenção desse escritor que possui uma literatura militante como objetivo. O que existe seria: “o modo de escrever deles, copiam-se-lhes os cacoetes, a estrutura da frase, não há dentre eles um que conscienciosamente procure escrever como o seu meio o pede e o requer, pressentindo isso na tradição dos escritores passados [...]” (BARRETO, 1956, p.100). Percebe-se o desprezo que o escritor sentia sobre seus companheiros literatos e tudo que os mesmos fazia sobre suas produções literárias:

É uma literatura de *concetti*, uma literatura de clube, imbecil, de palavrinhas, de coisinhas, não há neles um grande sopro humano, uma grandeza de análise, um vendaval de epopeia, um ciclo lírico que há neles é mal encaminhado para a literatura estreitamente pessoal, no que de pessoal há de inferior e banal: amores ricos, mortes de parentes e coisas assim. A pouco e pouco, vou deixando de os frequentar, abomino-lhes a ignorância deles, a maldade intencional, a lassidão, a covardia dos seus ataques (BARRETO, 1956, p.100).

Dessa forma, não existe um sopro grandioso nas reflexões dos literatos da época de Lima Barreto, apresentam uma literatura pessoal. Assim, deixam transparecer amores da classe elitizada, mortes de parentes entre outros temas sem grande importância para nossa literatura. Lima Barreto relata sua insatisfação e discordância sobre os colegas literatos com a crítica vigente. Aos poucos, em face disso, o escritor vai deixando de frequentar os ambientes intelectuais, e chama a atenção para a ignorância, maldade e covardia, embora, surgem mais dúvidas sobre esses literatos e essa ciência:

15 de maio (1908)

Eu não acredito absolutamente na eficácia da ciência para fazer poetas e literatos; às vezes mesmo a julgo nociva; mas tenho para mim que o processo é o mesmo na arte e na ciência: um acordo entre o oculto e o visível, uma relação entre fatos que, só com os instrumentos do pensamento, ganham uma explicação (BARRETO, 1956, p.133).

Segundo Lima Barreto, a ciência não seria eficaz para a construção de poetas e literatos, mas vê semelhança entre uma e outra na produção do conhecimento. Seguindo os anos que decorrem em seu *DI*, no ano de 1906, segundo nota explicativa do organizador dessa

edição, a introdução dos escritos do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, publicado em 1919 traz a data de (08-10-1906). O organizador do *DI* Barbosa (1975) lembra que alguns escritos dos resumos do romance se perderam, os capítulos I e XII, restando somente os capítulos XIII, XIV e XV. Abaixo um trecho do resumo que o escritor deixou de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1906):

Poder-se-ia transformar o [rio] Maracanã em Rio considerável. Com canalizações suplementares as nascentes, o aumento do seu volume d'água poderia ser obtido; mas seria falsificar. O melhor é um rio autêntico e bem catalogado nas geografias. Apesar de tudo, [...]ainda não tenho uma opinião segura sobre o Gonzaga de Sá: doido ou ajuizado, inteligente ou parvo? Não sei (BARRETO, 1956, p.120).

A literatura é algo renovador para sua época, toda sua literatura militante vem questionar a questão social, sobre formas de denúncia em relação a seu meio, questionando em seu romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, uma transformação social. Ao citar essa possível transformação do Maracanã em um Rio de Janeiro com prestígio, mas que poderia soar falso. O que seria correto em um Rio de Janeiro “autêntico” perfeito em suas geografias. No início de seus registros presentes no *DI* no ano de 1905, percebe-se um otimismo em seus escritos, e no trecho abaixo, Lima Barreto espera e afirma que pode mais em sua vida.

Sem data [1905]

Mas, hoje! Hoje! Já posso alguma cousa a amanhã poderei mais e mais. Não pararei nunca, não me deterei; nem a miséria, as perseguições, as descomposturas me deterão. Sacudi para longe o fantasma do Medo; sou forte, penso, tenho coragem... Nada! Nada! Nada! (BARRETO, 1956, p.112).

Dessa forma, o que fica é a impressão de se tratar mais de otimismo e não de desabafos, além de tratar sobre aquilo que o escritor gostaria de fato realizar em sua vida. De fato, com o passar dos anos, percebe-se que neste ano de 1905, já havia um tom ameno em seus escritos, ou seja, o escritor começa a perder o ânimo pela vida, pela sua obra e também pelo regime social vigente. Segue um de seus escritos:

24 de janeiro [1908]

Fui a bordo ver a esquadra partir. Multidão. Contacto (sic) pleno com meninas aristocráticas. Na prancha, ao embarcar, a ninguém pediam convite; mas a mim pediram. Aborreci-me. Encontrei Juca Floresta. Fiquei tomando cerveja na barca e saltei. É triste não ser branco (BARRETO, 1956, p.130).



Ao chegar à Secretaria da Guerra fizeram um convite a Lima Barreto para assistir a saída da esquadra de bordo de um navio do Lloyd. Assim, na nota do escritor, percebemos a hesitação do mesmo “Fui, depois de hesitar muito” (BARRETO, 1956, p.130). Assim, no meio de uma multidão cheia de meninas da aristocracia, ao embarcar advêm a decepção, a ninguém pediram convite, mas para ele “pediram”; veio o aborrecimento por conta do episódio e encontra um colega o “Juca Floresta” empreiteiro de manifestações políticas, no *DI*:

Sem data (1908)

Vai me faltando energia. Já não consigo ler um livro inteiro, já tenho náuseas de tudo, já escrevo com esforço. Só o álcool me dá prazer e me tenta... Oh! Meu Deus! Onde vou parar? (BARRETO, 1956, p.136).

Suas leituras já não são completas, a leitura de um livro não chega até ao final, sente náuseas de toda a situação que vivenciava, e sua escrita é feita com muito esforço sem ânimo e tristeza. Assim, suplica a Deus, onde que essa situação vai acabar, pois somente a bebida neste momento daria algum “prazer” e vontade em sua vida. O escritor por meio de suas notas desabafa todas as suas angústias ao não conseguir suprir as dificuldades suas nuanças, tanto como pessoa e também literato.

Nos anos que se seguem, suas anotações vão sendo menos frequentes, e quando escreve percebe-se o desânimo em seus escritos. Em 1910, anotações são feitas sobre a obra *TFPQ*, que segundo as notas encontradas teria primeiramente, o título de “*O Prêmio*”. Um esboço do romance é feito pelo escritor, aliás, características essas presentes em seu *DI*, suas produções literárias primeiro são feitos esquemas sobre o desenvolvimento do enredo, por meio de capítulos. Também são encontrados vários esboços de histórias (crônicas) inacabadas com títulos como: “História do linguado”, “O macaco e a onça”, etc, aparentemente recolhidas da cultura popular (Cf. BARRETO, 1956, Cf. p.147-156). No decorrer da vida do escritor sua família ainda é um martírio para que ele possa suportar, e suas reclamações são decorrentes e mais frequentes:

20 de abril (1914)

A minha casa me aborrece. O meu pai delira constantemente e o seu delírio tem a ironia dos loucos de Shakespeare. Meus irmãos, egoístas como eles, queriam que eu lhes desse tudo o que ganho e me curvasse à Secretaria da Guerra. O que me aborrece mais na vida é esta secretaria. Não é pelos companheiros, não é pelos diretores. É pela sua ambiência militar, onde me

sinto deslocado e em contradição com a minha consciência (BARRETO, 1956, p.171. Grifo nosso).

Nos escritos de Lima Barreto em uma nota de seu *DI* nas dependências onde trabalha – daí a referência à “esta secretaria”, o pronome “esta” conotando proximidade e com todos problemas, parece que o funcionário público consegue ainda fazer suas coisas particulares, como escrever seu diário, no serviço. O funcionário público se sente deslocado na repartição, queria, talvez, viver dos ganhos de seus escritos, ao seguir, contra a maré de seu tempo, se sentido incompreendido. É possível que isso se manifeste em crises nervosas, o escritor escreve: “13 de julho (1914). Noto que estou mudando de gênio. Hoje tive um pavor burro. Estarei indo para a loucura?” (BARRETO, 1956, p.172).

O que pode ser isso, “mudando de gênio”, um surto psicótico? E esse “pavor burro”, o que pode significar? Sinal de paranoia? Não nos cabe responder aqui. O fato é que, em 1914, quando abusou do álcool seus irmãos acabaram internando Lima Barreto no Hospício Nacional dos Alienados. Diante disso, Lima Barreto fica com grande ressentimento e, nessa ocasião, escreve o conto “Como o homem chegou”, que aparece na primeira edição de *TFPQ* e que depois faria parte do volume de *CA*. Neste ano 1916 veio a publicação de *TFPQ* e, em primeiras notas, descreve a quantidade de exemplares que vendeu e, principalmente, aos seus colegas, e as críticas dos jornais também são citadas, bem como as notícias sobre sua produção intelectual. Em nota de março, diz o que seu livro obteve sobre a crítica na sociedade:

Meu livro, o Policarpo, saiu a quase um mês. Só um jornal falou sobre ele três vezes (de sobra). Em uma delas, Fábio Luz assinou um artigo bem agradável. Ele saiu nas vésperas do carnaval. Ninguém pensava em outra coisa. Passou-se o carnaval e Portugal teve a cisma de provocar guerra com a Alemanha. As folhas não se importavam com outra coisa senão com o gesto cômicamente davidinesco de Portugal. Enchiam colunas com notícias como esta: “A esquadra portuguesa foi mobilizada. Acham-se em pé de combate o couraçado Vasco da Gama, o cruzador Adamastor, a corveta dona Maria da Glória, a nau Catarineta, a caravela Nossa Senhora das Dores, o brigue Voador e o bergantim Relâmpago”. E não têm tempo de falar no meu livro, os jornais, estes jornais do Rio de Janeiro (BARRETO, 1956, p.181).

A publicação da obra *Numa e Ninfa* viria a ser em março de 1915, um romance da vida contemporânea, mas que na verdade só veio circular em 1917. Neste ano os escritos do *DI* são mínimos, meia página com alguns comentários sobre o romance citado e um relato de um empréstimo que foi feito ao “Montepio” – que seria uma instituição que cada sócio paga uma

mensalidade, que teria direito a subsídio em caso de doença e após a morte desse contribuinte, a família receberia uma pensão. Segue nota sobre o romance *Numa e Ninfa*:

O *Numa e a Ninfa* foi escrito em vinte e cinco dias, logo que saí do hospício. Não copiei nem recopiei sequer um capítulo. Eu tinha pressa de entregá-lo, para ver se o Marinho me pagava logo, mas não foi assim e recebi o dinheiro aos poucos. Escrevi-o em outubro de 1914. O Marinho era diretor da *A Noite* (BARRETO, 1956, p.182).

