

## **Simpatias Literárias, Abismos Sociais: Representações do Popular na Obra de Lima Barreto**

Benito Martinez Rodriguez (UFPR)

No final do quarto capítulo da parte inicial do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, após a vexatória descompostura por conta do lapso de ter vertido involuntariamente para língua indígena um documento da repartição, o protagonista encontra-se com Ricardo Coração dos Outros, seu amigo e professor de violão, em uma parada de bondes. O diálogo que as personagens travam nessa cena é curto e bastante significativo:

- Cedo, hein major?
- É verdade.

E calaram-se ficando um diante do outro num mutismo contrafeito. Ricardo avançou algumas palavras:

- O major, hoje, parece que tem uma idéia, um pensamento muito forte.
- Tenho, filho, não de hoje, mas de há muito tempo.
- É bom pensar, sonhar consola.
- Consola, talvez; mas faz-nos também diferentes dos outros, cava abismos entre os homens...

E os dous separaram-se. O major tomou o bonde e Ricardo desceu descuidado a Rua do Ouvidor, com o seu passo acanhado e as calças dobradas nas canelas, sobraçando o violão na sua armadura de camurça. (BARRETO, 1956a, p. 71)

Representativo daquilo que Osman Lins caracterizou como insulamento<sup>i</sup> das personagens nas narrativas de Lima Barreto, a conversação a um tempo revela a existência de laços e interesse recíprocos, bem como a distância que medeia entre elas. Aproximando-se do amigo por acaso, Ricardo não deixa de perceber a ponta das angústias de Policarpo, que prenunciam seu primeiro colapso e a subsequente internação

no hospício. Contudo, a simpatia não lhe basta para apreender o sentido das ansiedades do amigo. De fato, a fala de Ricardo sugere uma indistinção entre ter fortes “idéia[s]”, “pensar” e “sonhar”. A resposta de Policarpo, por sua vez, ignorando esse deslizamento de um ideal intelectual para a esfera do devaneio insinuada na fala de seu interlocutor, ratifica a distância insuperável que suas convicções estabeleceriam entre ele e o mundo. O desfecho da cena, com a separação das personagens, uma tomando a direção do subúrbio, enquanto a outra desce descuidadamente pela Rua do Ouvidor, sublinha pela voz do narrador aquilo que a conversação simpática, e no entanto cheia de incompreensão de parte a parte, formulara.

Em chave biográfica, seria possível ler o trecho acima como uma reposição das preocupações registradas pelo jovem Lima Barreto, já em 1905, em seu *Diário Íntimo*:

Eu tenho muita simpatia pela gente pobre do Brasil, especialmente pelos de cor, mas não me é possível transformar essa simpatia literária, artística, por assim dizer em vida comum com eles, pelo menos com os que vivo, que, sem reconhecerem a minha superioridade, absolutamente não têm por mim nenhum respeito e nenhum amor que lhes fizesse obedecer cegamente. Entretanto, é por meu pai e, por assim ser, levarei a cruz ao Calvário, pois que, se meu pai fez tal coisa, foi por supor que nunca nos atingiria, mas a desgraça não quis e a coisa nos atingiu.

O filho da tal negra despediu-se do emprego em que o pus para ficar em casa escrevendo versos.

É o que se dá comigo e me faz dia e noite sangrar de dor.

Se essas notas forem algum dia lidas, o que eu não espero, há de ser difícil explicar esse sentimento doloroso que eu tenho de minha casa, do desacordo profundo entre mim e ela; é de tal forma nuançoso a razão de ser disso, que para bem ser compreendido exigiria uma autobiografia, que nunca farei. Há coisas que, sentidas em nós, não podemos dizer. A minha melancolia, a mobilidade do meu espírito, o cepticismo que me corrói — cepticismo que, atingindo as coisas e pessoas estranhas a mim, alcançam também a minha própria entidade —, nasceu da minha adolescência feita nesse sentimento da minha vergonha doméstica, que também deu nascimento a minha única grande falta.

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 como 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, 1956b, p. 77)

De fato, o recurso às interpretações biográficas marcou por longo período a leitura das obras do escritor, seja para saudar a escrita programaticamente empenhada de um mulato que se erguera contra a “República dos Bacharéis”, seja para censurar-lhe um irremediável inacabamento estético produzido pelo desleixo com a linguagem e a carência de uma adequada elaboração ficcional de suas experiências<sup>ii</sup>.

Tal dicotomia peculiar, que opôs os dois lados da disputa sobre o valor das obras do escritor carioca muitas vezes tomando por base precisamente os mesmos aspectos para louvar ou detratar suas escrita, foi dominante na recepção crítica de Lima Barreto por assim dizer, durante a primeira metade do século passado. O cenário começaria a mudar a partir das iniciativas de Francisco de Assis Barbosa, que empenhou-se na localização e preparo dos remanescentes do acervo pessoal do escritor na década de 1940. De posse de tal material, a seguir depositado na Biblioteca Nacional, Francisco de Assis Barbosa encetou um primeiro projeto editorial do conjunto dos textos do escritor carioca na virada para década de 1950, interrompido em 1951, seguida do lançamento de uma biografia literária de Lima Barreto muito bem documentada (BARBOSA, 1952), após o que daria à luz a imprescindível edição das *Obras Completas* de Lima Barreto, em cooperação com Antonio Houaiss e M. Cavalcanti Proença, em 1956.

Seja pelos documentos trazidos à luz pelo estudo biográfico mencionado, seja sobretudo pelo oportunidade de estimar a variedade e o escopo da produção do escritor carioca, que se estende do conto ao romance, incluindo-se aí alguns projetos inéditos ou incompletos, passando pela crônica, artigos de opinião, crítica literária, esboços de teatro e uma considerável atividade epistolar e de registros memorialísticos, os dezessete volumes compilados pelos editores das *Obras* de Lima Barreto impuseram um redimensionamento nas práticas de leitura até então cristalizadas em torno de sua obra.

Tal inflexão acentuou-se sobretudo a partir da década de 1970, quando estudos acadêmicos de fôlego ocuparam-se de sua ficção, de suas crônicas e escritos de opinião, assim como de seus textos de memórias<sup>iii</sup>. Na entrada da década seguinte, já era possível a um Silviano Santiago<sup>iv</sup> ler como opção por uma escrita comunicativa e popular aquilo que tantos de seus predecessores haviam lido como percalços de inacabamento estilístico ou inapetência para exercícios de radicalidade estética.

