

# CAPÍTULO 1

## Os lugares da literatura: andanças de Lima Barreto pelo campo literário

*Fábio Elionar do Carmo Souza*

### INTRODUÇÃO

O presente capítulo parte de uma questão que está na origem dos estudos teóricos modernos – a condição supostamente inconciliável entre o caráter autônomo e o utilitário da literatura –, buscando situar o modo como Lima Barreto se insere nessa questão, uma vez que tal assunto não se trata, em casos como o desse autor, de algo paralelo a sua obra, mas, de fato, é condição essencial em sua concepção do “ser literato” e do “fazer literatura”. O passo seguinte nos encaminha à reflexão sobre a “literatura militante” e o “destino da literatura”, princípios éticos e estéticos defendidos pelo autor e que são explicitamente expostos ao longo de sua obra, em especial no texto preparado para a malograda conferência de São José do Rio Preto, “O destino da literatura”, alçada hoje a testamento literário do autor.

Essa questão de partida também é oportuna para pensar outro lugar em que os textos literários se inserem de modo particular: o ambiente escolar. Tal particularidade se deve ao fato de que ali, na sala de aula, os gêneros textuais encontram-se majoritariamente “deslocados” de sua origem (de sua gênese), uma vez que surgem em outros veículos e suportes e apenas depois são levados ao livro ou material didático apresentados ao aluno. Nesse caso, sendo estudado enquanto “texto ou gênero” em

si – ou como pré-texto para a abordagem de outros conteúdos curriculares –, a obra literária é instrumentalizada para fins didáticos, tenha sido ela pensada originalmente por seu criador para tal fim ou não. Pretendemos aproveitar essa discussão para reforçar o argumento que, no caso de Lima Barreto, tal uso da literatura não seria uma apropriação indevida ou apequenadora do caráter “elevado” da obra de arte, mas é algo por ele desejado e estimulado, como se configura na sua explícita adesão ao que ele mesmo chamou de “literatura militante”.

Para ilustrar os argumentos aqui expostos, buscamos fazer uma correlação entre esses deslocamentos estéticos (da função da literatura), políticos (do papel do escritor engajado) com o espacial-geográfico, uma vez que, na obra barretiana, o(s) lugar(es) dos quais se fala e para quem se fala não é(são) apenas cenário e ambientação, mas uma trincheira defendida obstinadamente, por se saber caro o quanto custou chegar até ali.

## ENTRE A TORRE DE MARFIM E A BASTILHA

A passagem da era medieval para a moderna é um processo longo, complexo e multifacetado, variando também espacialmente, uma vez que cada região – a Europa como referência – irá passar por tal processo a sua maneira e dentro de suas condições. Essa passagem é marcada por transformações e revoluções que implicam ora mudanças dentro de um sistema, ora mudanças do próprio sistema em si.

No que concerne à literatura e à estética, de um modo geral, não foi diferente. A herança clássica e medieval está na base de muito do que se produziu – e ainda se produz – nas eras seguintes, mas é fato que tal base foi significativamente alterada, em alguns pontos demolida ou mesmo substituída por novas configurações.

Uma forma possível de se compreender esse processo de superação de uma mentalidade por outra está na questão da autonomia da arte, conforme desenvolvida pelos românticos europeus e, principalmente, por filósofos como Kant e Schiller. É o que explica Costa Lima:

A questão da autonomia da arte, teoricamente fundada pela *Crítica da faculdade de julgar* (1790), de Kant, significava, de um ponto de vista sócio-histórico, que o objeto artístico se tornava independente de qualquer instituição. Quando a instituição era de caráter religioso, a arte se tornava parte do serviço a *lo divino*; se era uma instituição política, a arte devia, em última análise, glorificar o príncipe (Costa Lima, 2004, p. 104).

Embora essa questão remonte a um passado já distante e consolidado, ela continuará sendo motivo de indefinições e divergências acerca do estatuto artístico das obras de arte, até mesmo na contemporaneidade. Afinal, a questão da autonomia da arte

pode ser compreendida como estratégia política da burguesia então ascendente em sua recusa aos modelos aristocráticos e/ou teocráticos, que submetem sua organicidade aos princípios da pólis ou da fé, mas é fato que tal questão derivou – em uma de suas vertentes – na concepção (muitas vezes imprecisa) de uma arte desprendida de todo e qualquer contato com o social e o mundano, conforme expresso no uso genérico e superficial de expressões como “arte pela arte”, “arte desinteressada” e congêneres. Tal concepção, em seus momentos menos meticulosos, compreende que o artista e sua obra devem abstrair-se das distrações cotidianas ou até mesmo das demandas da História, mantendo-se, ambos, isolados em torre de marfim ou nas esferas do Belo cristalino e idealizado.

Coube à modernidade fincar de vez a bandeira do prosaico e do político no solo da estética, mas vários foram os caminhos que levaram até lá; por outro lado, muitas foram (e são) as tentativas de interdição ou desvalorização dos artistas ditos engajados e da arte que não se quer como “sorriso da sociedade” (na famigerada expressão de Afrânio Peixoto rejeitada ferozmente por Lima Barreto).

É possível imaginar uma sociedade em que artistas se dediquem exclusivamente a fazer um tipo de arte desconectada do social, voltada para si mesma, alheia ao seu contexto – como queriam os primeiros intelectuais burgueses nas trincheiras contra o pensamento aristocrático dominante –, mas a realidade tende a se impor e cobrar do artista, sujeito histórico que é, sua *práxis*. É o que observa, por exemplo, Antonio Candido (2000, p. 102), ao tratar do papel do intelectual brasileiro no período colonial, lamentando a tendência geral de muitos de nossos jovens da geração pós-1759 não concretizarem suas aspirações intelectuais ou artísticas em virtude do sufocamento do meio em que viviam, tão carente de recursos humanos e civilizatórios, que os obrigavam a abrir mão de suas especialidades para ocupar funções de ordem administrativa ou profissional.

