

Fátima Maria de Oliveira (CEFET/RJ)

AS AUTO-REPRESENTAÇÕES DO ESCRITOR LIMA BARRETO NAS LETRAS DA CIDADE QUE SE CIVILIZA

Deve-se ao jornalista e historiador Francisco de Assis Barbosa a edição completa das obras do escritor carioca Lima Barreto (1881-1922). A primeira edição sai em 1956 com 17 volumes pela editora Brasiliense. Coube a Assis Barbosa a guarda, outorgada pela família de Lima Barreto, de aproximadamente trezentas cartas e bilhetes, rascunhos, trechos esparsos de anotações diárias, cadernetas com registros variados, originais completos escritos a mão. De posse desse arquivo, que hoje se encontra na Biblioteca Nacional, Assis Barbosa organizou para as obras completas um volume intitulado *Diário Íntimo*, dois volumes com a correspondência ativa e passiva de Lima Barreto, além de volumes de crônicas e romances do escritor. É ainda com esse material, à época inédito, que Assis Barbosa escreverá *A vida de Lima Barreto*, publicada em 1952. A biografia de Lima escrita pelo jornalista compõe-se do cruzamento de fontes documentais históricas, depoimentos de amigos e familiares do escritor, citações de entrevistas e transcrições de longos trechos ficcionais, epistolares e pessoais. Ainda que tivesse desejado, como declara no prefácio da biografia, orientar-se pelo “modesto [...] intento de repórter” (BARBOSA, 1975, p. xii), tratando de aproveitar com a máxima honestidade o material que lhe foi confiado em 1945, Assis Barbosa compõe durante cinco anos (1946-1951) uma representação do escritor que coloca em relevo a cota pesada e ostensiva de sofrimento e drama vivida por Lima. O biógrafo faz proliferar imagens – mulato, humilhado, suburbano, alcóolatra, doente dos nervos, incompreendido – que confirmam a fama de herói maldito, atribuída aos artistas. Nessa representação do biógrafo, passa despercebido o fato de que o excesso de traços negativos do auto-retrato do escritor constitui uma tática discursivamente construída por ele para aprofundar contradições enraizadas no perfil identitário nacional.

A ousadia do escritor mulato ficou justamente por conta de ter emprestado traços de sua história pessoal para narrar situações coletivas através do jornal, da carta, das anotações íntimas, das crônicas, artigos, contos e romances.

A comunicação por carta interessava a Lima pela possibilidade que ela oferece de, a par da transmissão de um conteúdo privado, para uso de um só destinatário, permitir, igualmente, a difusão de um conteúdo público, aberto a todos. Ele não aceita apagar sua individualidade, despersonalizar-se em nome de uma existência vivida inteiramente em público, na presença de outros, por isso utiliza-se da carta como campo favorável às sutis manifestações do ocultamento e da revelação das topografias do seu ser. As notas íntimas, por outro lado, ajudam-no a recriar as condições de sua experiência. Os momentos de introspecção conduzem-no à busca de uma reorientação para sua vida, à composição de imagem móvel, gerada em consonância com as singularidades de sua origem e de sua constituição sócio-cultural. Anunciando-se como rejeitado nos lugares frequentados pela burguesia, e, por sua vez, rejeitando-os, Lima Barreto vê-se obrigado a construir para si um espaço, onde se reconheça e seja reconhecido. Se os extremos sociais já estão ocupados, de um lado por brancos, inteligentes, burgueses, encasacados, doutores, e de outro por negros ou mestiços, declarados inferiores pela ciência oficial, empobrecidos, mal vestidos e ignorantes, resta-lhe construir para si um entre-lugar em que se sinta à vontade para transitar entre as duas fronteiras e autorizado a transformar o conhecimento peculiar adquirido, nos embates com os dois grupos, em matéria de denúncia e, por conseguinte, recurso de

interferência social. O descentramento perseguido por Lima Barreto adquirirá o poder de suplência no meio cultural em que viveu, marcado por rígidas oposições. As auto-representações do escritor apontam sempre para um lugar de diferença, porque tem consciência que precisa inventar-se, imaginar-se outro.

Daí, a referência ao descuido de “não compor o cabelo antes de posar” para a fotografia, enviada por carta ao jovem Adour da Câmara em 1919. Nessa carta de 12 de junho, lê-se:

Recebi mais um trabalho seu e tratei logo de imprimi-lo, como já mandei dizer a você.