Sem pretender retomar uma perspectiva biográfica, que busque no relato confessional pretensas “chaves”<sup>v</sup> interpretativas para a obra ficcional de Lima Barreto, saliento, contudo, a apreciável consciência já manifestada pelo jovem escritor, que à época da nota pessoal, sequer estreara como ficcionista e mal havia iniciado suas empreitadas em letra de forma, quanto à natureza da atividade do escritor de ficção e dos modos de refundição que esta impõe à experiência vivida: a mediação entre as intenções artísticas e a vivência efetiva é demasiado “nuançosa”, demandando, no limite, uma elaboração romanesca de cunho autobiográfico a que o jovem escritor não se julgava disposto. Premido, entretanto, pela ansiedade de compreender e dar sentido às perturbadoras contradições entre suas “simpatias literárias” e o “doloroso sentimento de desacordo” quanto à gente pobre de seu país, especialmente quanto à gente “de cor”, é através da escrita dessas palavras íntimas, de si para si, que ele vislumbra um caminho:

“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 como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito.” (BARRETO, 1956b, p. 77)

Não se resumindo a simples desabafo, que em alguma medida elas também o são, suas palavras constituem cripticamente o protótipo de seu projeto romanesco. Deslocado pela formação intelectual e aspirações estéticas daqueles que constituem seu círculo imediato de convivência e de afinidades familiares, sociais e étnicas, tanto quanto marginal na cena letrada que igualmente o hostiliza por motivações étnicas, estéticas e sociais, é por meio de seu projeto ficcional que a experiência individual de um “homem de fronteira”<sup>vi</sup> será refundida, em busca da construção de uma obra que pudesse vir a concorrer, como escreveria mais de uma década depois “para diminuir os motivos de desinteligência entre os homens que me cercam [...] em uma língua

inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias” (BARRETO, 1956c, p.34-35)

Nessa altura, a natureza complexa e contraditória daquelas suas experiências da mocidade, “nuançosas” sob todos os ângulos que se pudesse considerá-las, já aparece claramente ao escritor como matéria que, para sua apropriada realização ficcional, impõe

“deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grades e altas emoções e face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação das almas individuais e do que elas têm de comum e dependente entre si.” (BARRETO, 1956c, p. 33)

Assim, o jovem Lima Barreto que registra em nota íntima suas angústias e contradições no trato com questões estéticas, de classe e raciais, já se vai constituindo como autor e personagem de um projeto de escrita: as notas íntimas não excluem o compromisso com a história, tanto no plano individual – , “do Afonso de vinte e três anos para o Afonso de trinta, de quarenta, de cinquenta anos. Guardando-as, eu poderei fazer delas como pontos determinantes da trajetória da minha vida e do meu espírito, e outro não é o meu fito” – quanto na esfera pública – “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 tumulto eu poderia ter vergonha.”

O intelectual e artista, que presta contas de suas idéias a si mesmo e à posteridade, reconhece o cerne de seu trabalho na refundição das contraditórias experiências pessoais, “em linguagem inteligível a todos”, que pudesse realizar, “pela virtude d[e um]a forma” sintonizada com seu tempo e sua gente, ideais estéticos e éticos renovados<sup>vii</sup>.

## OS OLHOS E OUVIDOS AFINADOS

Um dos aspectos da produção limabarretiana que evidencia as tensões entre o desejo de comunicabilidade e o reconhecimento dos profundos abismos – de classe, de

extração étnica, de ordem estética, entre outros – que se aprofundam entre os sujeitos na sociedade moderna refere-se ao tratamento dado pelo autor às variadas formas de manifestação do popular em nossa sociedade.

Assim como as posições adotadas pelo autor com respeito à condição da mulher na sociedade, que oscilam das mais ácidas críticas ao movimento feminista organizado do seu tempo e suas principais bandeiras, à reiterada defesa da liberdade de escolha da mulher quanto ao casamento, nisso incluído o direito ao divórcio, também no que se refere às manifestações da cultura popular as posições do intelectual e do artista Lima Barreto tendem a combinar posturas francamente contraditórias, principalmente se examinadas da perspectiva de nossos dias. As sistemáticas antipatias de Lima Barreto com relação ao Carnaval, ao futebol, bem como a inúmeros outros aspectos das transformações nas formas de sociabilidade (sub)urbana das décadas iniciais do século XX, parecem sugerir um viés conservador e tradicionalista do autor nesse campo<sup>viii</sup>.

Não julgando necessário, ou antes, produtivo, equacionar tais tensões em uma leitura apaziguadora dos textos de Lima Barreto, penso ser apropriado reconsiderar a questão dos modos de incorporação do popular à escrita de Lima Barreto por um ângulo que não o da oposição mais ou menos esquemática entre “tradição popular” e “indústria cultural”, que associasse as simpatias de Lima Barreto ao primeiro pólo e sua completa ojeriza ao segundo.

Para tanto, focalizo aqui dois aspectos do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*: o primeiro deles consistindo em uma especulação quanto às fontes de Lima Barreto para a construção de sua personagem, centrando minha hipótese em uma abordagem de corte onomástico; a seguir, examino algumas cenas dessa obra que mantêm forte relação com a discussão precedente.

É certo que o estudo da onomástica pode contribuir para a compreensão dos modos de caracterização das personagens, integrando projetos de leitura específicos de textos ficcionais em geral. No caso da produção de Lima Barreto, tal aspecto já foi muitas vezes sublinhado, como é o caso dos nomes de personagens como Isaías Caminha (FANTINATTI, 1978), Gonzaga de Sá (LINS, 1976), Clara dos Anjos (RODRIGUEZ, 1993) e Policarpo Quaresma (SANTIAGO, 1982). No caso do nome dessa última personagem, contudo, além da hipóteses avançadas por Silviano Santiago, pode-se acrescentar uma outra, que associaria o nome do protagonista a um dos *tipos de rua* arrolados na obra *Festas e tradições populares do Brasil* (MORAES Filho, 1979, p.

278-279). Nesse livro, “Policarpo” é descrito como “estimado músico da capela imperial ...digno de figurar nessa pequena galeria de monomaníacos ... [e que ] dá a medida da importância que se ligava aos alienados, no tempo em que ele viveu livremente com sua enfermidade, com sua mania.” Em seguida, o folclorista esclarece que a “enfermidade” desse Policarpo surgira de modo abrupto, ainda que não transformando por completo o sujeito “alegre, expansivo, jovial” tão estimado e louvado pelos colegas músicos:

O Policarpo não implicava com os vizinhos, não provocava os transeuntes, não descompunha a ninguém [durante o dia].

[...]

Das cinco horas da tarde por diante, o negócio complicava-se: o Policarpo tomava um largo paletó de padrão escocês, enfiava a cabeça em uma carapuça de baeta vermelha, pegava na rabeca, metia-a debaixo do braço e saía...

Mas onde ia o Policarpo com o seu sonho insensato? Com tal assiduidade, a que castelo feudal se dirigia aquele menestrel de carapuça e chambrão?

À casa do seu amigo Paiva, empregado no Correio e residente à Rua das Marrecas.

Apenas entrava, o Paiva agarrava o violão, consertava a prima, afinava-o, percorria a escala, e ambos vinham para a rua.

E da porta do Passeio Público ao chafariz das Marrecas, e do chafariz das Marrecas à porta do Passeio Público, o Policarpo e o Paiva andavam em amoladora serenata, desde o escurecer até à meia-noite, executando apenas duas peças de música, aborrecidas e desconchavadas.

Imagine-se o suplício da vizinhança!... (MORAES Filho, 1979, p.279)

O tratamento humorístico empregado na caracterização dos pendores populares do músico da Capela Imperial – referidos como enfermidade mental mais ou menos inofensiva – não se deve a quaisquer indisposições do autor com relação à música ou aos músicos populares. Mais de uma vez Mello Moraes Filho foi referido por comentaristas do tempo como um cultivador de muitas das mesmas festas e tradições que ele empenhava-se em registrar ou recuperar da memória dos mais antigos<sup>ix</sup>. Parece que o aspecto jocoso que o relato pretende explorar diz respeito não tanto ao gênero de música ou às circunstâncias de sua execução itinerante, mas sobretudo à escassez de

variedade e pobreza de execução – “apenas duas peças de música, aborrecidas e desconchavadas”.