A escrita do romance foi desenvolvida rapidamente devido a situação financeira do escritor. Logo que o escritor sai do hospício escreve o romance *Numa e Ninfa* em apenas 25 dias. Seu desenvolvimento foi rápido e nem se quer houve reformulações, para que conseguisse receber logo o dinheiro, mas não foi o que aconteceu. O escritor sempre em suas notas apresenta uma mistura de ironia e otimismo: por exemplo, em 1917 o escritor inicia com um registro de um elogio irônico a si mesmo: “Devo UNICAMENTE a Lima, pela impressão do *Policarpo*, a quantia de quatrocentos e quarenta e dois mil-réis” (BARRETO, 1956, p.187). Em outra nota:

3 de março (1917)

Hoje, depois de ter levado *quase todo o mês passado entregue à bebida*, posso escrever calmo. O que me leva a escrever estas notas é o fato de o Brasil ter quebrado a sua neutralidade na guerra entre a Alemanha e os Estados Unidos, dando azo a que este mandasse uma esquadra poderosa estacionar em nossas águas (BARRETO, 1956, p.191. Grifo nosso).

No ano de 1918, Lima Barreto diz: “fui aposentado por decreto de 26-12-1918. Presidente da República, Vice em exercício, Delfim Moreira e ministro da Guerra, Alberto Cardoso de Aguiar” (BARRETO, 1956, p.204). Era uma aposentadoria por problemas de saúde por conta de algumas crises e de várias situações, depois disso, ocorreram as suas internações no hospício. Logo no ano de 1919, esteve duas vezes internado no Hospício Central do Exército, chegando a ter várias alucinações onde se machucava por vezes. Lima Barreto diz: “Estive no Hospital Central do Exército, de 4 de novembro de 1908 a 5 de janeiro de 1919” (BARRETO, 1956, p.205). Logo a seguir o escritor recorta uma entrevista publicada no Rio-jornal em 13-03-1919. Assim, um dos companheiros de Lima Barreto citado durante essa entrevista – doutor Mário de Lima Valverde – e, segundo o organizador do *DI*, somente a ortografia foi modificada (1956, p. 206-209), por meio de seus escritos percebemos que escreve cada vez menos e em suas notas, no ano de 1920, o assunto que chama a atenção seria o retorno ao hospício:

Sem 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 companheiros, eram perigosos. Demais, eu me imiscuí muito com eles, o que não aconteceu daquela vez que fiquei de parte (BARRETO, 1956, p.211).

Depois da passagem pelo hospício publica *Cemitério dos vivos* (1920), sobre os momentos de dificuldades. Depois de sua morte, são editados *O Diário do hospício e Cemitério dos vivos*, organizados por Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura, que se juntam para apresentar na obra o registro da estada do escritor no manicômio. Diz Lima Barreto (1956, p.148):

A loucura se reveste de várias e infinitas formas; é possível que os estudiosos tenham podido reduzi-las em uma classificação, mas ao leigo ela se apresenta como às árvores, arbustos e lianas de uma floresta: é uma porção de coisas diferentes.

No último ano, 1921, que precede seu *DI* somente cita um acontecimento na Praia de Botafogo, um evento desportivo: “Num domingo de fevereiro de 1921, houve um grande rôlo, quando, na Praia de Botafogo, jogavam uma partida de *water pólo* os clubes Natação e São Cristovão” (BARRETO, 1956, p.2013). Por fim, ao final do *DI* a primeira versão incompleta de *Clara dos Anjos* (1904), das páginas 217 a 283.

No ano seguinte, Lima Barreto morre em casa, em 01 de novembro de 1922. Aos 41 anos, deixa uma produção literária de dezessete volumes, entre contos, crônicas e ensaios, além de crítica literária, memórias e uma grande correspondência para a literatura brasileira. O *DI* se inscreve na tensão entre a vida real e as aspirações do escritor Lima Barreto. A tensão entre o gênero da intimidade e o diário real saltam logo aos olhos. O escritor, sobretudo no início do texto, parece usar o diário não só como instrumento de desabafo, da confissão e da intimidade, mas como forma de conversar com uma outra esfera da vida brasileira: o futuro no qual ele confiava. Desse modo, ressalta um discurso ambíguo em que Lima Barreto conversa consigo mesmo, ou seja, o Lima Barreto mais velho e o idoso, e com um provável leitor do futuro que não ele próprio. Nesse sentido, o diário deixaria de ser privado e passaria a ser público. No *DI*, o escritor tenta realizar, assim, seu sonho de ser um homem público – algo que ele não consegue ser em seu tempo à contento.

Aos poucos, contudo, esse futuro parece não chegar e as frustrações reais por que passa em sua vida o mulato leva o escritor a problemas neurológicos e mentais. O leitor

acompanha aos poucos esse declínio que é visto dentro do próprio diário de dois modos: a) pela confissão aberta feita por Lima Barreto e b) pelas crescentes lacunas que vão se instalando entre os registros, que vão se tornando mais e mais esparsos, sinais de seu desencanto com o futuro. Não obstante disso, Lima Barreto não para de produzir; sua obra prima, *TFPQ* [1909], livro sobre a loucura e com viés autobiográfico que é publicado em [1916], poucos anos antes de sua morte.

## CAPÍTULO 4 – RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA [1909]

“Então disse [Deus]: ‘Vai, e dize a este povo: ouvis, de fato, e não entendeis, e vedes, em verdade, mas não percebeis’” (ISAÍAS, 6:8)

### 4.1 *Recordações*: entre autobiografia e ficção

*Recordações do Escrivão Isaías Caminha (REIC)*, de 1909, é o primeiro romance publicado por Lima Barreto, e consta que já na época a publicação de *REIC*, o romance *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (publicado pela primeira vez em 1919, 10 anos depois, portanto), já estava acabado. Porém, o autor preferiu publicar *REIC* a publicar o *Gonzaga de Sá*. Lima Barreto faz alusão a isso em carta de 07/02/1909, a um crítico, na qual defende a publicação do mesmo compara os dois romances.

Era um tanto cerebrino, o *Gonzaga de Sá*, muito calmo e solene, pouco acessível, portanto. Mandeí as *Recordações do Isaías caminha*, um livro desigual, propositadamente mal feito, brutal, por vezes, mas sincero sempre. (BARRETO, 1956, p. 169)<sup>7</sup>.

Figura 12: Jayme Leão



Fonte: Ilustração para a obra *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, 1998.

“Desigual, propositadamente mal feito, brutal, por vezes, mas sincero sempre”. Pelo trecho, podemos ter ideia do valor que o escritor atribui a seu *REIC*. A virtude do livro,

---

<sup>7</sup> Também no *Diário íntimo*, na anotação de 5 de janeiro de 1908 diz que o ano de 1907 teria sido bom para ele, dentre outros, por quase terminar a escrita do *Gonzaga de Sá*.

segundo o autor, é ser sempre sincero. Em comparação, se *Gonzaga de Sá* é livro mais “cerebrino” (cerebral), *REIC* é “livro mal feito, brutal e desigual”. Aliás, no *DI*, ressalta-se, em outros aspectos, a importância que o escritor dá para os dois livros. Enquanto há no *Diário* 17 referências ao *Gonzaga*, há apenas 5 a *REIC*. No *Diário*, há trechos longos de esboços do *Gonzaga*, reflexões sobre a índole do personagem, etc. Nada disso podemos ver sobre *REIC*. O motivo pode ser o fato de que, no *Diário*, não há nada escrito no ano de 1909, justamente o ano da publicação desse romance aqui analisado. Por contraste, são mais de 80 referências, por exemplo, ao romance *CA*, 12 referências ao romance *TFPQ* etc.

O romance tem uma característica que ora o faz importante, ora o faz secundário. Trata-se da caricatura que o mantém próximo ao cotidiano de seu tempo. O romance de Lima Barreto, como diz Alfredo Bosi, é considerado em seu tempo como um *roman à clef*, isto é, um “romance de chave”, carregado de referências a contemporâneos de Barreto (BOSI, 2002, p.187). As referências são caricaturais, isto é, são retratos escritos de figuras reais de certo renome do início do século XX.

O livro esgota a primeira edição e, por meio dele, a crítica chega a reconhecer em Lima Barreto um grande escritor, mas classifica o livro como “mal panfleto”, como “deprimente” caricatura, como livro de “desabafo”, como “crônica íntima de vingança”, e como mera “cópia” caricatural da realidade contemporânea (MAGNONI, 2010, p. 4 e ss).

Santos (2012), ao discutir os problemas do conceito de *roman à clef* usado para se fazer a leitura de *REIC*, situa o próprio conceito<sup>8</sup>. Segundo ele, *REIC* pode ser considerado uma sátira ao importante jornal *Correio da Manhã*, em que Lima Barreto trabalhou, não se sabe se como contínuo ou se como jornalista. Assim, se *O globo* do romance é o *Correio da Manhã*, alguns personagens do romance podem ser identificados como sendo pessoas reais. Por exemplo, “o personagem Veiga Filho seria Coelho Neto; Raul Gusmão, João do Rio; e o Dr. Franco de Andrade, Afrânio Peixoto” (SANTOS, 2012, p. 55), todos três importantes escritores contemporâneos de Lima Barreto.

Para além do conceito de *roman à clef*, a obra, contudo, pode ser pensada sob diversos modos, e estudos mais recentes têm demonstrado isso. A seguir, discutiremos alguns deles. Alfredo Bosi (2002), em seu artigo “Figuras do eu nas recordações de Isaiás Caminha”, mostra o alcance do texto de *REIC*. Para ele o livro é:

---

<sup>8</sup> Para uma discussão complementar do tema do *roman à clef* em *REIC*, ver o capítulo de Santos (2012, p. 48 e e ss) que mostra a persistência do conceito na abordagem da obra.

Fonte rica de dados para a história social e cultural do Rio de Janeiro no começo do século XX. A condição do mestiço humilde, interiorano, depois suburbano, e os seus percalços para integrar-se na vida da capital que se modernizava a passos largos; a rotina do jornal onde achou emprego, com toda a galeria de tipos beirando a caricatura; enfim, o clima de fadiga e subserviência que se respirava na imprensa e nos círculos literários na *belle époque* carioca (BOSI, 2002, p. 187).