Acabo de receber o seu retrato, pelo que fico muito agradecido pela gentileza.

Mando a você o meu. Está parecido mas não uso aquelas pastinhas. Aquilo é efeito do chapéu, e não tive o cuidado de compor o cabelo antes de posar.

Espero-o breve aqui para vermos o nosso lindo Rio. Não aquele clássico e besta dos jornais elegantes, mas o que ainda não foi banalizado pela burguesia idiota.

A Contemporânea está um tanto atrasada, mas sairá.

Recebeu o Socialismo Progressivo? E a conferência do Ingenieros sobre o maximalismo?

Não desdenhe essas leituras, amplie-as; seja homem do seu tempo e do ... futuro!

A carta de Lima Barreto a Adour da Câmara não leva apenas a sua imagem fotográfica, ela transporta outras imagens do escritor habilidosamente construídas ao longo de sua correspondência e de crônicas publicadas na imprensa da época: o Lima incentivador de jovens talentos literários, o Lima-epistológrafo que não deixava nenhuma carta sem resposta, o Lima que faz *pose* de descuido com a aparência do corpo (não compôs o cabelo), o Lima dissidente político, o Lima insubmisso aos valores da burguesia, o Lima que gosta de percorrer as ruas do “lindo Rio”, o Lima contrário às reformas urbanas e à arquitetura eclética, o Lima de olhar voltado para o futuro ... Nas cartas, o escritor organiza auto-imagens que constituem uma prática de construção de si mesmo e de resistência à homogeneização do espaço público moderno.

É nas cartas que Lima Barreto procura se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Se a foto que envia ao amigo mostra um vestuário adaptado às exigências de seu tempo, as idéias de Lima sobre a cidade organizam-se por outro figurino: o Rio “clássico e besta” da modernização urbana não é o que regala os olhos do escritor, o “lindo Rio” é aquele que resiste com seus monumentos coloniais, com sua memória arquitetônica do passado com a *aura* da origem, dos tempos da fundação. Nas sucessivas obras de modernização da capital durante a República Velha foram freqüentes a destruição do casario colonial e a demolição de prédios históricos, bem como a remoção dos setores pobres e mestiços do centro da cidade para os bairros mais afastados. Com essas providências, os administradores fabricavam uma nova identidade para a cidade e apagavam os rastros do poder imperial, substituindo-os por projetos de ação afinados com o ideal de arrasar a velha ordem. Os republicanos submetem o corpo dos cidadãos a novos padrões de higiene sanitária, ordenam os corpos rebeldes através do sabre e da carabina e remodelam os “lugares” da memória coletiva. Manipulam a configuração da paisagem humana, arquitetônica e natural a fim de promoverem o esquecimento e assim, melhor dominarem.

O que Lima Barreto põe em evidência, diante do ideal civilizador republicano, é a necessidade de se salvar o passado para garantir a liberdade de escolha consciente, por meio da confrontação entre práticas sociais do passado e do presente. A servidão dos homens é resultado da perda dos vínculos históricos entre o que se foi e o que se é. Somente a memória é capaz de dar sentido no presente aos vestígios do passado. Através dela os indivíduos e as comunidades projetam o futuro e reconhecem-se como parte de um mesmo mundo.

O corpo do escritor mulato arquiva muitas histórias, onde se atam e desatam fios da memória individual e coletiva. Há uma anotação pessoal de 1905, em que é possível admirar a mestria do narrador-diarista em entretecer os fios da memória individual com os da memória histórica para a confecção de uma trama variada de interpretações futuras. Diante da ornamentação em relevo do teto da Secretaria de Estados das Relações Exteriores, onde precisou entrar por motivos de sua profissão, tecerá uma pequena narrativa de interesse individual e social. O teto do estuque do salão encantou-o: “(...) tinha pelos cantos o armorial de algum visconde apressado. (...) interessou-me o relevo dele, as armas do escudo, os florões, os grifos, etc.”(BARRETO, 1961, p. 109). O florão de estuque é símbolo do poder dos barões do café de outrora e é nele que irão animar-se, projetados pelo olhar do observador, as cenas da senzala e da escravidão – o outro lado daquela história de barões e cafezais – que não se reproduziu no teto de estuque:

E; não sei como, eu vi uma grande fazenda: a senhorial casa acaçapada (...). Da senzala, (...), em filas cerradas, saíam, sob o peso do cativo, algumas centenas de negros. Aquela viva linha negra a estender, silenciosa, humilde, tinha a energia oculta de um filete que se infiltra pela terra adentro. (...) Lá ia a fila negra unida, cerrada, por entre os cafezais ... (BARRETO, 1961, p. 110).