Como nas demais seções do livro, o tipo descrito é ilustrado por uma gravura<sup>x</sup> que acrescenta elementos peculiares para a construção de nexos com relação ao romance de Lima Barreto.



*O Policarpo*

Ilustração de *Flumen Junius* (MORAES Filho, 1979, 278)

Na representação do Policarpo oferecida na ilustração, ao lado de elementos presentes na descrição de Mello Moraes Filho, como é o caso da “carapuça de baeta” e do “largo paletó de padrão escocês”, é notável não apenas a ausência de qualquer representação da rabeca, mas ainda a presença, com destaque, de uma bengala de cabo curvo, que o Policarpo empunha com sua mão direita.



Tal figuração remete quase de pronto à caracterização da fantasia que o protagonista de Lima Barreto utiliza por ocasião da encenação do “tangolomango”, na festa de promovida pelo General Albernaz, que integra o segundo capítulo do romance.

Senão vejamos:

Quaresma fez o “Tangolomango”, isto é, vestiu uma velha sobrecasaca do general, pôs uma imensa máscara de velho, agarrou-se a um bordão curvo, em forma de báculo, e entrou na sala. As dez crianças cantaram em coro:

*Uma mãe teve dez filhos  
Todos os dez dentro de um pote:  
Deu o Tangolomango nele  
Não ficaram senão nove.*

Por aí, o major avançava, batia com o báculo no assoalho, fazia: hu! hu! hu!; as crianças fugiam, afinal ele agarrava uma e levava para dentro. Assim ia executando com grande alegria da sala, quando pela quinta estrofe, lhe faltou o ar, lhe ficou a vista escura e caiu. Tiraram-lhe a máscara, deram-lhe algumas sacudidas e Quaresma voltou a si. (BARRETO, 1956a, p. 42)

Seja pela natureza inofensiva da “monomania” musical de ambas as personagens, seja pelo caráter disruptivo e recorrente de sua manifestação, seja mais ainda pela caracterização visual da personagem de Lima Barreto na cena transcrita acima, parece bastante plausível supor um aproveitamento não apenas de informações contidas no texto do livro de Mello Moraes Filho, mas também da própria estampa que ilustra o capítulo. A própria sugestão quixotesca da representação do tipo presente no texto de Mello Moraes Filho – não somente pela circunstância de o Policarpo contar com um fiel companheiro de “aventuras”, mas também pela menção aos “castelos feudais” a que se atreveria o seu Policarpo – reforça o paralelismo entre as duas personagens. E se é assim, o sobrenome Quaresma, ademais das evocações religiosas que possa sugerir, poderia também ser relacionado à Livraria do Povo, responsável pelas Edições Quaresma, livreiros e editores que por muitos anos especializaram-se em edições populares, contando em seu extenso e variado catálogo com inúmeros florilégios de contos, poesias e principalmente de letras de canções, modinhas, lundus e

gêneros musicais de apelo popular<sup>xi</sup>, repertórios que sempre interessaram ao folclorista Mello Moraes Filho.

Não é preciso sublinhar o lugar de destaque que a canção popular ocupará no quadro desse romance, não apenas na caracterização inicial do Policarpo Quaresma e de seu companheiro Ricardo Coração dos Outros, mas no próprio modo como tal manifestação terá desdobramentos posteriores no restante da produção ficcional do autor<sup>xii</sup>.

A reforçar tal associação entre esses dois “Policarpos”, o tipo de rua descrito por de Mello Moraes Filho e a personagens ficcional construída por Lima Barreto, teríamos a circunstância, documentada por Francisco de Assis Barbosa, de estarem as primeiras anotações para o plano da obra que viria a ser o segundo romance publicado por Lima Barreto registradas “em um caderninho de notas de capa esverdeada”, ao lado de “uma curiosa série de historietas, apenas esboçadas, algumas das quais figurariam, mais tarde, na coleção de crônicas sobre folclore publicadas em 1919”. (BARRETO, 1956b, p. 156) E lembra ainda que dentre elas está “Os macacos que salvaram a onça”, material incorporado ao romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Assim, parece lícito estabelecer uma relação entre a composição do Policarpo de Lima Barreto e as pesquisas folclóricas de Mello Moraes Filho, a partir de uma série de modulações que vão incorporando dados documentais, afinidades de leitura, experiências pessoais em uma elaborada e eficaz refundição ficcional.

Não se trata de explicar a personagem ficcional como “reflexo” dos documentos, mas de compreender, aceitas as hipóteses apontadas, a nuançosa atividade de reelaboração dessas diversas fontes documentais e ficcionais na composição da obra.

## OS OLHOS E OUVIDOS DESAFINADOS

No segundo capítulo do romance, Policarpo Quaresma anima-se a acompanhar seu vizinho, o general Albernaz, que planeja “organizar uma chegada, à moda do Norte, por ocasião do aniversário de sua praça.” (BARRETO, 1956a, p. 35-36)

Diante da necessidade de dispor de alguém que ensaiasse a função e que soubesse dos versos e cantos que a animassem, Albernaz evoca a tia Maria Rita, “uma preta velha que morava em Benfica, antiga lavadeira da família”. A viagem dos dois vizinhos, motivados por interesses diversos entre si, mas cuja diferença será neutralizada por uma espécie de tácita “incompreensão mútua”, parece antecipar

aspectos da conversação prenhe de equívocos entre Policarpo e seu amigo Ricardo comentada no início do presente trabalho.

Enquanto Policarpo anima-se a procurar tia Maria Rita e participar dos preparativos da festa planejada por julgar ver “a significação altamente patriótica do intento” (BARRETO, 1956a, p. 36), Albernaz bem mais prosaicamente “contava arranjar um bom número para a festa que ia dar” (BARRETO, 1956a, p. 37), cujos propósitos eram os de propiciar uma oportunidade de encontrar noivos para suas filhas solteiras. Se para Policarpo tratava-se de colocar em prática mais uma etapa de seus projetos patrióticos, para o vizinho folgazão tudo não passava de satisfazer uma curiosidade por atrações “extravagantes” que animassem sua celebração em tudo o mais comezinha.

Por meio do narrador, temos notícia não apenas do percurso que leva as personagens de São Cristóvão até o recanto distante em que vivia a tia Maria Rita, mas também do quanto os dois excursionistas são incapazes de apreender muitos dos sentidos de sua viagem.