Para Bosi, o livro é virtuoso justamente por aquilo que os críticos achavam que era problema, isto é, a sua capacidade de representar diretamente a realidade de sua época, fazendo, além de tudo, um retrato de contemporâneos do escritor, como citado acima. O aspecto literário é o que menos conta no texto de Alfredo Bosi, o que conta é sua contribuição para a história social sobre o Rio de Janeiro, que naquele tempo era a capital federal do Brasil.

O olhar de Bosi, contudo, é o olhar de quem quer ver mais do que isso. Ele está à procura da forma com que Barreto compõe seu personagem, Isaías. Assim, há uma tensão entre os sonhos do jovem mestiço pobre Isaías e a realidade dura que o recebe. Há uma tensão entre o jovem que sonha no interior antes de chegar à capital e o jovem que enfrenta a vida real na cidade aonde chega. Há o mestiço que idealiza a raça branca e, depois, o mestiço que vai aos poucos encontrando seu lugar social longe de modelos e idealizações de raça.

Uma característica do personagem Isaías é a sua insatisfação com aquilo que a sociedade permite que ele seja em seu tempo. O mulato pobre quer ser muito mais do que a sociedade preconceituosa e patriarcal do Rio de Janeiro permite que ele sonha. Isaías sofre com isso. “Há em Isaías traços de *bovarismo*, também atribuído à pessoa de Lima Barreto, em sua vontade de se distinguir dos demais constrói para si uma ideia de futuro cheia de conquistas e glórias” (MAGNONI, 2010, p.22). Ideia que aos poucos vai perdendo força diante da realidade. Segundo o Houaiss (2012), “bovarismo” vem do nome da protagonista do livro homônimo *Madame Bovary*, de Flaubert (1821-1880), e tem o sentido de “tendência que certos indivíduos apresentam de fugir da realidade e imaginar para si uma personalidade e condições de vida que não possuem, passando a agir como se as possuíssem”.

Nessa época, podemos observar na leitura do *DI*, que as questões do bovarismo, encaradas como questões filosóficas, preocupam Lima Barreto e percorrem seu texto. O ano de 1905, atravessado pela escrita de *Clara dos Anjos*, é também atravessado por observações em torno do conceito de “bovarismo”. Nesse período, Barreto lê o filósofo francês Jules Gaultier (1858-1942) que propõe pela primeira vez o conceito. Usa-o ao longo do primeiro semestre daquele ano para descrever alguns personagens do *Diário*, inclusive a si mesmo. O



trecho abaixo é exemplo disso. Barreto descreve um conhecido, deficiente físico, que tem sonhos de ser um militar, ele sofre de bovarismo:

Encontrei o Carneiro, o Mário Tibúrcio Gomes Carneiro, que sofre de “bovarismo” revolucionário. É um rapaz a quem um desgraçado acidente cortou-lhe as pernas; entretanto ele, em cima das andas [pernas de pau], é como se montasse um corcel de guerra. Mata, esfolia, derrota exércitos e esquadras. Derruba governos e concerta países. Há nele a alma de um alferes do Exército do Brasil e, se não o foi, deve-o unicamente a seu aleijão. [...]Ele tem um revólver Nagant, que é mais um canhão, perfeitamente característico do seu gênio: não dispara, quando é apontado ou acionado (BARRETO, 1956, 82-83.).

Sendo uma espécie de caricatura e alegoria do bovarismo, o trecho ilustra bem o sonhador que, literalmente, não tem pernas, mas deseja coisas que estão acima de sua condição física. Em outro momento, encontra um colega de colégio a quem chama de idiota: “Ontem, saindo da secretaria, fui à Rua do Ouvidor, estive com alguns idiotas e fui à botica. Encontrei o V..., C..., um meu antigo colega de colégio. Bom rapaz, avarento, míope de inteligência e sem nenhum bovarismo” (BARRETO, 1956, 96). Falta ao ex-colega, avarento, míope de inteligência e idiota, algo que parece uma virtude, o bovarismo. O bovarismo então surge, no texto do *DI*, de forma negativa, quando se sonha demais, ou positiva, quando falta completamente à pessoa. No dia 31 de janeiro de 1905 ele escreve, reconhecendo um bovarismo positivo em si mesmo:

Último dia do mês em que, com certa regularidade, venho tomando notas diárias da minha vida, que a quero grande, nobre, plena de força e de elevação. É um modo do meu “bovarismo”, que, para realizá-lo, *sobra-me a crítica* e tenho alguma energia. Levá-la-ei ao fim, movido por esse ideal interessado e, se as circunstâncias exteriores não me forem adversas, tenho em mim que cumprir-me-ei (BARRETO, 1956, p.96, grifo nosso).

Lima Barreto acredita que é possível um bovarismo crítico, este seria então positivo. O conceito parece estar presente em muitos dos escritos do autor. Podemos ressaltar que muitos dos personagens do escritor são bovaristas, como por exemplo, o Policarpo Quaresma, personagem que dá título ao livro mais conhecido de Lima Barreto.

Isaías Caminha é também um bovarista, dividido entre seus anseios idealistas e literários de jovem e a realidade de mulato pobre, humilhado e subalterno, trabalhando num jornal da capital federal. O bovarismo de Isaías é evidenciado na inadaptabilidade de Isaias quanto à consciência de sua condição. Ele se julga mais do que realmente é. Como

apresentado, o romance é um choque de realidade na vida de Isaías. Seu encontro com os negros e pobres humilhados da cidade do Rio de Janeiro é o momento em que esse choque de realidade é melhor demonstrado.

É aí que Alfredo Bosi descobre em *REIC*, no cotidiano de Isaías, um aspecto existencial que ultrapassa a mera caricatura que é a regra do romance. Para o crítico, o personagem Isaías se identifica com a dor dos sofridos (BOSI, 2002, p.208), e supera o sentimento de solidão que o permeia durante todo o livro e que, de certa forma, é representação da própria vida de Lima Barreto. O trecho a seguir, do capítulo 6, faz alusão a esse sentimento de solidão e da dificuldade de superação disso. Isaías está sozinho num banco de parque, quando uma jovem negra se aproxima dele:

Os patos e os gansos nadavam satisfeitos e as garças pensativas perfiladas nas margens espiavam assombradas vendo tanta alegria. A tarde punha um brilho particular nas coisas, de doçura e satisfação. Aquele descanso no jardim fez-me lembrar não sei que passagem do meu livro de cabeceira, desse perverso livro de que eu quis fazer bússola para minha vida. Abri-o e, desejoso por encontrar a passagem, não reparei que uma pessoa viera sentar-se no mesmo banco que eu. Num dado momento, virei-me e dei com uma rapariga de cor, de olhos tristes e feições agradáveis. Tinha uma bolsinha na mão, um chapéu-de-sol de alpaca e o vestuário era pobre. Considerei-a um instante e continuei a ler o livro, cheio de uma natural indiferença pela vizinha. A rapariga começou a murmurar, perguntou-me qualquer coisa que respondi sem me voltar. Subitamente, depois de fazer estalar um desprezível muxoxo, disse-me ela à queima-roupa:

— Que tipo! Pensa mesmo que é doutor...

Fechei o livro, levantei-me e, já afastado, ainda ouvi dela alguns desaforos. Cheguei ao portão. Os bondes passavam, havia um grande movimento de carros e pedestres. Considerei a rua, as casas, as fisionomias dos transeuntes. Olhei uma, duas, mil vezes, os pobres e os ricos. Eu estava só (BARRETO, 1998, 72-73).

Isaías se reconhece só, entre negros e brancos, entre pobres e ricos. Envolvido pela literatura, ele se esquece das pessoas que estão do seu lado. No caso, trata-se de uma bela moça negra (“feições agradáveis”) que tenta conversa. Sentindo-se desprezada, ela o destrata e ele se afasta. Isaías parece não se encontrar nem na redação de jornal, onde é subalterno, nem em companhia das pessoas humildes e “de cor” de onde, afinal, provém. Os patos e gansos do trecho inicial, assim, aparecem como metáfora. O trecho fala da alegria e da satisfação das aves, observadas com admiração pelas garças. Parece uma mera descrição da natureza do parque onde os personagens estão. Mas também é uma metáfora, pois parece o oposto da cena entre Isaías e a moça negra. Os dois negros, um homem e uma mulher, no

banco do parque estão longe de comungar a satisfação e a alegria que patos e gansos, duas espécies diferentes, comungam.

Isaías não encontra comunhão entre os de sua raça. Pelo trecho, não por causa das pessoas que o cercam, pois a moça até tenta contato. É a sua incapacidade de adaptação, seu isolamento voluntário, e seu bovarismo, que o colocam na condição de pretense “doutor”, e que compromete essa comunhão.

Uma cena do capítulo 5 pode pensar como sendo o contraste disso, uma cena, entre duas outras mulheres (não se sabe se negras) brigam por ovos de galinha numa delegacia, na frente do inspetor. A situação mostra, ao contrário, o esforço de Isaías de se aproximar dos humilhados e sofridos, sendo essa aproximação não é física, e somente na cabeça de Isaías isso acontece. O trecho é um “barraco”. Isaías, preso por ter sido acusado de furto no hotel onde está hospedado, contempla a cena, que é mediada pelo inspetor:

— Que é isso! exclamou severamente o inspetor. Isto aqui é estalagem? Meto-a no xadrez! Está ouvindo?

A mulher descaiu logo a cabeça, que tinha erguido de um só movimento cheio de arrogância e com voz entrecortada pelo choro, desculpou-se:

— Me perdoe, “seu” inspetor! A gente é pobre... Foi a patroa que me deu o “bichinho”... A gente pensa: vamos ter uma gemada, uma fritada, um doce, uma coisa ou outra... Compra-se milho e se espera... e se espera... No fim a gente vem a saber que os outros é que comem os ovos... Ah! Meu Deus!... É duro! É duro! É sina da gente...

A rapariga falava desigualmente: ora alongava as sílabas, ora fazia desaparecer outras; mas sempre possuída das palavras, com um forte aceno de paixão, superposto ao choro. As palavras saíam-lhe animadas, cheias de uma grande dor, bem distante da pueril querela que as provocara. Vinham das profundezas do seu ser, das longínquas partes que guardam uma inconsciente memória do passado, para manifestarem o desespero daquela vida, os sofrimentos milenares que a natureza lhe fazia sofrer e os homens conseguiram aumentar. Senti-me comunicado de sua imensa emoção; ela penetrava-me tão fundo que despertava nas minhas células já esquecidas a memória enfraquecida desses sofrimentos contínuos que me pareciam eternos; e achando-os por debaixo das noções livrescas, por debaixo da palavra articulada, no fundo da minha organização, espantei-me, aterrei-me, tive desesperos e cristalicei uma angústia que me andava esparsa (BARRETO, 1998, p.62).