Do trabalho dos negros se originara a fortuna para a construção daquele palácio. Erguido entre 1851 e 1855, na Rua Larga, para servir de residência particular ao segundo barão, visconde e conde de Itamarati, militar e administrador brasileiro de origem portuguesa, o prédio tornou-se, depois da proclamação da República, residência dos presidentes e, em 1897, Secretaria das Relações Exteriores.

A “viva linha negra” é inscrita por Lima, no “nível escudo” entre as fantasias heráldicas e as armas de galés. O contraponto das imagens, móveis e imóveis, no teto, constrói o legível da história como panorama híbrido, descentrado, onde se dilua como única via imaginária, a representação épica da nação.

A demolição do Convento da Ajuda, vendido a alguns ingleses e americanos para a construção de um edifício moderno, com dez andares, é motivo de uma longa crônica, em que Lima Barreto alerta para a efemeridade da moda arquitetônica que tomou conta dos nossos estetas urbanos:

O bonito envelhece, e bem depressa; e eu creio que, daqui a cem anos, os estetas urbanos reclamarão a demolição do Teatro Municipal com o mesmo afã com que os meus contemporâneos reclamam a do convento. (...)

De resto, não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história. (BARRETO, 1961, p. 83-85)

O convento é um dos atestados da vida anterior da cidade e, por isso não pode ser derrubado sem o sacrifício da memória da leal e heróica São Sebastião do Rio de Janeiro. Se morros, conventos e árvores são postos abaixo pelos administradores republicanos, Lima Barreto se dispõe a reconstruí-los nos limites da escrita para de alguma forma garantir-lhes, no futuro, a duração e a legibilidade. A memória cultural dos monumentos da cidade é um valor-saúde que o texto se compraz em assegurar.

Se a cidade tropical adquire feição européia, o figurino de seus habitantes também se atualiza, mas Lima Barreto esmera-se no desmazelo proposital de sua figura física a fim de protestar contra os padrões das *toilettes* estrangeiras. Em crônica da *Careta* de 1922, posteriormente incluída em *Marginália*, satiriza os chapéus e vestidos modernos com ornamentos excessivos que desfilam pela Avenida Central e pela Rua do Ouvidor e ratifica sua recusa à conformação com os modelos de comportamento burguês numa sociedade seduzida pelo efêmero; próprio da moda:

Nunca foi a minha vocação ser cronista elegante; entretanto, às vezes, me dá na telha olhar os vestidos e atavios das senhoras e moças, quando venho à avenida. Isso acontece principalmente nos dias em que estou sujo e barbado. A razão é simples. É que sinto uma grande volúpia em comparar os requintes de aperfeiçoamento na indumentária (...), com o meu absoluto relaxamento (...) Olhei, notei e concluí: estamos em pleno carnaval(...) (BARRETO, 1961, p. 89)

A implicância de Lima com os trajes burgueses, valeu-lhe, conforme relato na *Careta* desse mesmo ano, uma reprimenda de um certo Visconde de Moraes que o abordou e com ele travou o seguinte diálogo:

- Bem. O senhor falou nos meus fraques e nos meus chapéus, na revista do Schmidt.
- Que tem isso? Não lhe ofendi e sou incapaz de ofensa. A menos que me ofendam.
- Não é isso. Quero dizer-lhe que não há motivo para implicar com o meu vestuário.
- Comigo não há dúvida, pois ando muito mal vestido.
- Sei bem. Mas – quero dizer-lhe- o meu vestuário é como as teias de aranha do Banco de Londres. Tirá-las, é tirar a força e fortuna do banco. Adeus. (BARRETO, 1961, p. 143)

A indumentária é o sinal mais espetacular da afirmação do eu em tempos modernos. Os fraques e os chapéus da visconde são as inscrições da diferença de condição de prestígio e de classe. No vestuário reside a magia da aparência, o dispositivo de distinção e poder social: “antes de ser sinal da desrazão vaidosa, a moda testemunha a capacidade dos homens para mudarem e inventarem a sua maneira de aparecer, é uma das faces do artificialismo moderno, do empreendimento dos homens para se tornarem senhores da sua condição de existência”. (LIPOVETSKY, 1989, p. 45)