A multiplicidade de tarefas que então se apresentam os solicitam para outros rumos, enquanto a pobreza do meio condena a sua atividade ao empirismo, ou ao abafamento pela falta de repercussão. [...] Todos, ou quase todos estes homens tinham, como era próprio às concepções do tempo, uma noção muito civil da atividade científica, desejando que ela reverterse imediatamente em benefício da sociedade (Candido, 2000, p. 102).

Aos literatos, não pesava de modo diferente essa pressão do meio. Basta, como no caso do período citado, observar como nossos poetas árcades desdobravam-se nos papéis de homens públicos, mentores intelectuais e agentes políticos, ficando

a literatura ora em segundo plano, ora como instrumento para fins outros que não ela mesma.

O motivo se prende em parte à própria estrutura social, pois a inexistência de estratos intermédios entre o homem culto e o homem comum, bem como a falta de preparação dos estratos superiores, os forçava às posições de liderança administrativa ou profissional. Eram por assim dizer aspirados pelos postos de responsabilidade, quaisquer que eles fossem – vendo-se o mesmo homem ser oficial, professor, escritor e político; ou desembargador, químico e administrador (Candido, 2000, p. 102).

Retomando a questão, observamos que, se a ruptura do artista com o (ou seu abandono pelo) mecenato libertou-o das antigas amarras criativas e fez explodir as potencialidades das expressões artísticas – tanto no plano da forma quanto no do conteúdo ou até mesmo da materialidade da obra em si (Costa Lima, 2004, *passim*) –, é preciso reconhecer que essa liberdade tem limites e sua individualidade está dialeticamente relacionada ao entorno social.

Adorno, em sua palestra sobre lírica e sociedade, elucida a questão, demonstrando o quanto a “ausência de função” da arte é, paradoxalmente, uma ação em si: a de reação do artista diante da sociedade contra a qual ele se contrapõe. Nessa perspectiva dialética,

Não basta dizer que o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não basta dizer que seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, sociais também. Inversamente, também a sociedade se forma e vive apenas em virtude dos indivíduos, cujo cômputo ela é. [...] A formação lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de um antagonismo social (Adorno, 1983, p. 199).

O filósofo vai além e identifica duas formas de reação do artista diante de sua insatisfação com o mundo: ou ele recusa o “diálogo” com o social pela forma, no experimentalismo, no hermetismo, por exemplo, ou ele se vale do plano discursivo (do conteúdo) para expressar seu descontentamento, sua visão de mundo e buscar, assim, modificar os corações e mentes de seus leitores. O primeiro grupo tende a ser composto preferencialmente, mas não exclusivamente, pelas manifestações líricas, e o segundo pela prosa, com suas devidas exceções. É nítido que Lima Barreto pertence a esse segundo grupo, dos prosadores que investem no plano do conteúdo como estratégia artística de intervenção no social.

Tomados em perspectiva, teríamos então os polos antitéticos da “literatura da arte pura” (Santos, 2017) em oposição à “literatura engajada”, questão que, se abordada superficialmente, descambará para imprecisões de ambos os lados, com acusações mútuas e uso dos clichês de “arte alienada” de um lado e de “rebaixamento estético” de outro. Acreditamos que o entendimento de qualquer questão deva superar simplificações e maniqueísmos de toda ordem e buscar nas relações dinâmicas e dialéticas dos embates os sentidos que ali se manifestam, mais ou menos abertamente, a fim de decifrá-los.

A título de exemplo, lembramos que há casos de escritores engajados cuja recepção crítica sofre profunda falta de consenso justamente pela posição dos analistas acerca da validade estética dessa vertente. Como acontece com o “primeiro” Jorge Amado, cujos romances de juventude (*Cacau*, *Suor*, *Capitães da areia*) dividem pontualmente a produção acadêmica e a crítica valorativa muitas vezes pelos mesmos motivos: a adesão aos princípios da “arte engajada”, sintetizada pelo “realismo socialista” das diretrizes da III Internacional Comunista (Pontes, 2009).

Acreditamos que a literatura, por ser da ordem do estético, não se permite abrir mão dessa sua condição essencial. Desse modo, tanto o escritor lírico adorniano mergulhado em sua solidão quanto o libertário sartriano de livro em punho tendem a realizar com sucesso seu ofício quando concretizam em suas obras, com equilíbrio, efetividade e qualidade, as suas intenções como sujeito histórico (sua concepção de escritor) e suas aspirações artísticas (sua concepção estética).

## POR ATALHOS E CAMINHOS: LIMA BARRETO E O CAMPO LITERÁRIO

A biografia literária de Lima Barreto tem características bem distintas em relação ao quadro geral do cânone nacional. Nos volumes desta coleção *Lima Barreto na sala de aula*, há diversos e esclarecedores sumários de como se encontra o quadro atual de seu perfil biográfico-literário, com ênfase na representatividade étnico-racial do autor, em suas origens de brasileiro humilde e suburbano e na sua atuação como cronista crítico da sociedade e do cenário político da Primeira República, principalmente.