No trecho, Isaías consegue ouvir no tom de voz da mulher, e não nas palavras ditas por ela, o seu sofrimento e consegue se solidarizar com esse sentimento, ele também um homem sofrido. A situação, mesquinha em si, uma briga por ovos numa delegacia, é ultrapassada, restando somente a reflexão de Isaías que, ultrapassa inclusive seu apego aos livros, e aos conceitos que encontra ali, para achar uma forma de se solidarizar, pela reflexão, com a

mulher sofredora. Alfredo Bosi mostra o quanto a cena é exemplar do crescimento de Isaías enquanto personagem que, ao buscar a si mesmo, acaba achando-se “a empatia com a dor alheia”, com o sofrimento do “outro” (BOSI, 2002, p. 2008).

Por sua vez, Maria Salete Magnoni (2010) reconhece dois aspectos importantes em *REIC*. Para ela:

[...] a especificidade e a novidade do romance se encontram na denúncia corajosa do preconceito racial e do poder da imprensa, e por Lima Barreto ter demonstrado com clareza os mecanismos de funcionamento daquilo que chamou de “o quarto poder fora da constituição” [...], a manipulação dos fatos para servir aos interesses do poder político [...] e ao apequenamento da nossa vida intelectual através da submissão aos interesses daqueles que dominavam a cena cultural do momento (MAGNONI, 2010, p.6).

Deixando para o segundo plano a questão do preconceito racial, a autora se concentra de fato nas questões envolvendo a imprensa do tempo de Lima Barreto. Antes, faz uma importante revisão da crítica mais recente sobre *REIC* que contribui para afastar a ideia de se trata de um romance menor de Lima Barreto.

Magnoni, assim, revê *REIC* à luz da crise de linguagem que se instala na própria obra, dentro do contexto do pré-modernismo, em que Lima Barreto foi destaque. A narrativa de *REIC* é conduzida por um narrador em primeira pessoa, o próprio Isaías, que não gosta de literatura e não gosta de literatos, dizendo-se inábil para a escrita (MAGNONI, 2010, p. 8). Isaías tem que escrever um texto que fuja dos rebuscamentos e maneirismos literários que estão na literatura dos contemporâneos aos quais faz forte crítica no romance, que são os próprios contemporâneos de Lima Barreto. De passagem, diga-se que esses personagens são também muito criticados no *Diário íntimo*, por exemplo, na crítica (no ano de 1908, data de 15 de maio) que é feita a Coelho Neto: “cantador de condessas, baronesas, *misses* etc. Esse Neto de pacotilha que tem medo de dizer as suas amarguras contra “a sociedade que nos esmaga” (BARRETO, 1956, p.134).

Como compor um narrador de memórias que escreva sem “literatices”? A resposta de Magnoni, lendo Antonio Arnoni Prado, é que há uma disputa de Lima Barreto contra os valores considerados eruditos em sua época, contra a figura do literato tradicional e toda a ordem vigente que sustentava esse literato (MAGNONI, 2010, p.10). A linguagem simples grifo nosso aparece como uma espécie de “estratégia de resistência” (MAGNONI, 2012, p. 10) de Lima Barreto. A simplicidade da prosa do livro, sem rebuscamentos, tem assim perfeita coerência. É tentativa de dar coerência à linguagem do próprio narrador.

Na sequência, Magnoni destaca a trajetória de tentativa de redenção de Isaías que, ingenuamente, tenta, ao sair do interior em direção à capital, uma espécie de redenção da raça negra por meio da fantasiada pureza branca. O romance é a tomada de consciência de Isaías quanto à impureza da vida numa sociedade em que o preconceito social e de raça prevalece.

Além disso, Magnoni destaca que o romance pode também ser lido à luz de dois outros importantes romances do autor: *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Vida e Morte de J. M. Gonzaga de Sá*. Os três são uma reflexão sobre o poder da palavra e as condições limitadas dos intelectuais. Assim, retira *REIC* da limitada condição em que os contemporâneos de Lima Barreto o deixaram, isto é, na condição de cópia ruim da realidade, de mero decalque do real, de tentativa ingênua de vingança de um escritor que não consegue reconhecimento e, além disso, expressão do ressentimento do autor contra os adversários de seu tempo. Revela, sob diversos aspectos, várias virtudes do romance.

Dessa forma, Magnoni se vale da correspondência entre realidade e ficção para traçar um paralelo que, em todo caso é explícito, entre o jornal ficcional no qual Isaías trabalhava como contínuo, *O Globo* (nada a ver com o diário carioca das atuais Organizações Globo), e o jornal real, *O Correio da Manhã*, importante jornal da época, com o qual Lima Barreto colaborou, demonstrando o atrelamento entre jornalismo, intelectuais e poder o quanto o próprio Lima Barreto foi ao dirigir revistas e outros periódicos, e das figuras que tentaram resistir aos movimentos históricos de transformação do jornalismo no século XX.

Nessa linha onde se aponta a importância do romance como desvelamento dos problemas da imprensa brasileira do período, estão dois trabalhos que refletem sobre as relações de *REIC* com *Ilusões perdidas*, de H. Balzac (1799-1850), ambos teses de doutorado: o primeiro, de Marta Rodrigues, *Lima Barreto, Leitor de Balzac, as ilusões perdidas de Luciano e Isaías* (2012); o segundo, de Walter Mendes dos Santos, *O intertexto balzaquiano em Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (também de 2012). Trabalhos estes como também o de Magnoni, aprofundam as relações entre jornalismo, jornal, poder e literatura ao explicitar em detalhes as relações entre os romances de Lima Barreto e de H. Balzac. Dentre outros, as justaposições evidentes: dois jovens (Isaías e Lucien) que saem da província e vão para a capital (Rio de Janeiro e Paris) tentar a vida e suas respectivas desilusões, a possibilidade dos dois romances poderem ser lidos como *roman à clef*. Sobretudo, os três textos têm em comum mostrar que *REIC* descreve em detalhes a transformação de um jornal carioca em empresa capitalista e a transformação do jornalista em empregado desta empresa.

Partes do livro *REIC* são publicadas pela primeira vez como espécie de folhetim, em capítulos, numa revista, a *Floreal*, editada pelo próprio Lima Barreto em cooperação com amigos literatos. Magnoni (2010) mostra a situação da modesta revista em sua época. Conta Magnoni que o crítico literário José Veríssimo, escrevendo num dos mais lidos jornais do período, o *Jornal do Comércio*, escreve, a propósito do primeiro número da revista literária editada por Lima Barreto: “Ai de mim se fosse ‘revistar’ quanta revistinha que por aí aparece com presunção de artística, literária ou científica [...] abro uma exceção [...] para uma magra brochurazinha que, com o nome esperanço de *Floreal*, veio ultimamente a público, e onde li [...] o começo de uma novela, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, pelo senhor Lima Barreto” (VERÍSSIMO, *apud* MAGNONI, 2010, p. 32). Na sequência, o crítico faz elogio à revista e ao primeiro capítulo de *REIC*, pela primeira vez ali publicado. Apesar disso, a revista não passou de quatro edições. Segundo Magnoni, a revista estava “na contramão da concepção literária vigente no período” (Cf. MAGNONI, 2010, p. 32 e ss). O “folhetim” também ficou interrompido (foram só quatro capítulos) com o final da publicação da revista *Floreal*.

Quando foi publicado de novo, em livro, *REIC* sai por editora portuguesa, uma vez que não conseguiu editor no Brasil, seu primeiro número da *Floreal*, fica claro que o folhetim é de Lima Barreto, como diz explicitamente José Veríssimo acima. Contudo, na edição do romance, Lima Barreto brinca em não querer assumir a autoria de seu romance, dizendo que se trata de texto escrito por um amigo seu, Isaías Caminha:

Quando comecei a publicar, na *Floreal*, uma pequena revista que editei, pelos fins de 1907, as *Recordações* do meu amigo, Isaías Caminha, escrivão da Coletoria Federal de Caxambi, Estado do Espírito Santo, publiquei-as com um pequeno prefácio do autor. Mais tarde, graças ao encorajamento que mereceu a modesta obra do escrivão, tratei de publicá-la em volume. O meu amigo e camarada Antônio Noronha Santos, indo à Europa, ofereceu-se para arranjar, em Portugal, um editor (BARRETO, 1983, p. 25, *apud*, RODRIGUES, 2012, p. 129).

Rodrigues (2012) mostra que, com isso, Lima Barreto pretende um pacto com o leitor, um pacto de verdade, como se o texto não fosse ficção e sim de autobiografia de um certo escrivão Isaías Caminha. Como vimos, José Veríssimo assinalava, na crítica elogiosa que fez ao romance, acima, que o texto real era de Lima Barreto, público e notório desde a revista

Floreal que o texto era do escritor. A capa da segunda edição<sup>9</sup> mostra o quanto a ideia parece conflituosa. A seguir, como podemos perceber a ilustração da capa em questão traz a contradição de que, o autor do romance, a saber, mescla personagem e escritor. Uma contradição evidente ao pensarmos em um contexto histórico da Primeira República preocupado com as questões vigentes, bem como suas normas.

**Figura 13: A. de Azevedo & Costa**



**Fonte: Ilustração para segunda edição de REIC.**

A capa da segunda edição de *REIC* reforça a ideia de que Lima Barreto pretende que o texto pareça livro escrito por Isaías, seu personagem, ou seja, que o texto seja um texto autobiográfico – mas não de Lima Barreto, e sim de Isaías, ao que parece o escritor quer mesmo deixar a situação geral um pouco ambígua para o leitor comum que não conhecesse a figura pública do escritor. A nota publicada dentro da segunda edição de *REIC*, citada acima, reforça a ideia de que Lima Barreto quer destacar as identidades. Para o leitor atual da obra de Lima Barreto a frase seguinte, fazendo alusão ao romance *Clara dos Anjos*, que está no capítulo 15 de *REIC* é mais um vestígio da realidade do autor. Diz o autor: “Cinco capítulos da minha *Clara* estão na gaveta; o livro há de sair...” (BARRETO, 1998, p.158). Isaías também tinha um livro sendo escrito em que tinha no título o nome “Clara”? Ele mistura e transforma o real em ficção ou ainda, traz o real para dentro da obra.

<sup>9</sup> Fonte: *Wikipedia*. Acesso em 10/02/2014: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Recordacoes-do-escrivao-isaias.jpg>.