Tanto o “muito mal vestido” de Lima, quanto os fraques e chapéus do visconde de Moraes inventam a maneira de cada um se dar a ver, de se exhibir ao olhar do outro. Ambos

procuram pelos caminhos díspares da elegância e da deselegância a auto-representação individual e a afirmação social. À deselegância do vestuário, Lima atribuirá o seu afastamento das salas burguesas de espetáculos teatrais. Confessa não pisar nos teatros há coisa de três anos, dada a falta de trajes adequados ao ambiente:

“demais, visto-me mal, lamentavelmente mal, quase mendicante; nunca tenho roupas – de modo que jamais estou em estado sofrivelmente binocular para acotovelar as elegâncias que se premem nos nossos teatrinhos. Não julgo que amo a piedade; não sofro miséria, não, e vivo bem... É um feitio esse de ser; é a minha pose” (BARRETO, 1961, p. 267)

As roupas mendicantes diferenciadoras do estado contra-binocular de Lima são o figurino com que manifesta o seu protesto às elegâncias que compõem o público burguês do luxuoso Teatro Municipal: um teatro que exige casaca, altas toilettes, decotes, penteados, diademas, adereços. Fora das portas do Municipal há toda uma população miserável, expulsa do centro do Rio, em nome da qual Lima dramatiza, com seu “feitio de ser” mendicante, a experiência da exclusão.

A fotografia enviada a Adour da Câmara apresenta um Lima Barreto devidamente encasacado, para deixar de si no papel uma imagem circunspecta e distinta que mostre o avesso do aspecto repugnante da embriaguez e da falta de higiene com que se dá a ver no cotidiano das ruas da cidade limpa e urbanizada. O relaxamento proposital com o corpo denota sua insubmissão aos padrões de dandismo, no estilo João do Rio, ou à circunspecta sisudez de Machado que afirmava não ser a Academia o lugar da boêmia. Quando teve sua foto de meio corpo publicada na cada d’*A Estação Teatral* em 1911, por ocasião do primeiro aniversário da revista, Lima Barreto não perdeu a oportunidade de usar a divulgação de sua imagem para colocar em debate diante do público as questões do racismo e ratificar a sua dissidência às normas estéticas e políticas vigentes. Na edição seguinte àquela em que a foto foi estampada perguntará aos leitores em seu artigo n’*A Estação*: “(...) viram o meu retrato, não foi? Tirei-o de surpresa, senão teria cortado o cabelo e pedido emprestado uma outra pigmentação para que a coisa saísse mais decente” (BARRETO, 1961, p. 207)

A restauração que lhe permitiria cobrir o corpo com outra pele, torná-lo-ia adequado aos padrões estéticos-raciais vigentes. A pele negra reivindica uma máscara branca que tornasse sua aparência “decente” e aceitável. A continuação da leitura do artigo acentua a sua rebeldia diante dos valores da pigmentação dominantes. Ainda que pudesse trocar de pele, não compactuaria com os ideais burgueses de “saneamento” estético e social. A revista publica a foto do escritor acompanhada de uma legenda elogiosa. Na página seis, em uma coluna intitulada “*Os nossos perfis*”, assinada por Gallipaux, encontra-se o trecho em que Lima é considerado o continuador do jornalista Domingos Ribeiro Filho.

Lima não aceita ter desfigurada sua pessoa em função de uma aproximação injusta com Domingos Ribeiro e faz alguns reparos. Ao contrário do Domingos, Lima diz que não ama “nem à Pátria nem à Família e muito menos à Humanidade” (BARRETO, 1961, p. 278). Para desfazer o engano de uma falsa semelhança com o outro jornalista, traça de próprio punho o auto-retrato sem retoques:

Domingos é teórico, por isso saneia a cidade, Domingos não tem ódio; fala em nome de uma estética dele e de idéias preconcebidas. Eu não saneio, porque não

obedeço a teorias de higiene mental, social, moral, estética, de espécie alguma. O que eu tenho são implicâncias parvas; e é só isso (...) e não é em nome de teoria alguma, porque não sou republicano, não sou socialista, não sou anarquista, não sou nada: tenho implicâncias. (BARRETO, 1961, p. 277)