Assim, enquanto somos alertados pelo narrador para o significado histórico da rota empreendida por Quaresma e Albernaz, por onde transitara parte significativa das riquezas da terra no período colonial, e cuja memória arquitetônica praticamente desaparecera, senão pelo traçado sinuoso da antiga Estrada Real das Minas, vemos que:

“Quaresma e Albernaz atravessaram tudo aquilo sem reminiscências e foram até ao ponto. Antes perlustraram a zona do turfe, uma pequena porção da cidade onde se amontoavam cocheiras e coudelarias de animais de corridas, tendo grandes ferraduras, cabeças de cavalos, panóplias de chicotes e outros emblemas hípicas, nos pilares dos portões, nas almofadas das portas, por toda parte onde tais distintivos fiquem bem e dêem na vista.” (BARRETO, 1956a, p. 37)

Sem memória de um passado ainda recente e relevante, tudo que as personagens são capazes de ver é a ostentação das cavalariaças do Jóquei Clube – que então se localizava a meio caminho entre São Cristóvão e Benfca, onde situava-se a casa tia Maria Rita. A moradia ficava longe do ponto final da linha de bondes, e ainda além da estação de trens do ramal Leopoldina e seu pátio local de manobras. Antes de encontrarem a casa, o narrador informa que as personagens passaram “sobre um largo terreiro [onde], negro de moinha de carvão de pedra, medas de lenha e imensas tulhas

de sacos de carvão vegetal se acumulavam”, como a evocar o desalinho e o negror que se acumulam à medida que as personagens se aprofundam nos ermos do subúrbio distante.

Ao recuo no passado que o narrador empreendera parágrafos antes, segue-se esse mergulho no espaço. Um e outro passando ao largo da apreensão e da compreensão do par de viajantes.

A casa de tia Maria Rita ficava nos confins da cidade, em plena região de terrenos alagadiços dos fundos daquela área das margens da baía da Guanabara. A casa é assim descrita, ainda pela voz do narrador, em uma primeira visada:

Era baixa, caiada e coberta com as pesadas telhas portuguesas. Ficava um pouco afastada da estrada. À direita havia um monturo: restos de cozinha, trapos, conchas de mariscos, pedaços de louça caseira – um sambaqui a fazer-se para gáudio de um arqueólogo de futuro remoto; à esquerda, crescia um mamoeiro e bem junto à cerca, no mesmo lado, havia um pé de arruda. (BARRETO, 1956a, p. 37-38)

Ponto de convergência de um tempo e espaço arqueologicamente remotos, a casa é ladeada por uma árvore – mamoeiro – cujo fruto evoca, pela etimologia provável, uma afinidade com o seio e a amamentação, mas também em uma de suas acepções, pode referir “aquele que é imbecil; palerma, parvo, tolo” (HOUAISS, 2001, p. 1828); e por outra parte – a arruda –, que está associada à rituais mágicos em diversas culturas e tradições religiosas, dentre elas, as de tradição afro-ameríndia.

Recebidos por uma neta da velha senhora, os visitantes adentram o primeiro cômodo da edificação, que nos segue sendo apresentado pela voz do narrador:

A sala era pequena e de telha-vã. Pelas paredes, velhos cromos de folhinhas, registros de santos, recortes de ilustrações de jornais baralhavam-se e subiam por elas acima até dous terços da altura. Ao lado de uma Nossa Senhora da Penha, havia um retrato de Vítor Emanuel com enormes bigodes em desordem; um cromo sentimental de folhinha – uma cabeça de mulher em posição de sonho – parecia olhar um São João Batista ao lado. No alto da porta que levava ao interior da casa, uma lamparina, numa cantoneira, enchia de fuligem a Conceição de louça.

Não tardou vir a velha. Entrou em camisa de bicos de rendas, mostrando o peito descarnado, enfeitado com um colar de miçangas de duas voltas. Capengava de um pé e parecia querer ajudar a marcha, com a mão esquerda pousada na perna correspondente. (BARRETO, 1956a, p. 38)

A descrição articula por uma dinâmica do olhar do narrador a aparente confusão de elementos díspares que compõe a decoração da sala. Fragmentos de imagem extraídos de publicações populares – “cromos de folhinhas” e “recortes de ilustrações de jornais” – a propósito de assuntos os mais diversos, põem-se em comunicação com símbolos religiosos católicos e suas refundições sincréticas. Nossa Senhora da Penha, denominação tão cara às classes populares do Rio de Janeiro, cujos festejos de outubro constituíam na época em que se passa o romance a mais importante celebração da cidade, não por acaso vai de par com um potentado europeu; por sua vez, o lânguido olhar que a imagem feminina lança à figura de São João Batista, santo cuja devoção popular associa, entre outros, aos encarcerados e aos condenados à morte, parece reencenar sinteticamente a história bíblica dos interesses de Salomé pelo último dos profetas, que acabaria por levá-lo à morte. Tudo isso guardado pela Conceição enegrecida de fumo no altar de canto.

A tia Maria Rita, por sua vez, aparece quase como uma representação de ialorixá, paramentada com uma camisa de rendas e suas guias. O diálogo que se segue, cheio de incompreensões, negações e silêncios calculados, resulta em desapontamento para os dois visitantes.

A velha senhora, depois de alegar não se recordar de quaisquer cantigas ou festas antigas – “— Quá, ioiô, já mi esqueceu.” –, aduz, com uma indagação desconfiada: “— Coisa veia, do tempo do cativoiro – pra que sô coroné qué sabe disso?”

Ao conhecer que a intenção de seu antigo patrão – aliás, “senhor” – era usar tais cantigas como número festivo em uma celebração mundana, a velha senhora mais se retrai, e a própria neta, que até então mantivera-se fora da conversação intervém: “— Vovó já não se lembra.”

Após muita insistência, afinal tia Maria Rita consente em evocar uma quadrinha. Antes de sabermos dos versos, o narrador, não sem uma dose considerável de ironia, observa que

a preta velha , talvez com grandes saudades do tempo em que era escrava e ama de alguma grande casa, farta e rica, ergueu a cabeça, como para melhor recordar-se e entoou:

*É vem tutu*

*Por detrás do murundu*

*Pra cume sinhozinho*

*Cum bucado de angu.*

Tanto Quaresma quanto Albernaz descartam qualquer interesse pela quadrinha, dada como “cousa antiga de embalar crianças”. Se recuperarmos, entretanto, a sucessão de cenas que, desde o início do capítulo, vão desqualificando a argúcia do olhar de ambas as personagens, contrapostos a uma memória e percepção do tempo e do espaço sistematizada pela voz do narrador, é de imaginar que, nessa altura, diante da reação de ouvintes tão *mamões*, não seja conveniente aderirmos a tal julgamento.

Com efeito, os versos evocados pela antiga escrava e ama de ioiozinhos e iaiazinhas nos tempos das casas-grandes e das senzalas, mais do que “cousa antiga de embalar crianças”, pode funcionar com formulação de um comentário sintético e cifrado sobre a desfaçatez com a qual aqueles sujeitos lhe iam bater à porta para, após anos e anos de exploração, expropriar-lhe ainda uma fração de seu capital simbólico, sua memória cultural, para uso em projetos que, mundanos ou patrióticos, pouco tinham que ver com suas raízes étnicas e comunitárias.

Com suas rimas construídas com termos emprestados de línguas africanas, a quadra pode ser lida com uma micro-narrativa em que uma entidade mágica, poderosa e ameaçadora (*tutu*), vem por trás do morro (*murundu*), para devorar o sinhozinho. Ou ainda, em chave alternativa, e mais diretamente colada à cena, o sinhozinho (*tutu* no sentido de chefe, autoridade), aparece por detrás do monturo (*murundu*) que fronteira a casa, em busca de confusão, pronto para espalhar mexericos e intrigas (*angu*).<sup>xiii</sup>

Qualquer que seja o sentido daqueles versos, parece claro que tia Maria Rita negaceia ao alegar esquecimento, muito ao contrário do que as personagens querem crer. As ansiedades de Policarpo e de Albernaz, tão díspares umas das outras, na viagem de retorno, chegam ao leitor pelo recurso do discurso indireto livre, desobrigando a voz do narrador com relação aos juízos das personagens:

Os dous saíram tristes. Quaresma vinha desanimado. Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os seus folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes...