Em todo o caso, toda a crítica do período não duvida de que se trata de ficção, de texto de autoria do próprio Lima, não há sombra de dúvida que Isaías possa ter, de algum modo, existido e escrito o texto. Fica o conflito, que, entretanto, não impede que o texto seja lido só como ficção, baseada na vida de Lima Barreto (e não de um “verdadeiro” Isaías) e como “romance de chave”, pelos críticos contemporâneos do autor. O texto é ficcional e baseado em sua própria vida, não há dúvidas. Mas Lima Barreto, ao decidir contar a história de sua vida, opta por escrever ficção e não autobiografia? Por meio, do personagem Isaías o autor traz pela representação traços/aspectos do real para o ficcional, porque quer de alguma maneira entrar para a história, se eternizar e tornar-se imortal.

Como descrito, Lima Barreto começa a escrever *REIC*, em 1905, publicando-o em 1909, aos 28 anos, ainda moço, às suas próprias expensas. É o seu primeiro romance, dentre os vários esboços que tinha de romances, por exemplo, *TFPQ*, *M. J. Gonzaga de Sá*. *REIC* foi sua estreia como romancista. Até então, Lima Barreto havia, como sabemos, tentado a carreira de engenheiro na Politécnica sem sucesso, e trabalhava como funcionário público, no Ministério da Guerra. Além disso, colaborava em jornais como o *Correio da manhã* entre outros.

O gênero autobiográfico tinha poucos adeptos neste momento, por exemplo, um autor que vende relativamente bem durante o século XIX, que José de Alencar, só publicou uma autobiografia (*Como e por que Sou Romancista*) em 1873, depois de ter escrito e publicado quase toda sua obra, e somente no final de sua vida (Alencar morre em 1877). Outro exemplo de autobiógrafo é Joaquim Nabuco que publica seu livro *Minha formação* em 1900, também depois de já ter participado com destaque do movimento abolicionista e ser um escritor consagrado, e próximo do final de sua vida (ele morre em 1910). Escritores também consagrados na virada do século, como Machado de Assis, Aluísio Azevedo, dentre tantos, não escrevem e não publicam autobiografias. Segundo Lejeune (2008, p. 26), uma autobiografia somente é feita depois que um autor já se consolidou, por meio de uma carreira e, só aí, no final da vida, produz sua autobiografia. No momento que Lima Barreto publica *REIC*, ele não tinha carreira consolidada.

Fantinati (1978) mostra as intenções de Lima Barreto ao publicar *REIC*, primeiramente teria que adquirir certa confiança, obter uma aceitação dos livreiros, e sendo de classe baixa, não poderia custear a impressão, mas ao menos seria possível aderir leitores. Gostaria de alguma maneira de colocar nessa obra algumas de suas meditações, e atacar seus inimigos por meio de suas ideias. E a melhor forma que Lima Barreto pensou para descrever



isso seria por meio do romance, pois é um gênero literário mais próprio e acessível para exprimir e atrair os leitores, os amigos e os inimigos (FANTINATI, 1978, p.53).

Seguindo a discussão sobre a maneira o meio de divulgação e denúncia social, Rodrigues (2012) que enfatiza o senso de *marketing* em termos atuais, mas na época o escritor queria impactar o leitor, elemento este que ajuda a responder a questão sobre o motivo da publicação do livro em detrimento dos demais. Rodrigues ressaltando que o romance primava pela polêmica envolvendo o jornal, o veículo onde todo o debate literário era feito na época, e onde o escritor havia trabalhado. O romance era uma mistura inteligente de jornalismo e literatura.

A intenção era, antes de mais nada, chamar a atenção para o romance, e, assim, incitar a crítica. Em última instância, ao provocar polêmica, o autor conseguiria os holofotes para a sua obra e, por extensão, para si mesmo como escritor. Não se pode negar que essa era, sob certa medida, uma boa jogada de *marketing* e tinha quase tudo para dar certo, não fosse o fato de a resposta dos jornais não ser o debate esperado, mesmo com críticas contundentes, mas sim o silêncio. Lima Barreto buscava reconhecimento, e este dependia em larga medida da recepção que sua obra teria (RODRIGUES, 2012, p. 128).

Segundo Rodrigues, a expectativa de Lima Barreto não se realizou, pois o livro foi praticamente recebido em silêncio. “Embora tenha tido uma vendagem razoável, o silêncio dos jornais e da maior parte da crítica impossibilitou esse reconhecimento” (RODRIGUES, 2012, p. 128). A busca sobre esse reconhecimento perpassa por meio da notícia chegando ao silêncio, que não foi recebido com contentamento.

Para Santos (2012), *REIC* é ficção autobiográfica, pois o trabalho de Lima Barreto mostra certo desconforto sobre a crítica e dos intelectuais da época, ao insistir em reforçar a faceta autobiográfica do romance, ou seja, o livro deve ser lido como ficção. Baseando-se em Lejeune, Santos relembra a equação que define o conceito de autobiografia: “autor = narrador = personagem”, e se algo muda nesta equação, então não se pode ter autobiografia, o que se tem é ficção, dessa forma, seria o caso de *REIC*. O romance tem como autor Lima Barreto, como narrador um certo escrivão Isaías Caminha que também é o personagem principal. Ou seja: Autor  $\neq$  Narrador = personagem. Ele completa seus argumentos dizendo que, “quando o leitor tem razões suficientes para suspeitar que a história vivida pelo personagem é a mesma do autor, o texto produzido não é autobiográfico, mas romance autobiográfico” (SANTOS, 2012, p. 58). Na comparação, podemos citar um texto do qual falamos no capítulo I, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que conta com a mesma fórmula.

A partir daí o leitor pode questionar a veracidade desse pacto romanesco, ou pacto de ficção, que é proposto pelo autor, por exemplo, ficar imaginando se o que relata ali é mesmo ficção, mas não pode duvidar da origem do pacto, ou seja, o autor declara que não é ele o personagem que vive as ações dentro do texto. Segundo Santos, a crítica se recusou durante muito tempo a aceitar o que o próprio autor propunha, isto é, que se lesse o texto como ficção.

As considerações feitas até agora, dão base para pensarmos que o aspecto autobiográfico foi enfatizado demais pela crítica e que só agora se vem pensando o romance por outros aspectos. Santos mostra o quanto a ênfase no autobiográfico pode ser combatida por exemplos simples, do fato de que se Isaías é filho natural de padre branco, o pai de Lima Barreto não era branco, o havia registrado em cartório e, além disso, nunca fora padre. O autor, ao contrário de Isaías que nascera no interior do Estado do Rio de Janeiro, havia nascido e sido criado na capital do Estado (SANTOS, 2012, p. 15 e ss).

#### **4.2 Recordações: literatura, ficção, romance**

Em que medida *REIC* é literatura, pensada a partir dos padrões sociais e históricos de cada época? O texto não é identificável como “literatura” no sentido corrente de seu tempo, a maioria dos críticos de seu tempo não vê que se trata de literatura o que Lima Barreto fez. Sobre isso, Alfredo Bosi diz que o texto “padecia de um número demasiado de referências pessoais, que o teria impedido de ascender ao nível da ficção e de realizar a passagem da observação empírica à forjadura da obra literária” (BOSI, 2002, p. 187). Era difícil mesmo para os contemporâneos reconhecer no escritor estreado e jovem, em função até do preconceito social e racial, que seu texto fosse realmente literário. Mas o problema maior era aquilo que devia ser chamado de literatura naquela época. É possível até que a crítica tenha levado a sério o que Isaías diz no romance sobre sua capacidade de escrever literatura se dizendo “inábil” (LINS 1976, *apud* MAGNONI, 2010, p. 9). É possível que tenha acreditado que quem falasse ali não fosse Isaías e, sim, Lima Barreto. Para eles, era Lima quem se dizia sem habilidade para escrever literatura. No capítulo 6, falando sobre o livro que escreve, o narrador Isaías fala que não confia muito nas qualidades de seu livro, desconfia que o livro possa ser só “falatório”. Em seguida, comentando que detesta os literatos, diz: “Eu não sou literato [...] se me esforço para fazer este livro literário é para que ele possa ser lido” (BARRETO, 1998, p.65). O narrador Isaías, por força da verossimilhança, aparece no

romance como um não literato, como alguém que se esforça muito para tentar escrever literatura, ao contrário de Lima Barreto, que tem grande domínio do fazer literário e da escrita literária. Contudo Isaías pode ser enquadrado como um romance – de metaficção – porque é constante a preocupação em como fazer/como escrever uma obra literária, sendo constantemente posto à prova e questionamentos.

No *DI*, Lima Barreto usa um estilo parecido com o usado em *REIC*. É a mesma prosa simples, com confissões e críticas ao mundo intelectual de sua época. No ano de 1905, num trecho sem data, mas próximo do mês de fevereiro (BARRETO, 1998, p.100), o autor explicita o que acha dos literatos e da literatura de seu tempo, aos quais tem desprezo:

Não há dentre eles um que conscienciosamente procure escrever como o seu meio o pede e o requer, pressentindo isso na tradição dos escritores passados, embora inferiores. É uma literatura de *concetti* [conceito, opinião, ponto de vista], uma literatura de clube, imbecil, de palavrinhas, de coisinhas, não há neles um grande sopro humano, uma grandeza de análise, um vendaval de epopeia, o ciclo lírico que há neles é mal encaminhado para a literatura estreitamente pessoal, no que de pessoal há de inferior e banal: amores ricos, mortes de parentes e coisas assim (BARRETO, 1956, p.100).

É uma literatura que Lima Barreto não quer fazer e que Isaías também não “faz” em *REIC*: uma literatura sem humanidade, sem grandeza de análise, com amores ricos e mortes de parentes, cheia de palavrinhas e de coisinhas. Os temas de literatura em *REIC* estão no trecho acima do *Diário*. No romance o que vemos é menos uma crítica à literatura e mais uma crítica aos literatos que escrevem no jornal o *Correio da Manhã*. A crítica neste trecho é mais moral do que literária e estética. Exemplo melhor é a caricatura (Cap. 8) que faz de Coelho Neto (1864-1934), o romancista e poeta mais lido de seu tempo, eleito o “príncipe dos prosadores”, naquele período. No texto, ele aparece sob o disfarce do nome “Veiga Filho”. Lima Barreto descreve-o como escrevendo uma crítica muito elogiosa de uma palestra dele próprio. Isaías, um pouco irônico e um pouco admirado, descreve Coelho Neto: “o grande romancista de luxuoso vocabulário [...] Era aquele o homem extraordinário que a gente tinha que ler com um dicionário na mão?” Ressaltando a concepção de literatura de Lima Barreto, afinada com a que vemos no *DI*, acima. Mas o que ressalta mesmo sobre Coelho Neto é a impressão de o literato mais importante de seu tempo ser um homem sem escrúpulos quanto ao que faz. Depois de ouvir o escritor tecendo elogios sobre si mesmo em notícia que ele mesmo escreve e lê no meio da redação do jornal, Isaías comenta:

Veiga Filho [Coelho Neto] acabou de ler a notícia no meio da sala, cercado de redatores e repórteres. Enquanto ele lia cheio de paixão, esquecido de que fora ele mesmo o autor de tão lindos elogios, fiquei também esquecido e convencido do seu malabarismo vocabular, do sopro heroico de sua palavra, da sua erudição e do seu saber...” (BARRETO, 1998, p.98).