Domingos Ribeiro foi colega de Lima Barreto na Secretaria de Guerra, tomou parte no grupo do Esplendor dos Amanuenses, que freqüentava o Café Papagaio e durante toda a vida foi anarquista convicto, partidário das idéias de Kropótkine, cuja doutrina divulgou em artigos de jornal e palestras de café. Entre ele e Lima Barreto houve uma invencível incompatibilidade literária, desde os primeiros tempos. Por isso, a resistência a ser visto como continuador do Domingos. Desvia o curso de qualquer impressão de semelhança ao assumir ironicamente a carência de princípios estéticos e de convicções políticas.

Em depoimento sobre Lima Barreto dado à revista *Visão Brasileira* no ano de 1938, Domingos Ribeiro traça, por sua vez, o retrato moral do ex-companheiro:

Lima Barreto não foi um revolucionário, não foi um acomodado, não foi um cabotino, tinha os pés, as mãos e a cabeça amarrados ao liame de um terrível complexo. (...) é que ele via, arrepiado, a ascensão de uns tantos escritores, por uma escada de frases feitas, versos frouxos e conceitos de tonelada e meia, até a consagração acadêmica. Entretanto (...) a revolta de Lima Barreto nunca passou de ironia. (...) (BARBOSA, 1961, p. 211)

A forte marca combativa da dicção irônica privilegiada no capítulo das negativas, com que Lima constrói a paródia do seu auto-retrato nas páginas d' *A Estação*, passa despercebida pelo colega de atividades burocráticas e jornalísticas, capaz apenas de enxergar a pena do escritor mulato amarrada ao liame de um terrível complexo. *A pose de implicante* desvia-o da obrigação de orientar-se por um programa teórico prévio. Prefere manter-se na posição de ser “nada” para ter mais liberdade de vestir as máscaras que lhe permitam continuar a encenação sem papel predeterminado ou posição fixa no palco da ação política. Embora se preste ao jogo social de posar para ser exibido na primeira página da revista, defende como a pena o seu direito político de ser um sujeito com idéias próprias, ou melhor, com idéias *implicantes*: idéias que implicam, e por isso pressupõem um compromisso ético. Mostra o que é independente de toda imagem fotográfica e verbal (*legenda*) que o condene à impostura de ter de fabricar uma face decente e socialmente aceitável.

Havia em Lima Barreto uma resistência a pôr definitivamente em ordem o que escrevia, como se cultivasse no inacabado a força de sua criação. A falta de método, a que volta e meia se referia, era uma forma proposital de escapar da armadilha de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir. As hesitações e desvios facultavam-lhe o acesso por diversos caminhos à experiência de uma alteridade sempre renovada do objeto. A revisão dos textos não tinha por mira desemaranhar as dúvidas, ao contrário, aprofundava-as. Por conhecer o “método” de trabalho do amigo, o editor Schettino teme que ele produza uma “errata confusa” que o obrigue a editar “a errata das erratas” (BARRETO, 1961, p. 109). De remendo em remendo, o livro foi tomando a forma final e, em breve, Lima recebe a notícia da publicação de *Histórias e Sonhos*, através de uma carta do editor, em que este anuncia: “A tua roupa está pronta, portanto já podes vir à cidade de Bibliópolis” (BARRETO, 1961, p. 112). A metáfora do livreiro com que se refere ao

volume, não poderia ser mais adequada, pois os livros funcionavam para Lima como proteção e adorno de seu próprio corpo. Extensões de si mesmo que lhe davam o poder da ubiquidade, exercitada também através da correspondência e das fotografias. Lima Barreto preferia comunicar-se através da escrita, esquivando-se, sempre que podia, do contato face-a-face. Interessava-lhe a sensação de liberdade propiciada pela imaginação no exercício da escrita. A página em branco é o campo de encenação das palavras, onde se expressa a duplicidade entre o que se faz presente e o que se faz ausente. Por meio do retrato e da escrita, Lima vive a aventura de sair de si mesmo, produzir uma imagem ideal e enviá-la à alteridade imaginária do leitor ou do espectador, evitando, assim, a presença física e imediata.