Interessante é notar a trajetória de canonização de Lima Barreto que, em vida, não recebeu o reconhecimento que hoje tem, embora não tenha passado despercebido pelas letras nacionais. Fato é que o resgate do autor se inicia a partir dos esforços empreendidos no mercado editorial, nos meios jornalísticos e acadêmicos por Francisco de Assis Barbosa, ao lançar a hoje clássica biografia *A vida de Lima Barreto* (1952) e organizar, compilar e editar parte considerável dos textos ficcionais, jornalísticos e biográficos de Lima Barreto pela editora Brasiliense nos anos 1950 (Schwarcz, 2017). O próximo passo se daria nas décadas seguintes, com “o ingresso de nossos pesquisadores oriundos das classes populares nos diferentes programas de pesquisa

das universidades brasileiras [o que] estabeleceu a necessidade de novos objetos de estudos que apresentassem o Brasil aos brasileiros, revelando suas faces” (Silva; Ribeiro, 2021, p. 108). Essa invasão das classes trabalhadoras nos meios acadêmicos trouxe reivindicações de pautas que encontravam em Lima Barreto material farto e de qualidade literária apropriada para sua concretização. Em 2017, a homenagem na prestigiosa Feira Literária Internacional de Paraty (Flip) e o lançamento de uma nova biografia, por Lilia Moritz Schwarcz, não deixam dúvida quanto ao fato de Lima Barreto ter galgado, ao longo desses 100 anos de sua morte até agora, o caminho que vai da margem ao centro do “campo literário” (Bourdieu, 2002).

Contudo, se hoje o autor é inequivocamente consagrado, legitimado e reconhecido por suas qualidades várias, era muito diferente enquanto autor vivo e atuante. No período em que atuou nas letras nacionais, Lima Barreto foi publicista, cronista, contista e romancista sempre polêmico, assumidamente provocador de debates e questionamentos sobre o cenário geral do país e os rumos que este deveria tomar. Conforme Schwarcz,

o escritor se construiu na qualidade de personagem literário dessa República das Letras: sempre na base da política “do contra”, por princípio e para fazer graça, conforme gostava de provocar. Era contra os políticos afetados, contra a aristocracia improvisada, contra os jornalistas artificiais, contra “os literatos de atelier”, contra os “bovarismos” — a mania de apreciar e adotar tudo que vinha do estrangeiro e não gostar do que é “seu” — e por isso invocava “solenemente” com Petrópolis e Botafogo (Schwarcz, 2017, p. 11).

Dentre as formas e recursos utilizados para se posicionar e agir contra o que lhe incomodava, encontra-se o que denominamos “contradiscorso”, uma posição consciente de reação ao status quo por meio da chamada “literatura militante”. Tais termos devem ser compreendidos de forma contextualizada e a partir das matrizes e diretrizes ideológicas propostas pelo próprio Lima Barreto.

## PRAÇAS E ARENAS: OS LUGARES E OS CONFLITOS

Para compreendermos a peculiaridade de qualquer autor, ou seja, as características diferenciadoras de sua obra no quadro geral da literatura, seja por meio de um corte sincrônico ou diacrônico, é importante esquadriñar na totalidade de sua produção literária as propriedades comuns que a identificam. A partir daí, pode-se buscar reconhecer num ponto específico de sua obra (um romance, uma crônica, um livro de poemas, ou até em um conjunto deles), algumas dessas características. O resultado estabelecido pelo conjunto irá, por oposição ao quadro geral da literatura, definir a

“identidade literária” do autor em questão e permitirá compreender sua relação com os demais elementos do “universo” literário que habita.

Ao fazermos tal observação na obra literária de Lima Barreto, identificamos a particularidade com que ele prioriza e articula internamente seus diversos elementos (temas, personagens, espaços, linguagem, público etc.) objetivados para os princípios da “literatura de intervenção social”, um projeto assumidamente consciente por parte do autor, que compreende o papel do escritor como um agente social atuante diante das grandes questões sociais, políticas e culturais de seu tempo.

A trajetória de Lima Barreto pode assim ser resumida:

De sua estreia no ofício da literatura como colaborador da imprensa miúda, em 1902, até sua morte no ano de 1922, Lima Barreto destacou-se como um dos mais intensos literatos brasileiros, tendo publicado nesses vinte anos cinco livros (quatro romances e uma coletânea de contos), vários contos, crônicas e artigos em periódicos, deixando além disso vasto material para publicação póstuma – dentre eles os que se caracterizam pelo cunho privado (diários e correspondências) –, ou seja, uma obra considerável, caracterizada ainda pela peculiar e manifesta militância literária de todo o conjunto (Souza, 2004, p. 29).

Em relação aos temas recorrentes abordados pelo autor, percebemos o quanto a realidade externa se faz presente em suas mais diversas variantes, sejam elas históricas, políticas, econômicas, culturais, éticas, filosóficas etc. Da multiplicidade desse conjunto temático sobressaem alguns índices que funcionam como “eixos” para a estrutura textual, dentre os quais citamos o tema do “poder” e suas variações. Não só em seus romances, mas também em crônicas, contos, ensaios e memórias, a tematização do “poder” é predominante, sendo percebido em suas diversas formas de manifestação. Ou seja, enquanto poder instituído ou simbólico, como instrumento de dominação individual ou coletivo, como uma essência vigorosa que contamina as relações humanas e se manifesta direta ou indiretamente pelos mais variados índices: no vestuário, na arquitetura, nas hierarquias, nos discursos científico, jornalístico e literário etc.

Essa presentificação dos símbolos do poder é tão importante que permite, inclusive, avaliar, nos romances por exemplo, o quanto ela determina a construção dos elementos narrativos, articulados dentro do enredo a partir de suas subordinações ao tema do “poder/não poder”. Há uma tendência recorrente nas narrativas de opor o personagem a situações claras de opressão que o forçam a reagir para superá-las. Acrescente-se a isso a articulação do tema do poder com outros que com ele dialogam diretamente, como a violência e o preconceito. O personagem barretiano é,

em geral, um indivíduo desolado e assolado pelo meio em que vive, cujas formas de opressão são derivadas de instâncias de poder: o Estado, a Imprensa, o Beletismo, a Sociedade preconceituosa.