Isaías parece fascinado pela esperteza de Coelho Neto. Depois, contudo, cai em si quando vendo a falta de vergonha não só do escritor, mas de toda a redação do *Correio da Manhã*, também fascinada com os malabarismos de Coelho Neto. Isaías perde em minutos a inocência e as ilusões sobre o escritor famoso. Lima Barreto não é nada inocente nesse caso, seu texto é de flagrante denúncia.

Lima Barreto não quer ser um literato como este e não escreve, como sabemos, uma literatura de “palavrinhas”, de “malabarismo vocabular” ou que precise do dicionário o tempo todo para ser lida. Ele tem uma atitude consciente e militante de repúdio a esse tipo de literatura e de literato. Esses literatos não seriam mesmo capazes de reconhecer na literatura que ele fazia justamente estas qualidades.

Nessa linha podemos nos perguntar que medida *REIC* é ficção? No desejo do escritor de marcar a posição de Isaías de forma ambígua, pois Isaías ora é um escrivão amigo de Lima Barreto, ora é um personagem, quando o próprio escritor insere elementos de sua vida pessoal misturando-os à do personagem Isaías. Mas o texto é ficcional em outras dimensões e logo no início do livro Isaías vai com seu tio Valentim à casa do coronel Belmiro para que peçam ao coronel uma carta de recomendação ao deputado Castro, na Capital, para que arrumasse para o jovem Isaías um emprego.

O caminho para a casa do coronel tem sinais de chuva, tem lama. O deputado, ao que consta, deve alguns favores eleitorais a Valentim. Diz o coronel, depois de ouvir o pedido do tio de Isaías, Valentim: “Você tem direito, Seu Valentim... É... Você trabalhou pelo Castro... Aqui para nós: se ele está eleito, deve-o a mim e aos defuntos, e a você que desenterrou alguns [...] Vá menino! (BARRETO, 1998, p.25). Na volta para casa, de repente a chuva havia passado, as cigarras cantam, o sol se abre, etc:

Não chovia mais. As nuvens tinham corrido de um lado do horizonte, deixando ver uma nesga de céu azul. Um pouco de sol banhava aquelas colinas tristes e fatigadas, por entre as quais caminhávamos. As cigarras puseram-se a estridular e vim vindo de cabeça baixa, sem apreensões, cheio de esperanças, exuberante de alegrias. A minha situação no Rio estava garantida. Obteria um emprego. Um dia pelos outros iria às aulas, e todo o

fim de ano, durante seis, faria os exames, ao fim dos quais seria doutor! (BARRETO, 1998, p.26).

Logo depois, é verdade, as cigarras param de cantar e volta a chover. A cena fica sombria de novo indicando que, possivelmente, nem tudo será flores no futuro de Isaías. Mas não há dúvidas, a ideia é dar a impressão do leitor sobre os sentimentos do personagem.

A ideia pode ser considerada um clichê, ou seja, não é algo original. Mas é um procedimento ficcional. Antes, diante da expectativa da resposta do coronel, temos chuva e lama. Depois, desfeita a expectativa com a concordância do coronel em recomendar Isaías, a natureza parece toda identificada à alegria e contentamento do personagem. Há vários trechos do romance em que o escritor aproveita, ao modo de Balzac (GENETTE, 1972, p.265) as descrições do ambiente para caracterizar o personagem. Assim, a natureza é, como um todo (sobretudo as aves), “configurada” no texto. Ela não é usada gratuitamente, ao contrário, ela é “amarrada” ao enredo e à caracterização dos personagens para reforçar o sentido. Acabamos de ver como o ambiente natural parece refletir o humor e a esperança do personagem. Vimos isso também no episódio em que Isaías encontra a rapariga no banco do parque, próximo a alegres patos e gansos. Um outro exemplo, no capítulo 1, Isaías vê no voo de um bando de patos um “sinal animador” para que vá para a capital federal, tentar a vida:

Passava por um largo descampado e olhei o céu. Pardas nuvens cinzentas galopavam, e, ao longe, uma pequena mancha mais escura parecia correr engastada nelas. A mancha aproximava-se e, pouco a pouco, via-a subdividir-se, multiplicar-se; por fim, um bando de patos negros passou por sobre a minha cabeça, bifurcado em dois ramos, divergentes de um pato que voava na frente, a formar um V. Era a inicial de “Vai”. Tomei isso como sinal animador, como bom augúrio do meu propósito audacioso. No domingo, de manhã, disse de um só jato à minha mãe:— Amanhã, mamãe, vou para o Rio (BARRETO, 1998, p.23).

As aves, e os demais animais silvestres, não estão gratuitamente em *REIC*, e sua simbologia vai além do que foi dito acima. Os “patos negros”, por exemplo, podem ser também uma intertextualidade, uma paródia, com a Bíblia, podem ser interpretados como sendo paródia dos “anjos” que estavam ao lado do trono de Deus quando Isaías, o personagem da Bíblia, O vê. Isaías, como sabemos, é nome de livro e nome de profeta homônimo, da Bíblia. No texto bíblico, recebe o chamado para levar a mensagem de Deus ao povo (Cf. BIBLIA, ISAÍAS, 6:8 e ss). Deus diz a Isaías: “Vai, e dize a este povo: ouvis, de fato, e não entendeis, e vedes, em verdade, mas não percebeis” (ISAÍAS, 6:8). Também o Isaías de

*REIC*, menino do interior, recebe o estímulo de uma voz mística, para ir morar no Rio de Janeiro. “Vai, Isaías! vai!... Isto aqui não te basta... Vai para o Rio!” (BARRETO, 1998, p.22).

O chamado é feito por certa “Sibila”. No Houaiss (2012), consta que Sibila é nome atribuído a mulher “a quem se atribuíam o dom da profecia e o conhecimento do futuro”, mas pode também derivar do verbo “sibilar” que é o “assobiar”, típico dos sons de animais silvestres. Como o Isaías bíblico, o jovem Isaías de *REIC* ouve vozes, e recebe sinais de “anjos” negros (os patos). O menino Isaías é estimulado a ir à cidade. Ao lado disso, podemos pensar no narrador Isaías estando mais aparentado ao profeta bíblico do que o jovem personagem Isaías. Isso pelas funções comuns dadas a ambos, narrador e profeta. O narrador parece seguir o mandamento dado por Deus ao profeta bíblico. *REIC* é um livro que é escrito para abrir os olhos e os ouvidos do povo a respeito das verdades do jornalismo.

Uma espécie de paródia dos anjos bíblicos, os patos negros de *REIC* são figuras boas, como a maioria dos bichos que aparecem no texto. A natureza, os animais selvagens e semisselvagens aparecem quase sempre com certa benevolência no texto. E são, frequentemente, relacionadas a sentimentos humanos. São “patos satisfeitos” e “garças pensativas” (BARRETO, 1998, p.71).

A coerência e a lógica disso aparecem, quando vemos homens sendo representados com aparências, feições e modos de animais, o que se convencionou chamar de “zoomorfização”, que no Brasil podemos ver no Naturalismo, por exemplo, de Aluísio Azevedo. Santos aponta o procedimento ao indicar que o “zoomorfismo dos personagens jornalistas é um importante dado do livro” (SANTOS, 2012, p.182). Para Santos é um modo de mostrar os muitos aspectos negativos da imprensa. Lima Barreto constrói um texto em que vemos uma natureza humanizada positivamente em oposição a uma realidade (a redação de jornal) naturalizada e animalizada, porém, de modo negativo. Os literatos e jornalistas de *REIC* são, em sua maioria, animais asquerosos. Isso é coerente com um narrador-personagem que, vindo do campo para cidade, usa seus “saberes” do mundo rural e silvestre para compreender seu entorno.

O texto é ficcional também por outro motivo, ele tem “amarração”, ele é “narrativa”. O texto não é um amontoado de fatos expostos cronologicamente; ao contrário, ele é disposto logicamente. Por exemplo, podemos pensar na importante reviravolta do texto, que é a passagem em que Isaías ascende de contínuo a redator e repórter, dentro da redação de *O globo*, tornando-se amigo do poderoso dono do jornal, o chefe e diretor Loberant. No capítulo

13, (BARRETO, 1998 p.145-156), vemos Isaías fazendo o serviço de contínuo, e já no começo do capítulo seguinte (14), inicialmente sem explicação, o vemos no gabinete de um Ministro de Estado, fazendo entrevista como repórter e combinando detalhes de uma reportagem.

É um salto na carreira do pobre mulato que sofre preconceito e passa anos como contínuo. Mas nada disso se dá gratuitamente dentro do enredo. É que, estando na redação, esvaziada, em fim de expediente, quando o crítico literário *Floc* se mata, o contínuo Isaías é mandado às pressas a um prostíbulo dar a notícia ao chefe Loberant, que é surpreendido numa orgia. Depois disso, Isaías mantém segredo do fato e acaba caindo nas bênçãos do patrão que depois o promove a repórter e redator. É na sequência disso que vemos Isaías ao se privar da confiança dos ministros, no trecho abaixo, Isaías expõe sua nova condição de repórter que cai nas graças dos ministros e servidores públicos do alto escalão.

Assim fazia a minha reportagem no Ministério da Marinha. Desde os ministros até aos contínuos, todos me enchiam de mimos e de festas. Era raro o oficial que não me pedia uma notícia, um elogio, um gabo ao relatório da sua última comissão. Os chefes viviam abraçados comigo e forneciam-me notas para o meu noticiário. [...] É verdade que já vira muitos, de mar e terra, subirem à redação e insinuarem alusões elogiosas; mas supunha exceções e agora verificava ser geral a inclinação (BARRETO, 1998, p. 157).