Monteiro Lobato, que viera ao Rio, especialmente para conhecer Lima Barreto, em 1920, encontrou-o em um botequim do centro do Rio, em tal estado de embriaguez que não teve ânimo para aproximar-se do autor de *Gonzaga*, a quem tanto admirava (BARBOSA, 1975, p. 207). Prefere continuar o contato à distância, por carta;

Estive uns dias aí e procurei-te onde havia possibilidade de encontrar-te: freges, botequins e ...casas de garapa. Cheguei a espiar debaixo de certas mesas ... Mas, nada do Lima. Todos informaram-me que é difícil agarrar-te à unha, que és ubíquo, e moras em Todos os Santos pro forma, etc., etc. (...) Em agosto volto, a ver o rei e você. (BARRETO, 1961, p. 74).

A explicação temperada de humor, escondia o verdadeiro motivo do afastamento de Lobato, que voltará ao Rio, mas não visitará Lima Barreto. Nessa ocasião, Lima sabendo da passagem de Lobato pela cidade, enviar-lhe-á o seguinte bilhete revestido de ironia, por desconfiar, talvez, da resistência do editor paulista em encontrá-lo:

Sei que andaste à minha procura.
Não sou quilombola. Resido e moro à Rua Major Mascarenhas 26, Todos os Santos, onde, como senador romano que sou, recebo os meus clientes das sete às dez horas da manhã. Se queres, eu te receberei cordialmente; e, se preferes não ir lá, eu te espero aqui, na Livraria do Schettino, amanhã, às três da tarde, muito antes de ires para a ‘européia’ Paulicéia. Não te esqueças de que sou senador de Roma. (BARRETO, 1961, p. 76).

Mais uma vez Lobato falta ao encontro e desculpa-se por carta dizendo que “*passou de molho no quarto*”, doente, o seu último dia no Rio, e completa: “*Está escrito no livro do destino que não nos veremos nunca*”(BARRETO, 1961, p. 77).

Os depoimentos de amigos e conhecidos sobre Lima Barreto, recolhidos por Assis Barbosa, mostram como o escritor foi tornando sua presença física um obstáculo para a convivência social. É comum a referência nos relatos ao relaxamento como o asseio do corpo e do vestuário e à precoce decadência física. Ribeiro Couto traça o retrato do escritor aos 40 anos, nos seguintes termos:

(...) de barba por fazer, chapéu de palhinha encardida, camisa suja e manchada no peito, roupa coçada e mal cheirosa, com uma morrinha que não se sabia se era de vômito da véspera ou suor azedo. Com tanta, grandeza e tanta pureza

podem viver sob aquela crosta áspera de mulataço vermelho? A vermelhidão do Lima impressionava-me também; eu ficava sem saber se era álcool ou febre. E, ao andar, uma calma perfeita, como para dominar a tendência ao cambaleio. (BARBOSA, 1975, p. 304)

A “crosta áspera e a vermelhidão” são a superfície da pele onde Lima inscreve as relações entre *modos de saber* e *modos de adoecer*. O corpo constitui-se pelo valor pedagógico da luta, pelo embate entre a sua vontade e a do outro que o evita, mas sobre quem ele quer atuar. No seu notável ensaio sobre “O exterior”, Roberto Correa dos Santos nos dirá sobre o valor do *fora*:

O exterior obriga-nos a nos formar e a estabelecer relações com práticas – estéticas, históricas, culturais. A definir-nos, não como uma unidade, mas como o mais variável possível, conforme a rede comunicacional que estabeleçamos com o outro, o mundo, o fora. Definir-se será comprometer-se com a existência de materialidades corporais (as falas, os gestos, as escolhas é que dão corporeidade àquilo que – interno, pessoal, íntimo – nos faz ainda informes, obscuros, hesitantes, comandados). Não que a exteriorização ponha sobre a existência certezas, mas possibilidades de ação, por atos que, num certo momento, formam sentidos úteis à vida. (SANTOS, 1999, p. 13).

As práticas barretianas de relação com o *outro* incluem o corpo e o que está para além do próprio corpo: a letra, as cartas, os retratos, os livros, as crônicas, a indumentária, a *pose*, as alucinações. Segundo Agrippino Grieco, Lima Barreto nos últimos anos, a vida, descia do subúrbio todos os dias para vir à cidade, e depois de ir a uma redação de jornal levar o seu último escrito ou à Livraria Schettino conversar com amigos, retornava à noitinha e “nessa viagem de volta, punha-se sempre a falar sozinho, dizendo-se, em voz alta, para assombro dos demais passageiros, um grão-duque russo que corria, incógnito, o Brasil. Isso não o impedia, aliás, de proclamar-se, pouco depois, maximalista exaltado, pedindo a partilha das terras e a supressão das leis” (BARBOSA, 1975, p. 306).