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko (1999) esquadrinha a obra de Lima Barreto nessa perspectiva da literatura engajada e faz mapeamentos gerais sobre as características literárias e políticas da obra barretiana que, se não encerram o assunto, formam um painel preciso do conjunto. Ao comentar os temas do autor, Sevcenko destaca:

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; discussões filosóficas e científicas, referências ao presente imediato, recente e ao futuro próximo; ao cotidiano urbano e suburbano, à política nacional e internacional, à burocracia, dados biográficos, realidade do sertão, descrições geológicas e geográficas e análises históricas (Sevcenko, 1999, p. 162).

Dentre os elementos narrativos presentes em sua obra, destacamos o mosaico social construído pela extensa galeria de personagens, expondo o conjunto de diversos graus da escala que constitui a pirâmide social brasileira da Primeira República. Cada personagem traz em si o signo do ajustamento ou desajustamento frente à ordem social (e cultural, política etc.) vigente, e sua constituição se dá a partir da relação dialética com o outro; desse modo, a definição da identidade do personagem se constrói pela diferenciação com o que lhe é exterior. Um dado novo trazido para o corpus literário brasileiro pela obra barretiana é o fato de elementos minoritários e/ou excluídos pela tradição aparecerem no plano ficcional não apenas como meros apêndices à estrutura narrativa, mas como peças centrais. Dessa forma, são mostradas em suas particularidades individuais, expondo suas premências materiais e psicológicas, ressaltando a variedade de seus sentimentos e utilizando do seu direito à fala e, conseqüentemente, da manifestação de suas reivindicações e aspirações. Entre esses grupos, destacam-se negros, pobres, mulheres, “mulatos” (no vocabulário do próprio autor), operários e demais representantes de uma sociedade múltipla em seus estratos étnicos, classistas e culturais, agora vistos “por baixo”, na representação e representatividade das classes ditas “subalternas” ou desprestigiadas.

Por sua vez, os espaços, mais que simples ambientações postas em cena para emoldurar a ação, funcionam como índices das relações de poder que se estabelecem ao longo do percurso narrativo.



A “cidade”, com toda a sua complexidade física e social, exerceu um papel de fundamental importância na ação intelectual e na concepção literária do autor. Ela aparece em sua obra como alegoria do mundo, o escritor-andarilho percorre suas ruas e vielas, colhendo a matéria-prima do seu trabalho: seres e cenas. E a cidade que o interessa é a cidade “por inteiro”, o centro, a periferia, a praia, o Passeio Público, os bondes e os trens (Souza, 2004, p. 55).

Também a linguagem contribui para a diferenciação de uma literatura que se quer distante das torres de marfim e das salas incensadas da alta literatura. A obra de Lima Barreto utiliza bastante do plurilinguismo social para compor um universo multifacetado, além de usar de uma prosa fluida e “abrasileirada” que se aproxima de uma camada mais extensa de leitores. Barreto demonstra ter plena consciência da relação que busca estabelecer e favorecer entre os elementos internos de sua obra (temas, personagens e locais) com seu público leitor. Lembramos que, para Antonio Candido, o leitor moderno “não constitui um grupo, mas um conjunto informe, isto é, sem estrutura, de onde podem ou não desprender-se agrupamentos configurados” (Candido, 2000, p. 35). Pressupõe-se, desse modo, a relação intrínseca entre tipos específicos de leitores e formações sociais no horizonte de expectativa do autor:

Existem, numa sociedade contemporânea, várias dessas coleções informes de pessoas, espalhadas por toda parte, formando os vários públicos das artes. Elas aumentam e se fragmentam à medida que cresce a complexidade da estrutura social, tendo como denominador comum apenas o interesse estético (Candido, 2000, p. 35).

Esboçada desse modo a obra barretiana, poderemos confrontá-la mais especificamente com a literatura oficial instituída no campo literário (categoria formulada por Bourdieu) buscando compreender a função que adquire sua obra dentro desse campo.

Para Bourdieu (2002), pertencem ao campo (seja ele o literário ou, por homologia, o cultural, o artístico, o filosófico etc.) agentes e sistemas de agentes que se combinam e/ou se opõem num determinado tempo e a partir de certas prerrogativas, sendo estas definidas pelas posições possíveis de se ocupar dentro do campo (posições sociais, econômicas etc.). Assim:

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que

permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo (Bourdieu, 2002, p. 261).

Por sua vez, as relações de força dentro do campo são alteradas por mudanças externas verificadas ao longo do processo histórico. Contribui para essas mudanças a inserção de elementos novos no campo literário, como a criação ou o aprimoramento das técnicas de produção; a expansão e a diversificação do público; o surgimento de novos veículos de distribuição do produto cultural; a presença de grupos sociais anteriormente excluídos etc. Assim, a dinâmica, a estrutura e a conformação do campo são fruto da práxis dos próprios atores que os compõem.

A relação que uma obra desenvolve com o campo literário pode ocorrer em dois planos: a) inserida numa tradição; ou b) como uma contradição para a tradição e para o campo literário instituído. A assimilação do modelo tradicional ou o choque com ele gera na obra de um autor uma especificidade que, no segundo caso, permite entendê-la como uma diversidade, processo este que pode receber nomes distintos, como “contraliteratura”, “contradiscurso” etc. Para o momento, interessa-nos menos definir qual conceito é o mais preciso, mas sim observar que tais definições atestam a existência de peculiaridades em certas obras capazes de caracterizá-las como uma vertente ímpar dentro do que se concebe por “literatura canônica” ou, no nosso caso, de “literatura brasileira”.

Inicialmente, é necessário ressaltar nossa compreensão de que a “literatura” e a “literariedade” não são categorias autoevidentes (Mello, 2000), portanto, a constituição da “cultura literária” deve ser compreendida como algo que se faz a partir de premissas impostas pela cultura dominante com muito de arbitrariedade em todo esse processo.