Albernaz vinha contrariado. Contava arranjar um número bom para a festa que ia dar, e escapava-lhe. Era quase a esperança de casamento de uma das quatro filhas que se ia, das quatro, porque uma delas já estava garantida, graças a Deus!

O crepúsculo chegava e eles entraram em casa mergulhados na melancolia da hora. (BARRETO, 1956a, p. 39)

Incapaz de perceber o enredo que se desenvolvera diante de seus próprios olhos e ouvidos, Quaresma lamenta a fragilidade da memória popular e a frágil raiz de suas tradições. Parece ser precisamente aquilo que ele não é capaz de ver – durante a viagem, na fachada e nas paredes da sala da casa de tia Maria Rita – que também o impede de ouvir nas palavras e nas cantigas da matriarca negra. Uma visão livresca da história, como a de Quaresma, obcecada por longínquas visões de um futuro fantasioso e equivocado, torna-se impermeável ao presente, ao aqui e agora de objetos e personagens cujas sutilezas podem oferecer um outro sentido ao nosso olhar. De forma análoga, seus ouvidos seguirão limitados para a percepção do sentido das falas de seus interlocutores – como é também o caso da cena mencionada com Ricardo, ou ainda nos dois memoráveis encontros de Quaresma com Floriano Peixoto, na última parte do romance.

Já no caso de Albernaz, o olhar estreito e os ouvidos moucos repontam na frustração mesquinha de quem malograra na pretensão de “arranjar um número bom para a festa que ia dar” e julga ver nisso uma ameaça aos planos casamenteiros que alimenta para suas filhas. Tal estreiteza de perspectiva encontra na figura de Ismênia, sua filha mais velha, a representação extrema<sup>xiv</sup>.

## AFINANDO OLHOS E OUVIDOS

Se o olhar e os ouvidos de Quaresma são pouco argutos para captar os sinais do presente, turvando assim sua compreensão do passado e o alcance de suas projeções

para o futuro, Ricardo Coração dos Outros não se sairá melhor nesses misteres da percepção do alcance e dos limites de seu projeto de ascensão social, por meio do projeto pessoal de elevação das modinhas ao interesse das classes médias e das elites.

Que se trata de projeto individual não restará dúvidas, posto que em mais de um momento a personagem se verá atormentada por “concorrentes” que disputavam o prestígio junto ao público mais bem posto que ele tanto se empenhava em cortejar.

Esse comportamento individualista e fechado sobre seus próprios interesses o impede de levar às últimas conseqüências as especulações que lhe ocorriam, por exemplo, ao evocar, no capítulo “Flores e espinhos”, suas origens humildes e a triste condição que ele partilhava com tantos de seus vizinhos mais humildes do subúrbio. Recordando fragmentariamente um verso do poema “Vozes D’África”, de Castro Alves, o cantor vislumbra, do peitoril da janela de seu quarto “uma rapariga preta que lavava. Ela abaixava o corpo sobre a roupa, carregava todo o seu peso, ensaboava-a ligeira, batia-a de encontro à pedra, e recomeçava.” (BARRETO, 1956a, p. 99)

A combinação entre as especulações quanto às suas origens pessoais, os sofrimentos e atribulações do presente e a memória dos versos abolicionistas de Castro Alves, produzem uma gradação que parece apontar para uma tomada de consciência das condições de sua inserção social. O narrador assinala, oscilando entre o discurso indireto e o indireto livre: “Teve pena daquela pobre mulher, duas vezes triste na sua condição e na sua cor. Veio-lhe um aflux de ternura e, depois, pôs-se a pensar no mundo, nas desgraças, ficando um instante enleado no enigma do nosso miserável destino humano.” (BARRETO, 1956a, p. 99)

Mas, precisamente nesse ponto, as considerações de Ricardo são interrompidas de modo abrupto pelo cantarolar que, distraída, a lavadeira principia. Trata-se de um trecho de modinha de Ricardo: “*Da doçura dos teus olhos / A brisa inveja já tem*”

De pronto, Ricardo muda de ânimo, alegrando-se com a lisonja da notoriedade. A especulações graves do cancionista sobre a condição humana revertem-se na nota irônica de sentir-se reconfortado por uma figura ainda mais sofredora do que ele. Toda a cena alinhava-se com a evocação dos versos atribuídos a Domingos Caldas Barbosa: *Lereno alegrou os outros / E nunca teve alegria...*

Assim como o olhar que Ricardo pousava sobre a lavadeira pouca doçura e nenhuma inveja tinham, sendo muito mais atravessados por um sentimento de dor e solidariedade enternecidas, no caso dos versos do *Lereno*, patriarca dos compositores de modinhas e lundus, a alusão à alegria alheia jamais ter alcançado o próprio cantor



constitui-se em fórmula poética que conflita diretamente com a efetiva trajetória do vate do século XVIII. O *cantarino Caldas*, como ficou conhecido, sobreviveu e alcançou relativo prestígio na Corte lisboeta precisamente cantando “para comer”, como ele mesmo registrou em versos<sup>xv</sup>.

Metido nos próprios sonhos de ascensão por meio dos talentos de cancionista popular é que vamos reencontrar Ricardo na cena final da segunda parte do romance, fechado em seu quarto de trabalho, impermeável aos rumores de que uma revolta militar se desenhava no horizonte.

Gostava de passar assim dias, metido em si mesmo e ouvindo o seu coração. Não lia jornais para não distrair a atenção do seu trabalho. Vivia a pensar nas suas modinhas e no seu livro que havia de ser mais uma vitória para ele e para o violão estremecido.

Naquela tarde estava sentado à mesa, corrigindo um dos seus trabalhos, um dos últimos, aquele que compusera no sítio de Quaresma - “Os lábios de Carola”. Primeiro, leu toda a produção, cantarolando; voltou a lê-la, agarrou o violão para melhor apanhar o efeito e empacou nestes:

*É mais bela que Helena e Margarida,  
Quando sorri meneando a ventarola.  
Só se encontra a ilusão que adoça a vida  
Nos lábios de Carola.*

Nisto ouviu um tiro, depois, outro, outro... Que diabo? pensou. Hão de ser salvas a algum navio estrangeiro. Repinicou o violão e continuou a cantar os lábios de Carola, onde encontrava a ilusão que adoça a vida... (BARRETO, 1956a, p. 147-148)

Mergulhado na “ilusão que adoça a vida”, a personagem interpreta os primeiros canhões da revolta como “salvas a algum navio estrangeiro”. De fato, como ficará claro no decorrer da última parte do livro, quando a cidadania se põe em armas, os sonhos de ascensão e prestígio pelo mérito artísticos de Ricardo se desvanecem.