O corpo de Lima enfraquece, por causa de bebida; os fantasmas subjetivos avolumam-se e dão origem a crises de alucinação que exigem tratamento psiquiátrico hospitalar. Seu corpo é posto em repouso, mas sua atenção não se afasta do espaço público: anota o dia-a-dia do hospício para compor um romance, lê jornais e livros de assuntos variados, escreve cartas para agradecer os livros recebidos e comentar a leitura, ou ainda para tratar da publicação e revisão de seus textos, conversa com os médicos e observa a rua através das grades do quarto. É através desses mecanismos de contato com o exterior que cria defesas ativas para controlar a pressão aniquiladora do psiquismo sobre o corpo.

Proibido de beber, o escritor burlava a vigilância da família e cede aos desejos do corpo. Em carta a Antonio Noronha de 1911, ano que, segundo Assis Barbosa, marca para Lima a “fronteira de uma vida, a bem dizer normal, para a outra, a de boêmio(...)” (BARBOSA, 1975, p. 342), afirma a decisão de manter-se rebelde às imposições médicas, familiares e sociais.

Estou preso, vigiado por uma porção de guardas imbecis, na sua estulta amizade ou coisa semelhante. (...). Apesar de tudo, consegui, por duas vezes, mandar

buscar meia garrafa da história. Pensam mesmo que me concertam (sic). Eles não me dão o que eu preciso, hein? Ora, bolas! (BARRETO, 1961, p.96)

Em 1917, Lima Barreto anota em seu diário íntimo, :

De há muito sabia que não podia beber cachaça. Ela me abala, combale, abate todo o organismo, desde os intestinos até à enervação. Já tenho sofrido muito com a teimosia de bebê-la. Preciso deixar inteiramente. No dia 30 de agosto de 1917, eu ia para a cidade, quando me senti mal. Tinha levado todo o mês a beber (...). Bebedeira sobre bebedeira (...). Comendo pouco e dormindo sabe Deus como. Andei porco, imundo (...). Vomitei e andava com fluxo de sangue, que me levava à latrina freqüentemente. Numa das vezes em que fui, caí e fiquei como morto (...) chamaram médico, o Caire, estudante do meu tempo e estou sofrendo a medicação mais penosa que me pode ser imposta. Estou em dieta de fruta e água de arroz, pois o meu organismo tem *déficit*. (BARRETO, 1961, pp. 192-193)

Do desconcerto, Lima tira a força para o embate com as prescrições normativas. “Meia garrafa da história” rende-lhe muitas histórias, através das quais torna-se médico de si próprio e do mundo: “A doença não é processo, mas parada do processo (...). O mundo é o sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então, como um empreendimento de saúde (...)” (DELEUZE, 1977, pp. 13-14)

O olhar barretiano procura sempre para além do dito o não-dito, o que perdura à margem das histórias autorizadas e apologéticas. A frágil saúde barretiana e suas alucinações provêm do fato de “ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota (...)” (DELEUZE, 1977, p. 14). Por outro lado, é essa saúde precária que lhe dá “devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis” (DELEUZE, 1977, p. 14). Lima Barreto dedica sua vida e seu ofício de escritor a desconfiar da percepção *imediata*, a desconstruir a segurança do olhar etnocêntrico, que transforma em absolutos os valores e instituições da cultura considerada superior. Educa seu olhar para ver tudo. Constrói para si um olhar etnográfico, saudável, voltado para a diferença e o pluralismo e o coloca a serviço da literatura. Ao abandonar “todos os caminhos, por esse das letras” (BARRETO, 1961, p. 294) Lima Barreto constrói na linguagem a trajetória de auto-representações que viabilizem seu longo sonho do futuro: tornar a sua escrita um “empreendimento de saúde” por meio da qual se encene o debate sobre os *devires* da literatura, da nação e da cidadania na cidade que se civiliza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, Francisco de Assis (org). *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1961

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1975

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero*. A moda e os seu destino nas sociedades modernas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999