Para legitimar determinada produção literária, esta deve ser entendida como uma herança e ser organizada dentro de um sistema que possua “leis” aparentes, uma hierarquia definida e esteja aberta a introdução de novos elementos, desde que estes não impliquem uma revisão dos estatutos do próprio sistema. A recepção deve estar subordinada à legitimidade da transmissão, obedecendo a critérios preestabelecidos para essa relação. Sendo assim, a cultura literária “deve constituir um signo, originar um certo tipo de linguagem, aparecer, enfim, como uma cultura legítima implicando

[...] uma visão do mundo necessária e ‘legítima’” (Mouralis, 1982, p. 32). Uma vez que se estabelece enquanto signo,

a cultura literária permite distinguir aqueles que pertencem às classes dominantes e aqueles que delas estão excluídos. Mas, para preencher completamente a sua função, o signo não deve apenas ser claro [...] e imediatamente perceptível. É ainda necessário que os excluídos não possam apropriar-se e servir-se dele para seu benefício. [...] A aquisição dos signos e sua prática são uma técnica e, enquanto tal, resultam de uma aprendizagem (Mouralis, 1982, p. 34).

Por outro lado, essa mesma cultura literária evita ser entendida como uma escolha (por definição, arbitrária e direcionada) e pretende ser tomada como “cultura legítima”. Isso só é possível “porque ela se apresenta não como a expressão de uma certa classe, mas como a expressão do homem em geral, um homem abstrato e de todos os tempos. A este título, ela pode efetivamente pretender dirigir-se a todos” (Mouralis, 1982, p. 35).

Colocada dessa maneira, a literatura oficializada impõe-se enquanto uma tradição que deve ser preservada, mas é natural que essa tradição se veja, vez ou outra, confrontada pela contingência da introdução de elementos novos (ou estranhos), que podem desestabilizar o cenário instituído. Quando esses novos elementos pertencem aos chamados grupos dos dominados ou excluídos, ou manifestam a recusa (mais ou menos consciente) dos modelos da tradição, costuma-se desenvolver por esses novos elementos a realização de um discurso de oposição e reação ao instituído; é o que Mouralis define como “contraliteratura”. Essa atitude, considerada como uma espécie de “subversão”,

abala o sistema literário, provocando uma crise de consciência, que conduz a atitudes diversas: introdução [...] do “povo” e do elemento “popular” como tema, motivo, personagens possíveis do discurso letrado; interesse manifestado por parte de determinados representantes da cultura dominante por escritores saídos do “povo”; valorização – nomeadamente no plano estético – da cultura “popular” por oposição à cultura de elite [...] (Mouralis, 1982, p. 117).

Para o autor citado, o conceito de “povo” está diretamente relacionado ao “espaço por este ocupado no interior da sociedade global” (Mouralis, 1982, p. 137), o que lhe confere um caráter antagônico aos centros de poder e coloca obstáculos às tentativas de harmonização entre os dois polos.

Alertamos aqui para o cuidado que devemos tomar ao operar com o termo “povo”, a fim de evitar certo tratamento folclorizado e simplificador muitas vezes dado a tal termo. Chauí aborda a questão enfatizando a importância de se destacar a multiplicidade expressa pelos termos “povo” e “cultura”, uma vez que, assim fazendo-o, resguardamo-nos dos perigos da utilização ideológica conformadora de tais categorias:

Manter a realidade do múltiplo permitiria que não ocultássemos as dificuldades presentes na palavra “povo”, pois [...] costuma-se considerar como povo não só o operariado urbano e rural, os assalariados dos serviços, os restos do colonato, mas, ainda, as várias camadas que constituem a pequena burguesia, não sendo possível agrupar em um todo homogêneo as manifestações culturais de todas as esferas da sociedade. [...] Se considerarmos a cultura como ordem simbólica por cujo intermédio homens determinados exprimem de maneira determinada suas relações com a natureza, entre si e com o poder, bem como a maneira pela qual interpretam essas relações, a própria noção de cultura é avessa à unificação. O plural permitiria, ainda, que não caíssemos no embuste dos dominantes para os quais interessa justamente que a multiplicidade cultural seja encarada como multiplicidade empírica de experiências que, de direito, seriam unificáveis e homogêneas [...] destinadas à “integração nacional” ou à “racionalidade capitalista”. Se mantivermos viva a pluralidade permaneceremos abertos a uma criação que é sempre múltipla, solo de qualquer proposta política que se pretenda democrática (Chauí, 2000, p. 45).

O assunto em si solicita espaço e tempo bem maiores para ser mais bem desenvolvido, por isso mencionaremos brevemente as considerações de Jesus Martín-Barbero acerca dele como sugestão para uma reflexão mais elaborada. Barbero identifica significativas mudanças de concepção entre os termos “povo”, “classe” e “massa” conforme mudam também os períodos históricos e os agentes da investigação. Para os Ilustrados, o conceito de povo serviria aos propósitos (políticos) de “instância legitimante do governo civil, como gerador da soberania”, mas que, contrariamente, “sintetiza para os ilustrados tudo o que estes quiseram ver superado, tudo que vem varrer a razão: superstição, ignorância e desordem” (Martín-Barbero, 2008, p. 34). Por sua vez, no Romantismo, povo passa a designar o político e o cultural, ora positivamente, como força coletiva, raiz telúrica, maioria legitimadora, ora como o “popular”, designando o inculto, o ultrapassado e estagnado. Com o marxismo, o povo se transforma em “classe”, ressaltando seu caráter de reação à opressão e exploração por parte dos grupos dominantes. O século XX traz novas transformações que, no plano do debate aqui apontado, faz surgir a categoria de “massas” (e “massivo”), mas

basta-nos para o momento destacar que, conforme orienta Martín-Barbero, o uso de termos distintos implica concepções (sobre o que se está falando) e interesses (da parte de quem está falando) também distintos.