Fardados, seus antigos fã nas classes médias agora são oficiais, enquanto ele entra nas tropas como subalterno, mal e mal podendo exercitar, nas folgas dos afazeres militares, seus dons de violonista. Por fim, ao buscar apoio, para o amigo preso e condenado à morte, Ricardo encontrará não apenas a indiferença, mas a franca hostilidade de muitos dos que o aplaudiram anteriormente.

Apenas em Olga seus apelos terão efeito. E é precisamente rompendo com as amarras do casamento convencional, recusando-se à condição de *bibelot*, reivindicando o direito à grandeza de ideais e perspectivas, que ela sairá em defesa do padrinho.

E se suas iniciativas não impedem a morte de Policarpo, tampouco podem ser compreendidas como malogro:

Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas: viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar do campo... Tinha havido grande e inúmeras modificações. Que fora aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima... Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros. (BARRETO, 1956a, p. 215)

A cena, que encerra o romance, parece reeditar, ponto por ponto, aquela do segundo capítulo antes examinada, em que Policarpo excursiona até a casa de tia Maria Rita. Contudo, o olhar e os ouvidos de Olga, atentos e vivazes, captam com precisão o burburinho da rua e a memória de séculos passados, movimentando-se do rés-do-chão aos altos das montanhas ao redor, ordenando e dando sentido a uma prosaica paisagem urbana e ao mesmo tempo à memória dos sacrifícios e realizações que a moldaram, bem e mal até aquele momento. Sem as estreitezas mesquinhas dos horizontes burgueses de uma Ismênia, nem os desvarios visionários do ufanismo bem-intencionado do padrinho, Olga pode vislumbrar um futuro, ainda por fazer, e aqueles ao lado dos quais ele poderia, talvez, vir a ser construído. Rumando ao coração de toda a gente.

Como se vê um exame minucioso do tratamento ficcional dado às diversas manifestações do popular na obra de Lima Barreto pode lançar luz sobre aqueles posicionamentos contraditórios do intelectual Lima Barreto, assim como contribuir para uma reavaliação da densidade da fatura de seus escritos ficcionais, muito além das avaliações preliminares que a subordinavam a uma interpretação fundamentalmente sociológica ou confessional.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Cf. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

<sup>1</sup> Em texto originalmente publicado na imprensa em janeiro de 1949, e posteriormente incluído como prefácio de *Clara dos Anjos*, na edição da *Obras Completas* de Lima Barreto dada à luz pela editora Brasiliense, Sérgio Buarque de Holanda refere-se à certas linhagens de crítica sobre a obra de Lima Barreto nos seguintes termos: “Há contudo outros motivos, freqüentemente extraliterários, para essa exaltação [do valor de seus romances], e que, quando leio, por exemplo, que meu amigo Caio Prado Júnior considera a obra de Lima Barreto a de ‘um dos maiores, sob muitos aspectos, do maior romancista brasileiro’, tenho a certeza de que estes ‘muitos aspectos’ não são precisamente os que se devam estimar em primeiro plano no trato da literatura de imaginação.” (*Clara dos Anjos*, prefácio, p. 9). Para uma discussão sistemática da tradição crítica constituída em torno da obra limabarretiana, ver **RODRIGUEZ, Benito Martinez**. *Duelo ou dueto. A indecisa posição da literatura frente ao mundo moderno em Clara dos Anjos, de Lima Barreto*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 1993.

<sup>1</sup> É o caso de trabalhos como Osman Lins (1976), Antonio Arnoni Prado (1976) e Carlos Erivany Fantinatti (1978). Mencione-se ainda o capítulo dedicado ao exame da obra do escritor em estudos como os de Alfredo Bosi (1966), assim como o ensaio “Os olhos, a barca e o espelho” (1987), de Antonio Candido, aparecido originalmente na imprensa no ano de 1976.

<sup>1</sup> “Uma ferroadada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*). In: *Vale quanto pesa. Ensaaios sobre questões político-culturais*, p. 183-192.

<sup>1</sup> Como é o caso de Wilson Martins, em seus escritos sobre Lima Barreto na *História da Inteligência Brasileira*, especialmente nos volumes V e VI.

<sup>1</sup> A expressão é emprestada de L. A. Costa Pinto em seu estudo *O Negro no Rio de Janeiro*.

<sup>1</sup> Nesse sentido, a sugestão de CANDIDO, 1987, quanto ao tratamento dos escritos confessionais de Lima Barreto talvez mantenha-se útil como estratégia mais geral para a abordagem das “nuançosas” relações entre experiência pessoal e refundição estética na escrita do autor carioca.

<sup>1</sup> Um exame mais cuidadoso de seus escritos, principalmente das crônicas em que ele se ocupa desses temas – cinema, telefones, indústria fonográfica, o Carnaval moderno etc. – pode lançar luz sobre a postura de Lima Barreto sobre a modernização técnica e a modernidade cultural, oferecendo melhores alternativas de interpretação para as formas pelas quais o ficcionista posicionou-se frente ao tema. Ocupei-me dessa questão em minha dissertação de mestrado, antes referida.

<sup>1</sup> Um dos mais expressivos depoimentos nesse sentido é o relato feito pelo *Animal*, pseudônimo artístico de Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro de memórias *O Choro*, que reproduz na ortografia peculiar do volume: “As festas do Bumba meu Boi desapareceram com a morte do grande escriptor e inesquecível poeta Dr. Mello Moraes, pois era o único que conservava as tradições de todas estas festas antigas [no Rio de Janeiro]. / Estas festas faziam o encanto do bairro de São Christovão, e ainda hoje, está na lembrança das antigas famílias e dos grandes chorões da velha guarda” (PINTO, 1978, p. 15).

<sup>1</sup> As ilustrações do volume já aparecem em sua edição original, de 1888, reaparecendo nas edições seguintes, já no início do século XX. São atribuídas a *Flumen Junius*, pseudônimo de Ernesto Augusto de Souza Silva e Rio (Rio de Janeiro, 18??-1905), pintor e caricaturista que atuou em diversas publicações ilustradas durante o século XIX, dentre elas *O Mosquito*. Referências a esse ilustrador podem ser encontradas no estudo de Livia Lazzaro Rezende *Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da*

*nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros*, dissertação de mestrado defendida em 2003, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Cf. seu capítulo 2: “Indústria gráfica e cultura visual no século XIX”, p. 33-80.

<sup>1</sup> Sobre as célebres “Edições Quaresma”, ver HALLEWELL, 2005, p. 273-277.

<sup>1</sup> Bastaria lembrar a abertura do segundo capítulo da segunda parte do romance, no qual, após estender-se em uma expressiva consideração sobre os subúrbios cariocas, o narrador flagra a personagem do cancionista popular: “Ainda agora estava ele lá, debruçado no peitoril, com a mão em concha no queixo, colhendo com a vista uma grande parte daquela bela, grande e original cidade, capital de um grande país, de que ele a modos que era e se sentia ser, a alma, consubstanciando os seus tênues sonhos e desejos em versos discutíveis, mas que a plangência do violão, se não dava sentido, dava um quê de balbúcio, de queixume dorido da pátria criança ainda, ainda na sua formação...” (BARRETO, 1956a, p. 98) Para das diferentes modulações do tema da canção e do cantor popular na obra de Lima Barreto, ver RODRIGUEZ, 1993.