Abaixo, Isaías conta como o patrão o promoveu:

E toda essa modificação tão imprevista no meu viver, viera-me do suicídio do Floc. Tendo surpreendido na casa da Rosalina, em plena orgia, o terrível diretor, vexei-o. Nos primeiros dias, ele nada me falou; mas já me olhava mais, considerava-me, preocupava-o no seu pensamento. [...]. Certo dia, o gerente, espantado e cobiçoso, notificou-me que eu ia servir na expedição e o meu ordenado estava aumentado de cinqüenta mil réis./ Duas semanas depois, ao encontrar-me na escada, Loberant disse-me:— Caminha, você é capaz de tomar notas numa repartição e redigi-las? (BARRETO, 1998, p. 157-158).

E o mulato pobre e humilde Isaías ascendia a repórter e redator, e são reviravoltas plenamente explicadas pela trama, e não têm nada de golpe de sorte ou de incoerência. Contudo, nada disso vem sem o realismo e a amargura que sempre atravessa o texto. Isaías, ele que fora crítico da submissão dos jornalistas ao poder, se tornava também um serviçal dos poderosos. O interessante de tudo isso é como as coisas se dão entre um capítulo e outro,

parecem que são contadas como num filme. Numa cena, contínuo, na outra, em poucos segundos, repórter.

Por fim, sobre o fato de *REIC* ser ou não um romance, segundo Bakhtin permite uma conceituação importante para pensarmos *REIC* como romance. Para o crítico (BAKHTIN, 1988), o romancista é alguém que “esteve lá” e agora/hoje “está aqui”, e o romancista tenta configurar, pela linguagem, espaços privados (lá), normalmente de poder, em espaços públicos (aqui); e tenta comunicar isso a outrem publicando romances. Os vícios privados das cortes, dos lugares fechados de poder, são expostos em praça pública, e o romancista herda dos bufões e bobos esse “direito” de dizer o que bem entende, sendo indiscreto com relação aos segredos dos poderosos que ele partilha:

Na luta contra o convencionalismo e a inadequação de todas as formas de vida existentes [...] essas máscaras [de bobo e bufão] adquirem um significado excepcional. Elas dão o direito de falar parodiando, de não ser literal, de não ser o próprio indivíduo; o direito de conduzir a vida pelo cronotopo intermediário dos palcos teatrais, de representar a vida como uma comédia e as pessoas como atores; o direito de arrancar as máscaras dos outros, *finalmente, o direito de tornar pública a vida privada com todos os seus segredos mais íntimos* (BAKHTIN, 1988 p. 278, grifo nosso).

Os romancistas herdam dos bufões e bobos essa condição liminar, eles estão lá e cá, ao mesmo tempo. Entre o palco e a plateia, entre a arte e a vida real, entre o verdadeiro e o falso, entre o público e o privado.

Os bufões e bobos são personagens características da cultura cômica da Idade Média. De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Os bufões e bobos... não eram atores que desempenhavam seu papel no palco...Situavam-se entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos (BAKHTIN, 1987, p.7)

Entre tantos espaços dados por esta tradição liminar, podemos dizer que Lima Barreto adquire como romancista esta condição, porque em *REIC* ele é figura liminar, e boa parte do enredo de *REIC* está dentro da redação de *O globo* e “não está”, não é um repórter ou redator, ele é um mero contínuo, tratado muitas vezes como se não “estivesse ali”. E na sua frente são ditas as maiores confidências, nessa condição, ouvia tudo e tudo via, mas sem participar inteiramente. Ao recordar Isaías, já maduro, é como o bufão ou o bobo que se permite alterar a realidade da redação para descrevê-la, com humor, de modo caricatural. Ele esteve lá, na



intimidade do jornalismo (“Era a Imprensa, a Onipotente Imprensa, o quarto poder fora da Constituição!”), diz Isaías, no final do capítulo 8, (BARRETO, 1998, p.84) viu os vícios daquilo, e agora expõem tudo em público, por meio do romance.

Além disso, estamos falando de Lima Barreto que se vale de várias máscaras, para aprofundar essa denúncia: a máscara do bufão, do profeta Isaías, do menino e do jovem Isaías, de si mesmo etc. Uma máscara da autobiografia e do *roman a clef*, que o romance *REIC* é um desfile de máscaras e é a figura liminar de *Lima-Isaías* quem organiza esse desfile. Lima Barreto age como um romancista que conhece seu ofício muito bem. Nesse contexto, faz sentido que ele seja uma figura liminar com um pé na autobiografia e outro no romance.

A realidade para o escritor de *REIC* deve ser conhecida e ser dada a conhecer. Por isso, ele usa as ferramentas do romance para comunicar sua visão de mundo. Em “Epos e romance” Bakhtin (1990) diz que a faculdade que preside o romance é o “conhecimento”, e o romancista quer conhecer e fazer conhecer um dado setor da realidade. O romance é contemporâneo das ciências experimentais e seu objeto é a própria realidade imediata do escritor e do leitor. Este romancista não trata a realidade de forma respeitosa, ao contrário, como o cientista ele abre os cadáveres, levanta as tampas, usa o microscópio e a luneta, tudo isso para conhecer melhor o mundo. Ele então usa as ferramentas dos gêneros sério-cômicos para se aproximar da realidade examinando-a por todos os lados. Nesse sentido, uma ferramenta usada por Lima Barreto é o riso que, antes de tudo, dessacraliza as figuras tornadas semi-deuses da cultura de seu tempo, tais como a figura do escritor Coelho Neto, citada acima. Ao contrário das ferramentas da epopeia que afastam e sacralizam o objeto, o riso antes de tudo, segundo Bakhtin, aproxima o objeto de seu observador.

Lima Barreto usa a sátira e a caricatura, como vários dos críticos vistos aqui afirmaram (BOSI, 2002; MAGNONI, 2010; SANTOS, 2012 e RODRIGUES, 2012). Mas seu principal instrumento romanesco é a ironia. Pela ironia romanesca (LUKÁCS, 2000), e não pela sátira, o romancista afirma e nega a realidade que constrói. No mundo em que nasce o romance não é possível afirmar verdades plenas, só verdades provisórias. E Lima Barreto faz isso, dentre outros, pelo contraste entre a ingenuidade do protagonista Isaías e o realismo do narrador Isaías que conta as ilusões perdidas, mas faz isso muitas vezes com o próprio Isaías ainda mais jovem que é, como personagem, um ingênuo, e que, aos poucos, vai ganhando consciência da realidade.

O melhor exemplo disso está na passagem que citamos acima em que Veiga Filho/Coelho Neto, em caricatura, escreve elogios à sua própria palestra. No trecho (capítulo

8), vemos o jovem Isaías deslumbrado vendo como Coelho Neto redige seu autoelogio: “fiquei [...] convencido do seu malabarismo vocabular, do sopro heroico de sua palavra, da sua erudição e do seu saber...” (BARRETO, 1998, p.86). Na sequência, o mesmo jovem Isaías cai em si sobre a fábrica de mentiras que é o jornalismo e a imprensa. E diz:

Naquela hora, presenciando tudo aquilo, eu senti que tinha travado conhecimento com um engenhoso aparelho de aparições e eclipses, [...] provocando ilusões, fantasmagorias, ressurgimentos, glorificações e apoteoses com pedacinhos de chumbo, uma máquina Marinoni e a estupidez das multidões (BARRETO, 1998, p. 98).

Pelo riso caricatural, satírico e irônico, em suma, pelo romance, Lima Barreto realiza a tarefa dada a si mesmo dizer às pessoas de seu tempo “você ouve e não entende, você vê, mas não percebe”, abrindo nossos olhos para a realidade de seu tempo em que ele foi observador atento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, o texto desta dissertação refletiu sobre três gêneros ditos literários, a autobiografia, o diário e o romance autobiográfico, que estão localizados, podemos dizer, na fronteira entre gêneros ficcionais e gêneros não-ficcionais. Para tanto, ao analisarmos duas obras de um destacado escritor brasileiro, Lima Barreto, que apresentou em seus trabalhos os temas de modo bastante consciente, ou seja, a autobiografia e a questão ficcional. Em suma, nosso interesse foi analisar as produções literárias *DI* e *REIC* do escritor que são carregadas de autobiografia.

No *DI*, vimos que sendo um gênero íntimo ele perpassa além das fronteiras de apenas ser registros feitos para o próprio escritor reler depois de algum tempo. Um diário da intimidade que em certos momentos passa do privado ao público com grande sutileza em cada nota deixada por Lima Barreto. Os registros do diário, por serem privados, perpassam ao público a todo o momento, e percebemos isso ao delinear sobre cada ano, organizado pelo biógrafo Francisco de Assis Barbosa no então intitulado *DI*.

Em *REIC*, vimos também que a autobiografia fica bem evidente em todo o enredo da obra, que em discussões e análises se destaca como um *Roman à clef*, um romance de chave, sendo a ficção uma forma, para que o escritor possa retratar denúncias, ironias e literatura militante que se fez presente em sua produção literária. Dentre as produções literárias produzidas na época, o *Recordações* foi o primeiro a ser publicado por Lima Barreto, e que de certa forma, pelas questões aqui desenvolvidas nesse trabalho, de maneira proposital leva a concluirmos que o romance seria esse *Roman à clef* de sua época reproduzindo a crítica da virada do século, de um escritor em conflito com os assuntos ocorrentes da sociedade.

A fortuna crítica de Lima Barreto continua crescente, sinalizando o interesse de pensadores do presente a respeito de suas obras e de seu pensamento enquanto intelectual que tinha sobre o que se produzia no meio literário. Nota-se, em algumas teses de doutorado e também dissertações de anos anteriores, por exemplo, Magnoni (2012) tratando sobre o *DI* e levando a repensar cada vez mais suas notas soltas, que a cada vez que as lemos conseguimos identificar algo novo a ser trabalhado em cada registro<sup>10</sup>. Nosso trabalho contribuiu para essa fortuna crítica dando sequência às ideias dos críticos mais atuais no que diz respeito a pensar *REIC* como ficção e romance, e não como mera autobiografia. Além disso, contribuiu para pensar as fronteiras do *DI* de Lima Barreto como sendo um registro com vistas à publicação, o

---

<sup>10</sup> Tese de doutorado, a saber, Magnoni (2010), sobre a representação do romance da imprensa como instância de poder.

que nega, em certa medida, seu título, não sendo tão “íntimo”. Assim, trata-se de um texto repleto de questões privadas, por exemplo, sua vida em família e suas nuances sobre seus sentimentos mais externos que se choca a todo o momento em suas notas. No que diz respeito ao preconceito que passou em sua vida e sua classe social que seria um fator negativo, para que pudesse destacar suas inquietações de escritor/literato. Mas também sintonizado com questões públicas do tempo, sua preocupação com o que estaria ocorrendo no meio social, leva o escritor a destacar as denúncias dessa sociedade do final do século XIX tanto na produção ficcional como autobiográfica.