Tais concepções, de fato, não são excludentes, mas convivem em meio a discussões e polêmicas que a abordam direta ou indiretamente em seus diversos planos. De qualquer modo, é possível identificar na utilização de termos dicotômicos como “literatura maior”/“literatura menor”, “classe letrada”/“classe popular”, “literatura oficial”/“paraliteratura” uma recorrência: a constatação de que, em algum momento e lugar, há a presença concomitante de um agrupamento (e uma “cultura” e uma “literatura”) que se impõe e um que se opõe a “outro”.

Zilá Bernd afirma existir, ao longo de nossa formação literária, a concomitância das funções sacralizantes e dessacralizantes, responsáveis pelo acionamento dos mecanismos de exclusão/transgressão observados no campo literário. Caracterizando a função sacralizante, a autora explica:

Uma literatura que se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória coletiva, passa a exercer somente a função sacralizante, unificadora, tendendo ao MESMO [grifo no original], ao monologismo, ou seja, à construção de uma identidade do tipo etnocêntrico, que circunscreve a realidade a um único quadro de referências (Bernd, 1992, p. 17).

Como exemplo, podemos citar o nosso Romantismo, ao inventar a imagem do índio idealizado, mas excluindo sua verdadeira voz, visando a um projeto maior de construção do nacional harmonizado. De outro lado, dá-se a função dessacralizante, que corresponde a “um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras” (Bernd, 1992, p. 18). Daí o caráter dialógico dessa função, como encontrada em Macunaíma, por exemplo, em que Mário de Andrade “integra pela primeira vez o mito indígena aos mitos africanos para explicar a formação do brasileiro” (Bernd, 1992, p. 47).

A função dessacralizante está diretamente relacionada a uma atitude de oposição, buscando uma “cultura brasileira renovada”, que elimine “as marcas alienantes do bovarismo [...] dos primeiros tempos” (Bernd, 1992, p. 31) de nossa história. Essa afirmação baseia-se no fato de, no Brasil e nas demais nações americanas, ocorrerem certos processos de mitificação do nacional, como a “edenização” da paisagem tropical, a “invenção do índio” (Alencar, como exemplo) e a “ocultação ou exclusão do negro”.

Como reação a esse estado de coisas, a função dessacralizante tem por objetivo fazer emergir o discurso do excluído, assim como tenta preencher os vazios da memória coletiva, os quais são causados pela engrenagem predatória do sistema colonialista. Bernd conclui, apontando alguns elementos perceptíveis nas literaturas em que predominam tal função dessacralizante. Destacamos:

- [a] construção de um discurso transgressivo que através de mecanismos múltiplos procura relativizar o discurso hegemônico cuja função primordial é criar e manter um consenso em torno de uma concepção de mundo que visa, em última análise, definir a identidade coletiva. Entre estes mecanismos de relativização estão a ironia, a paródia, a interdiscursividade, enfim, a heterogeneidade de linguagens;
- em relação à construção do herói, observam-se duas tendências: a presença do anti-herói, ou a falência do conceito de herói tradicional e a construção do herói emblemático oriundo das camadas populares [...];
- [a] construção da identidade é relativizada [...], ou seja, da multiplicidade de diferenças pode emergir uma relação harmoniosa, equidistante da “guetização” (obsessão pela identidade onde é impossível surgirem vozes dissidentes) e da “universalização absoluta” (negação total da noção de qualquer tipo de identidade ou de especificidade) (Bernd, 1992, p. 72).

Uma vez que o campo literário tem por centro um modelo hegemônico, a literatura que se relaciona com esse modelo de modo dissidente deverá ocupar, inevitavelmente, “as sombrias regiões da marginalidade” (Bernd, 1992, p. 76), sendo, geralmente, desprezada ou inferiorizada. Bakhtin, ao comentar sobre a formação das línguas indo-europeias, identifica a utilização de uma “língua única” como instrumento de centralização ideológica e aponta para a potencialização do romance, assim como dos gêneros literários e prosaicos nele presentes (como o discurso jogralesco, anedótico etc.), como elemento desestabilizador do modelo unificador da língua única, uma vez que contrapõe ao mundo verbal-ideológico desta um plurilinguismo que

não se apresentava simplesmente como um plurilinguismo em relação a uma língua literária reconhecida (em todas as variantes de gêneros), isto é, em relação ao centro verbal da vida linguístico-ideológica da nação e da época, mas era concebido como sua oposição. [...] Era um plurilinguismo dialogizado (Bakhtin, 1993, p. 83).

Entendemos com isso que o discurso literário divergente (aqui chamado de “contradiscurso”) tende a trazer em seu aspecto formal o registro da complexidade linguística percebida nas formações sociais. Tal manifestação inevitavelmente irá expor a diferença linguística como constituinte de um contexto amplo e diversificado, diferentemente de quando tal variação é utilizada como simples arremedo vexatório dos falares “não cultos”. Aquilo que, para os setores conservadores, aparece como defeito (estético), no contradiscurso passa a ser afirmação do direito à alteridade.

Além da perspectiva de uma revisão da versão oficial do que seja a identidade nacional, o contradiscurso, enquanto discurso literário divergente, também expressa o questionamento no plano das identidades individuais. Assim, se o modelo hegemônico é europeu, branco, burguês, masculino e heterossexual, concorre para sua contestação os discursos que privilegiem aspectos não contidos no padrão legitimado por tal modelo.