<sup>1</sup> Cf. HOUAISS, 2001, p. 219.

<sup>1</sup> Em posfácio a uma edição do romance, discuti as personagens Quaresma, Ismênia e Olga a partir de três idéias chave: a loucura, a fragilidade e a visão. Frágeis e fantasiosos, os projetos grandiosos para a Pátria do protagonista encontram uma espécie de contraponto especular na estreiteza comezinha dos horizontes casadoiros da filha de Albernaz. Ambos os projetos mostrar-se-ão inviáveis, frágeis e equivocados no decorrer do romance e ambas as personagens serão aniquiladas, em grande medida, pela grandeza desmesurada e pela pequenez exacerbada de suas respectivas visadas. A meio caminho desses extremos, Olga, constituirá uma caminho possível, a despeito das pressões pelo casamento e integração a um ordenamento burguês convencional ao qual ela inicialmente cederá, mas do qual se libertará no gesto de coragem solidária com os melhores aspectos de seu louvado padrinho. Ver “O Céu e os abismos”. In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba, Editora da UFPR, 1997, p. 285-299. Convém lembrar que a mesma cena da excursão de Quaresma e Albernaz é examinada, em chave própria em PEREIRA, Elvya S. R. “História à revelia: *Quaresma* e as ruínas alegóricas”. In:

CHIAPINNI, Lúcia & BRESCIANI, Stella (orgs.) *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo, Cortez, 2002.

<sup>1</sup> Cf. poema “Boas Festas”, que abre o volume dedicado ao autor da série *Nossos Clássicos*, da editora Agir.

---

#### BIBLIOGRAFIA CITADA:

BARBOSA (1952), Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Rio, José Olympio.

BARRETO (1956a), LIMA. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Brasiliense, (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol. II).

BARRETO (1956b), LIMA. *Diário íntimo*. São Paulo, Brasiliense, (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol. XIV).

BARRETO (1956c), LIMA. *Histórias e sonhos*. São Paulo, Brasiliense, (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol. VI).

BOSI (1966), Alfredo. *A literatura brasileira. O Pré-modernismo*. São Paulo, Cultrix, p. 93-104 (Col. Roteiro das Grandes Literaturas, vol. V).

CANDIDO (1987), Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho". In: *A Educação pela noite*. São Paulo, Ática.

FANTINATTI (1978), Carlos E. *O profeta e o escrivão. Estudo sobre Lima Barreto*. Assis, Instituto de Letras, História e Psicologia; São Paulo, Hucitec.

HALLEWELL (2005), Laurence. *O Livro no Brasil*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo, EDUSP.

HOLANDA (1956), Sérgio Buarque de. [Prefácio de] *Clara dos Anjos*. S.P., Brasiliense, p. 9-21 (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol.V).

HOUAISS (2001), Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva.

LINS (1976), Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, (Col. Ensaios, 20).

MARTINS (1978), Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, v. VI (1915-1933), p. 7-16.

MARTINS (1978), Wilson. "O Paraíso dos mulatos". In: *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977-8, vol. V (1897-1914), p. 395-403.

MORAES Filho (1979), Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo, EDUSP; Belo Horizonte, Itatiaia, (*Reconquista do Brasil*, vol. 55)

PEREIRA (2002), Elvya S. R. "História à revelia: *Quaresma* e as ruínas alegóricas". In: CHIAPINNI, Lúcia & BRESCIANI, Stella (orgs.) *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo, Cortez.

PINTO (1978), Alexandre Gonçalves. *O Choro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Funarte.

PINTO (1998), Luis de Aguiar Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

PRADO (1976), Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio, Cátedra/INL/.

REZENDE, Livia Lazzaro. *Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros*. Rio de Janeiro, PUC, Departamento de Artes e Design, 2003. (Dissertação de mestrado - orientador: Rafael Cardoso Denis.)

RODRIGUEZ (1993), Benito Martinez. *Duelo ou dueto: a indecisa posição de frente à modernidade em Clara dos Anjos, de Lima Barreto*. São Paulo, FFLCH-USP, (Dissertação de mestrado – orientador; Antonio Dimas).

RODRIGUEZ (1997), Benito Martinez. "O céu e os abismos" (posfácio ao romance). In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba, Ed. da UFPR.

SANTIAGO (1982), Silviano. "Uma Ferroada no peito do pé (Dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*)". In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. Também disponível em: *Revista Iberoamericana*, 126 (L): [31]-46, enero-marzo, 1984 (número especial dedicado a la literatura brasileña).

---

<sup>i</sup> Cf. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

<sup>ii</sup> Em texto originalmente publicado na imprensa em janeiro de 1949, e posteriormente incluído como prefácio de *Clara dos Anjos*, na edição da *Obras Completas* de Lima Barreto dada à luz pela editora Brasiliense, Sérgio Buarque de Holanda refere-se à certas linhagens de crítica sobre a obra de Lima Barreto nos seguintes termos: “Há contudo outros motivos, freqüentemente extraliterários, para essa exaltação [do valor de seus romances], e que, quando leio, por exemplo, que meu amigo Caio Prado Júnior considera a obra de Lima Barreto a de ‘um dos maiores, sob muitos aspectos, do maior romancista brasileiro’, tenho a certeza de que estes ‘muitos aspectos’ não são precisamente os que se devam estimar em primeiro plano no trato da literatura de imaginação.” (*Clara dos Anjos*, prefácio, p. 9). Para uma discussão sistemática da tradição crítica constituída em torno da obra limabarretiana, ver **RODRIGUEZ, Benito Martinez**. *Duelo ou dueto. A indecisa posição da literatura frente ao mundo moderno em Clara dos Anjos, de Lima Barreto*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, FFLCH-USP, 1993.

<sup>iii</sup> É o caso de trabalhos como Osman Lins (1976), Antonio Arnoni Prado (1976) e Carlos Erivany Fantinatti (1978). Mencione-se ainda o capítulo dedicado ao exame da obra do escritor em estudos como os de Alfredo Bosi (1966), assim como o ensaio “Os olhos, a barca e o espelho” (1987), de Antonio Candido, aparecido originalmente na imprensa no ano de 1976.

<sup>iv</sup> “Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*). In: *Vale quanto pesa. Ensaaios sobre questões político-culturais*, p. 183-192.

<sup>v</sup> Como é o caso de Wilson Martins, em seus escritos sobre Lima Barreto na *História da Inteligência Brasileira*, especialmente nos volumes V e VI.



---

<sup>vi</sup> A expressão é emprestada de L. A. Costa Pinto em seu estudo *O Negro no Rio de Janeiro*.

<sup>vii</sup> Nesse sentido, a sugestão de CANDIDO, 1987, quanto ao tratamento dos escritos confessionais de Lima Barreto talvez mantenha-se útil como estratégia mais geral para a abordagem das “nuançosas” relações entre experiência pessoal e refundição estética na escrita do autor carioca.

<sup>viii</sup> Um exame mais cuidadoso de seus escritos, principalmente das crônicas em que ele se ocupa desses temas – cinema, telefones, indústria fonográfica, o Carnaval moderno etc. – pode lançar luz sobre a postura de Lima Barreto sobre a modernização técnica e a modernidade cultural, oferecendo melhores alternativas de interpretação para as formas pelas quais o ficcionista posicionou-se frente ao tema. Ocupei-me dessa questão em minha dissertação de mestrado, antes referida.