Dessa forma, ao objetivar as tensões entre os gêneros autobiográfico e ficcional no processo de construção do intelectual e da vida de Afonso Henriques de Lima Barreto, transpõe as inquietudes de um literato preocupado com o fazer literário. Ao finalizar esta pesquisa podemos concluir que os aspectos autobiográficos entrelaçados à ficção e à realidade estão marcados por uma procura da autoafirmação entre as produções ficcionais, bem como das *Recordações* ao descrever em seu *DI* e demonstrar como o ser humano, no que diz respeito a sua cultura e personalidade, por meio das denúncias do meio social se fazem presente. Assim:

O olhar humano pós-moderno é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia. Ele é o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana (SANTIAGO, 2002, p.59).

Por mais racional que seja o homem/escritor é um animal complexo, o único que necessita que lhe povoe a mente. Nesse sentido, a pesquisa traz à claridade essa complexidade do homem inserido no universo como sujeito histórico/social. Ao apresentar, um ser que possui uma essência, e ao buscar mais as respostas do que suscitar questionamentos. Mas no que se refere ao escritor Lima Barreto os questionamentos são mais presentes em querer saber mais e impor sua opinião crítica. E essa busca de sua identidade sempre está presente em suas obras que são traduzidas pelo uso de um vocabulário simples que evidencia e leva uma nova literatura para todas as classes sociais, e não somente aos mais favorecidos.

Em decorrência disso, tem crises de crescimento, necessidade de mudança e do novo, ou seja, levando ao inovador. Na ânsia pelo saber, encontra na literatura a maneira de transforma-se em um sujeito inovador. Assim:

Não só o estilo – eis o ponto essencial – feria o convencionalismo literário da época, impregnada de uma falsa concepção estética, a que nem os mais libertos, como um Graça Aranha, nem os regionalistas, como um Simões Lopes Neto ou um Valdomiro Silveira, conseguiam se desprender. A maneira de ver e de sentir as coisas talvez chocasse mais que os erros de concordância (BARBOSA, 1975, p.239-40)

A pesquisa viabilizou o processo de formação do escritor que ao verificarmos sua vida e obra sendo analisadas em conjunto com as teorias sobre a autobiografia e suas produções ficcionais, percebe-se o que está implícito nas obras *DI e REIC*, com isso nosso objetivo buscou a melhor maneira para perceber essa tensão entre os gêneros aqui analisados em nossa pesquisa, e destacar que Lima Barreto, dentre os muitos escritores, como um importante escritor da literatura brasileira do século XIX.

No processo dessa pesquisa, encontramos nos aportes teóricos citados maneiras para identificar as marcas do escritor, tanto em sua ficção como em sua autobiografia. Percebemos que nossa literatura pode ser complexa e que cada leitor busca respostas por meio de obras que mais lhes agradam. Existem autores brasileiros que devem e merecem ser lembrados independentemente de gostarmos ou não, todos tem seu verdadeiro valor como Intelectuais.

A literatura, nessa perspectiva, vai desvendar a forma como se faz o uso da língua, como produtor de um texto aceito socialmente e construído pelo escritor. Por outro lado, seria um momento no qual várias pessoas poderiam repensar e refletir sobre as memórias e autobiografias, que nada mais são que aquilo que podemos destacar como sendo verdade. Uma reflexão que sempre se faz importante em algumas decisões da nossa vivência de mundo, independente da época.

## REFERÊNCIAS

- AMBIRES, Juarez Donizete. *Vozes da dissidência: O negro no pensamento de Lima Barreto e Gilberto Freyre*. Conhecimento Prático Literatura :: Reportagens :: Edição 40 - 2012. Trabalho disponível em: <http://conhecimentopratico.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/40/artigo250210-3.asp>. Acesso 01/09/2013.
- BAKHTIN, Michail. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo: UCITEC, 1987, p.322.
- RICOEUR, Paul. O tecer da intriga: uma leitura da Poética de Aristóteles. In:\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa I*. Trad. De Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1984, p. 55-84.
- \_\_\_\_\_. Epos e romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de leitura e estética*. A teoria do romance. Trad. Aurora Bernardini ET AL. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1990, p.397-428.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto (1881-1922)*. 5.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Prefácio a Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997, p.12.
- BALIEIRO, Fernando de Figueiredo. *A pedagogia do sexo em O Ateneu: o dispositivo de sexualidade no internato da “fina flor da mocidade brasileira”* São Carlos: UFSCar, 2009. Dissertação (Mestrado). <http://www.ufscar.br/cis/wp-content/uploads/2379.pdf>.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos e outras histórias*. Prefácio de Sérgio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Diário Íntimo [1953]*. Direção de Francisco de Assis Barbosa e colaboração de Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Os bronzundangas*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 8.ed. São Paulo: Ática; 1998.
- \_\_\_\_\_. *Toda crônica: 1889-1919*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Saraiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Morte e Vida de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática; 1997.
- BIBLIA, J. P. C. João. Português. Bíblia sagrada. 10ª edição. Versão de João José Pereira de Castro. São Paulo: Ed. AVE-MARIA Ltda, 1997. Cap. 6, vers. 8-9, p.947.
- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In:\_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, arte e política*. Obras Escolhidas v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

- \_\_\_\_\_. Figuras do eu em Recordações do Escrivão Isaías Caminha. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.186-220.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 9 ed. São Paulo: 1998, p.51-80.
- \_\_\_\_\_. *O direito à Literatura*. In: *Vários Escritos*. 4ª ed. reorganizada pelo autor. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro sobre Azul, 2004, p. 1-10.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Demônio da Teoria. Literatura e Senso Comum*. 2. ed. Belo Horizonte, UFMG, 2010.
- FANTINATI, Carlos Nelson. *O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto*. São Paulo: ILPHA-HUCITEC, 1978.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GENNETTE, Gerald. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R (et. Alii). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Vozes, 1972, p.255-274.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou; 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003.
- HOLANDA, Sergio. Buarque. Prefácio. In: *Clara dos Anjos e outras histórias*. São Paulo: Publifolha, 1997, p.8-19.
- HOUAISS, A. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, v.1.0, dez. de 2001. CD ROOM.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COSTA LIMA, Luiz. Persona e sujeito ficcional. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e memória cultural*. Volume I. Belo Horizonte: ABRALIC - UFMG, 1990, p. 114-133.
- LUKÁCS, Georg. A forma interna do romance. In: *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 69-96.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- MAGNONI, Maria Salete. *Imprensa como instância de poder: uma leitura das Recordações do Escrivão Isaías Caminha, de Lima Barreto*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira em Letras. (Doutorado) na Universidade São Paulo, 2010.
- NICOLA, José de. *Introdução e comentários a Clara dos Anjos*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2005. (Col. Clássicos Scipione).

NOLASCO FREIRE, Zélia Ramona. A memória cultural na ficção de Lima Barreto. In: *A reinvenção do arquivo da memória cultural da América Latina*. São Carlos: Pedro & João Editores, p.133-140, 2010.

\_\_\_\_\_. *Imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

PRADO, Antônio Arnoni. *Lima Barreto: uma autobiografia literária*. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

PEREIRA, Rogério Silva. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. Belo Horizonte, MG, 2004. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Programa de pós-graduação em Letras, PUC MINAS.

PROENÇA, M. de Cavalcanti. Prefácio. In:\_\_\_\_\_. *Impressões de Leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. 37. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RICOEUR, Paul. O tecer da intriga: uma leitura da Poética de Aristóteles. In:\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa I*. Trad. De Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994, p. 55-84.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Revista de literatura, história e memória: as formas de escrita do eu no livro do Desassossego, de Fernando Pessoa*. Vol.5-nº5-2009, p.11-24.

RODRIGUES, Marta. *Lima Barreto, Leitor de Balzac: As ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha*. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2012.

SANTIAGO, Silviano. O Ateneu: contradições e perquirições. In:\_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.66-102.

\_\_\_\_\_. Uma ferroada no peito do pé In:\_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

\_\_\_\_\_. *Em liberdade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

SANTOS, Walter Mendes dos. *O intertexto Balzaquiano em Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Tese (Doutorado) – na Universidade de São Paulo – São Paulo: USP, 2012.

SCHEFFEL, Marcos Vinícius. *Do registro diário à criação*. Joinville: Letradágua, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRINDADE, Isabela da Hora. *Páginas Íntimas – o Diário Extravagante de Lima Barreto*. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (Mestrado em Letras) São Paulo: 2012.



## LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

### A obra de Lima Barreto

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos e outras histórias*; prefácio de Sergio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

\_\_\_\_\_. *Os Bruzundangas*; São Paulo: Ática, 2011.

\_\_\_\_\_. *Diário Íntimo* [1953]. Direção de Francisco de Assis Barbosa e colaboração de Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Brasiliense, 1956.

\_\_\_\_\_. [1909]. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. *Numa e a Ninfa*. Romance. Prefácio de João Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1956. V. III.

\_\_\_\_\_. *O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal da Cultura, 1993. Cap. 3, p. 141-155.

### Sobre Intelectual

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

CURY, Maria Zilda. Intelectuais em cena In: *Intelectuais e vida pública: migrações e mediações*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, p.11-28.

PEREIRA, Rogério Silva. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. 2004.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

### Sobre Lima Barreto

BARBOSA, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto (1881-1922)*. 5ªed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1975.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*; figuras do eu nas recordações de Isaías Caminha. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.186-208.

CANDIDO, Antônio. Os olhos, a barca e o espelho; In: *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CURY, Maria Zilda. *Um mulato no reino do Jambon*. As classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo: Cortez, 1981.

SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 163-181.

NOLASCO FREIRE, Zélia Ramona. *Imagem e linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

### **Sobre autobiografia, diário e memória**

ABREU, Maurício de Almeida. *Sobre memória das cidades*. Revista Território, Rio de Janeiro: v.3, n.4, jan/jun, p.81-96, 1998.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

BUNGART NETO, Paulo. O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”. In: \_\_\_\_\_. *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. Dourados: UFGD, 2012, p. 161-179.

LE GOFF, Jacques, 1924. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. NORONHA, J. M. G.; GUEDES, M. I. C. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: São Paulo, 2009.

### **Sobre romance**

AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. In: \_\_\_\_\_. *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética - A teoria do Romance*. São Paulo: Annablume, 2002, p. 397-428.

BUENO, Luís. *Uma história do romance De 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MORETTI, Franco. *O romance: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: ed.34, 1992.