Vista em conjunto, a obra de Lima Barreto é marcada pela recorrência de diversos aspectos que a distinguem como portadora das bases do contradiscurso literário. Sua produção literária evidencia uma fatura artística preocupada em forjar uma obra que se opõe à hegemonia da cultura literária dominante, contesta os mecanismos de canonização, registra a heterogeneidade das linguagens (acionando a base contestatória do romance dialogizado), traz novos elementos (temas, personagens, espaços etc.) como matéria ficcional para a literatura brasileira. Em consonância, expõe a diversidade do complexo social por ele contextualizado, opera no sentido de positivar outras identidades (em especial dos chamados “socialmente excluídos”, negros, pardos e pobres, principalmente), estabelece um vínculo específico com certos setores do conjunto fragmentado que é o público (Candido, 2000, p. 35), visando à sua educação para a cidadania combativa, entre outros.

Outra particularidade importante é o fato de, em Lima Barreto, estar presente a todo instante um “etos” que evidencia a homologia autor-narrador, revelando a insistência em mostrar-se uma condição identitária específica, qual seja, a do escritor oriundo das classes desprestigiadas, mas herdeiro e praticante da tradição literária, mesmo que o faça atualizando-a e subvertendo-a.

A partir de então, podemos identificar a abertura de um processo de transgressão-inclusão fundador de uma linhagem que se caracteriza pela escrita dos excluídos. Gostaríamos de ressaltar novamente, porém, o fato de não bastar a uma determinada obra a simples menção a essas camadas de excluídos para que passe a constar como integrante dessa linhagem aberta por Lima Barreto. É preciso que não só o texto privilegie elementos ligados às massas marginalizadas, mas que vários aspectos dentre os já mencionados se façam presentes na obra para que se esteja, de fato, diante de um texto portador do contradiscurso. Por isso, romances que abordam elementos

populares, mesmo simpaticamente, nem sempre devem ser entendidos como dotados das características do contradiscurso, uma vez que falam sobre o excluído, mas não o deixam falar, além de geralmente ficar evidenciada a desarmonia entre a ótica expressa pela narração para com o objeto narrado. A título de exemplo, podemos citar o caso dos romances e contos *O quinze*, de Raquel de Queirós, *O mulato*, de Aluísio Azevedo, “Negrinha”, de Monteiro Lobato, *O cobrador*, de Rubem Fonseca, entre outros que, embora tragam o excluído para o primeiro plano do discurso literário, fazem-no com certa restrição, ao não conseguir deixá-lo falar com propriedade e conhecimento de causa.

Por outro lado, autores como João Antônio e Plínio Marcos deixam transparecer em suas obras o registro do discurso divergente que subverte certas práticas da convenção e propõe o “diverso” no lugar do “mesmo” (Bernd, 1992, p. 17-18). E é bom ressaltar o fato de que

Os excluídos não são unicamente rejeitados fisicamente (como acontece no racismo ou no sexismo), espacialmente (através da segregação geográfica, na formação de guetos, campos de permanência) ou materialmente (no caso da pobreza). Os excluídos não o são apenas no mercado, do consumo, da troca. Os excluídos são também excluídos do simbólico, das artes, das produções culturais, das coisas do espírito. Seus valores não são reconhecidos ou são banidos do universo simbólico (Resende, 2000, p. 31).

Ou seja, ao pôr em prática algumas características da escrita transgressiva, Lima Barreto se insere no rol de escritores ditos engajados, cuja produção literária contesta o caráter essencialmente autônomo da obra de arte, reivindicando nela sua atuação no social e no político, o que justifica por dentro seu “uso” para fins outros que não o estético, o que não implica dizer que o estético não importa. É o que Barreto deixa evidente na sua concepção de “literatura militante” e na sua conclusão acerca do “destino da literatura”.

## UMA VIAGEM COM DESTINO A MIRASSOL

O episódio da palestra de Mirassol é bastante conhecido pelos estudiosos do autor e serve como síntese de sua vida e obra. Em 1921, um ano antes de seu falecimento precoce, Lima Barreto é convidado pelo médico e escritor Ranulfo Prata a passar uma temporada em Mirassol, pequena cidade do interior de São Paulo. A intenção é tratar a saúde do escritor, combalido pelo alcoolismo e por crises nervosas. A viagem que se anuncia como regeneradora termina de forma frustrante, após um novo episódio de embriaguez e constrangimento social. Lima Barreto fora convidado para dar uma



palestra em São José do Rio Preto, cidade próxima a Mirassol, e redige então o que hoje é considerado seu testamento literário e declaração de princípios: “O destino da literatura”. A palestra não aconteceu devido ao citado episódio, mas no mesmo ano viria a ser publicada na Revista Souza Cruz.

Nela, ele cita as influências que os pensadores europeus exerceram na sua juventude quanto à concepção de Arte; afirma também o compromisso social intrínseco ao papel do escritor na relação deste com seus semelhantes; expõe sua visão de literatura como um processo que permite a realização das aspirações mais nobres dos povos e nações, ao mesmo tempo contribuindo para o intercâmbio pacífico e altruístico entre os povos do mundo; condena o conceito de Beleza defendido por helenistas anacrônicos; acusa o despotismo dos mandarins da cidade letrada, forjadores de fama e falsificadores de talento; também desaconselha a prática em literatura do virtuosismo puramente estilístico, da retórica alienante e escamoteadora do real, propondo o uso de uma prosa menos rebuscada e mais próxima da vida do homem comum (Souza, 2004, p. 41).

O texto é assertivo e expõe de forma incontestável a concepção do ato literário como um “instrumento”, opondo-se aos princípios da “arte pela arte”, autônoma e separada da vida social. Para Lima Barreto, o artificialismo da linguagem retira da literatura sua “função” social. Segundo Arnoni Prado, “essa visão da retórica entre ‘extraordinária mentira’ e artificialismo estilístico [...] estimula no jovem amanuense a opção de fugir à literatura dos ‘literatos solenes e respeitadores’ e de destruir o universo em que eles se moviam” (Prado, 1976, p. 21). E continua: “Em Lima Barreto, assim, a vontade de ser escritor já surge comprometida com a derrubada do literato e de toda a ordem que o sustentava” (Prado, 1976, p. 29).