<sup>ix</sup> Um dos mais expressivos depoimentos nesse sentido é o relato feito pelo *Animal*, pseudônimo artístico de Alexandre Gonçalves Pinto, em seu livro de memórias *O Choro*, que reproduz na ortografia peculiar do volume: “As festas do Bumba meu Boi desapareceram com a morte do grande escriptor e inesquecível poeta Dr. Mello Moraes, pois era o único que conservava as tradições de todas estas festas antigas [no Rio de Janeiro]. / Estas festas faziam o encanto do bairro de São Christovão, e ainda hoje, está na lembrança das antigas famílias e dos grandes chorões da velha guarda” (PINTO, 1978, p. 15).

<sup>x</sup> As ilustrações do volume já aparecem em sua edição original, de 1888, reaparecendo nas edições seguintes, já no início do século XX. São atribuídas a *Flumen Junius*, pseudônimo de Ernesto Augusto de Souza Silva e Rio (Rio de Janeiro, 18??-1905), pintor e caricaturista que atuou em diversas publicações ilustradas durante o século XIX, dentre elas *O Mosquito*. Referências a esse ilustrador podem ser encontradas no estudo de Livia Lazzaro Rezende *Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros*, dissertação de mestrado defendida em 2003, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Cf. seu capítulo 2: “Indústria gráfica e cultura visual no século XIX”, p. 33-80.

<sup>xi</sup> Sobre as célebres “Edições Quaresma”, ver HALLEWELL, 2005, p. 273-277.

<sup>xii</sup> Bastaria lembrar a abertura do segundo capítulo da segunda parte do romance, no qual, após estender-se em uma expressiva consideração sobre os subúrbios cariocas, o narrador flagra a personagem do cancionista popular: “Ainda agora estava ele lá, debruçado no peitoril, com a mão em concha no queixo, colhendo com a vista uma grande parte daquela bela, grande e original cidade, capital de um grande país, de que ele a modos que era e se sentia ser, a alma, consubstanciando os seus tênues sonhos e desejos em versos discutíveis, ma que a plangência do violão, se não dava sentido, dava um quê de balbúcio, de queixume dorido da pátria criança ainda, ainda na sua formação...” (BARRETO, 1956a, p. 98) Para das diferentes modulações do tema da canção e do cantor popular na obra de Lima Barreto, ver RODRIGUEZ, 1993.

<sup>xiii</sup> Cf. HOUAISS, 2001, p. 219.

---

<sup>xiv</sup> Em posfácio a uma edição do romance, discuti as personagens Quaresma, Ismênia e Olga a partir de três idéias chave: a loucura, a fragilidade e a visão. Frágeis e fantasiosos, os projetos grandiosos para a Pátria do protagonista encontram uma espécie de contraponto especular na estreiteza comezinha dos horizontes casadoiros da filha de Albernaz. Ambos os projetos mostrar-se-ão inviáveis, frágeis e equivocados no decorrer do romance e ambas as personagens serão aniquiladas, em grande medida, pela grandeza desmesurada e pela pequenez exacerbada de suas respectivas visadas. A meio caminho desses extremos, Olga, constituirá uma caminho possível, a despeito das pressões pelo casamento e integração a um ordenamento burguês convencional ao qual ela inicialmente cederá, mas do qual se libertará no gesto de coragem solidária com os melhores aspectos de seu louvado padrinho. Ver “O Céu e os abismos”. In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba, Editora da UFPR, 1997, p. 285-299. Convém lembrar que a mesma cena da excursão de Quaresma e Albernaz é examinada, em chave própria em PEREIRA, Elvya S. R. “História à revelia: *Quaresma* e as ruínas alegóricas”. In: CHIAPINNI, Lúcia & BRESCIANI, Stella (orgs.) *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo, Cortez, 2002.

<sup>xv</sup> Cf. poema “Boas Festas”, que abre o volume dedicado ao autor da série *Nossos Clássicos*, da editora Agir.

---

#### BIBLIOGRAFIA CITADA:

BARBOSA (1952), Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. Rio, José Olympio.

BARRETO (1956a), LIMA. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo, Brasiliense, (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol. II).

BARRETO (1956b), LIMA. *Diário íntimo*. São Paulo, Brasiliense, (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol. XIV).

BARRETO (1956c), LIMA. *Histórias e sonhos*. São Paulo, Brasiliense, (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol. VI).

BOSI (1966), Alfredo. *A literatura brasileira. O Pré-modernismo*. São Paulo, Cultrix, p. 93-104 (Col. Roteiro das Grandes Literaturas, vol. V).

CANDIDO (1987), Antonio. "Os olhos, a barca e o espelho". In: *A Educação pela noite*. São Paulo, Ática.

FANTINATTI (1978), Carlos E. *O profeta e o escrivão. Estudo sobre Lima Barreto*. Assis, Instituto de Letras, História e Psicologia; São Paulo, Hucitec.

HALLEWELL (2005), Laurence. *O Livro no Brasil*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo, EDUSP.

- 
- HOLANDA (1956), Sérgio Buarque de. [Prefácio de] *Clara dos Anjos*. S.P., Brasiliense, p. 9-21 (*Obras Completas de Lima Barreto*, vol.V).
- HOUAISS (2001), Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- LINS (1976), Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, (Col. Ensaios, 20).
- MARTINS (1978), Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, v. VI (1915-1933), p. 7-16.
- MARTINS (1978), Wilson. "O Paraíso dos mulatos". In: *História da inteligência brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977-8, vol. V (1897-1914), p. 395-403.
- MORAES Filho (1979), Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. São Paulo, EDUSP; Belo Horizonte, Itatiaia, (*Reconquista do Brasil*, vol. 55)
- PEREIRA (2002), Elvya S. R. "História à revelia: *Quaresma* e as ruínas alegóricas". In: CHIAPINNI, Lígia & BRESCIANI, Stella (orgs.) *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo, Cortez.
- PINTO (1978), Alexandre Gonçalves. *O Choro*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Funarte.
- PINTO (1998), Luis de Aguiar Costa. *O negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- PRADO (1976), Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio, Cátedra/INL/.
- REZENDE, Livia Lazzaro. *Do projeto gráfico ao ideológico: a impressão da nacionalidade em rótulos oitocentistas brasileiros*. Rio de Janeiro, PUC, Departamento de Artes e Design, 2003. (Dissertação de mestrado - orientador: Rafael Cardoso Denis.)
- RODRIGUEZ (1993), Benito Martinez. *Duelo ou dueto: a indecisa posição de frente à modernidade em Clara dos Anjos, de Lima Barreto*. São Paulo, FFLCH-USP, (Dissertação de mestrado – orientador; Antonio Dimas).
- RODRIGUEZ (1997), Benito Martinez. "O céu e os abismos" (posfácio ao romance). In: *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Curitiba, Ed. da UFPR.
- SANTIAGO (1982), Silviano. "Uma Ferroada no peito do pé (Dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*)". In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. Também disponível em: *Revista Iberoamericana*, 126 (L): [31]-46, enero-marzo, 1984 (número especial dedicado a la literatura brasileña).