É importante lembrar que Lima Barreto foi duramente atacado também pelo que alguns críticos de então percebiam como desleixo de linguagem, incorreção gramatical e falta de domínio da língua. A Semana de Arte Moderna ainda não acontecera e a contribuição do Modernismo para o processo de abrasileiramento da língua literária ainda não se efetivara. Na vanguarda dessa batalha, Lima seria um dos primeiros a ser atingido. Segundo Sônia Brayner, “as discussões gramaticais da época, célebres pelo seu detalhismo e intolerância linguística, eram guerra declarada para alguns portugueses e brasileiros como Cândido Figueiredo, Carneiro Ribeiro, Carlos Laet, Rui Barbosa, entre outros. [...]” (Brayner, 1979, p. 167).

A leitura de “O destino da literatura” expõe de forma emblemática e concisa os princípios éticos e estéticos de Lima Barreto que formam a base da imagem que vai

se construindo dele aos longos dos anos, principalmente a partir do resgate promovido por Assis Barbosa. Se sua morte precoce decorrente do peso insustentável de sua condição funciona como metáfora de um soldado morto em batalha, ao futuro coube o reconhecimento de que o autor atravessou fronteiras e conquistou espaços que estão definitivamente consolidados e integrados a uma nova concepção do literário. Concepção pela qual dedicou todos os seus esforços e sua própria vida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na visão do autor carioca acerca da expressão literária, a forma importa, mas, acima de tudo, é a força do conteúdo, do poder de comunicação, que faz a literatura cumprir o seu destino.

Sendo assim, a importância da obra literária que se quer bela sem desprezar os atributos externos de perfeição de forma, de estilo, de correção gramatical, de ritmo vocabular, de jogo e equilíbrio das partes em vista de um fim, de obter unidade na variedade; uma tal importância, dizia eu, deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida (Barreto, 1956, p. 58-59).

Na avaliação dos princípios de fé expostos pelo autor, Arnoni Prado considera que:

A militância literária em Lima Barreto envolve desde logo um compromisso de atualidade com o ritmo de mudança que se opera na crise das velhas estruturas. [...] É a urgência dessa opção que se atualiza no processo interior da criação literária, determinando uma nova maneira de ver o homem diante das coisas e do mundo. Isto dá ao realismo interessado de Lima Barreto um fundo comum que aproxima as personagens de um contexto novo em que a visão se altera em função do comportamento do todo, pela exploração do contraste entre o destino individual e a realidade mais ampla que o envolve (Prado, 1976, p. 93-94).

Desse modo, fica evidente que a apropriação do texto literário para fins didáticos não fere o estatuto do literário, nem o deprecia, uma vez que, para alguns autores – e Lima Barreto é o exemplo evidente disso –, tal instrumentalização está na essência da literatura e das artes em geral.

Seja como texto em si, exaltado por suas qualidades formais e pelo conteúdo que expressa, seja como pré-texto para a abordagem de outros conteúdos pedagógicos

(Silva; Ribeiro, 2021), o texto literário pode contribuir em muito para a efetivação e a melhoria das ações didático-pedagógicas sem, com isso, trair o que seriam seus supostos princípios e substância. O melindre com a apropriação utilitária do objeto artístico para fins outros que não o estético pode ter lá suas razões, mas existem aqueles que não podem se dar ao luxo de separar a experiência estética das práticas cotidianas, para aqueles cuja realidade se coloca como desafio a ser superado em todos os níveis e instantes de sua sobrevivência. Portanto, para aqueles que, como Lima Barreto, enxergam a necessidade urgente de intervir no social para mudá-lo, não faz sentido nem se mostra proveitoso ou honesto deixar de usar as potencialidades da literatura para, ao menos, tentar transformar o mundo que os cercam. Mesmo que seja esse mundo do tamanho de uma sala de aula.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Lírica e sociedade*. In: ADORNO, Theodor W. *et al. Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética* (A teoria do romance). São Paulo: Unesp, 1993.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Correspondência ativa e passiva*. São Paulo: Brasiliense, 1956. (Obras Completas, 2º tomo).
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Apresentação Marcelo Jacques; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. [Ed. especial]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (obra original publicada em 1821-1867).
- BERND, Zilé. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CHAUÍ, Marilena Souza. *Cultura e democracia*. São Paulo: Cortez, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. A autonomia da arte e o mercado. *ARS*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 103-116, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/KBnJ6JcrQmgLLqkJtNpwMz-q/?lang=pt>. Acesso em: 13 maio 2024.
- MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- MELLO, Cléa Côrrea de. O desafio crítico de *Cidade de Deus*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 123-150, abr.-jun. 2000.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

- PONTES, Matheus de Mesquita. Jorge Amado e a literatura de combate: da literatura engajada à literatura militante de partido. *REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG*, Inhumas, v. 1, n. 2, p. 147-161, out. 2009.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1976.
- RESENDE, Beatriz. Imagens da exclusão. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, p. 27-38, abr.-jun. 2000.
- SANTOS, Donizeth Aparecido. O engajamento literário e o romance no século XX. *Revista UNILETRAS*, Ponta Grossa, v. 39, n.1, p. 55-71, jan.-jun. 2017.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SILVA, Alexandre Batista; RIBEIRO, Hilma. Lima Barreto como (pre)texto. In: ASSIS, Lúcia Maria de (org.). *Lima Barreto na sala de aula: primeiros escritos*. São Paulo: Blucher, 2021.
- SOUZA, Fábio Elionar do Carmo. *Do subúrbio à neofavela: contravenções literárias e discurso em Lima Barreto e Paulo Lins*. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.