

LIMA BARRETO: A MEMÓRIA TRANSFIGURADA

Rafael Ubirajara de Lima CAMPOS
Universidade Federal de Minas Gerais
rubirajara7@hotmail.com

Resumo: O presente estudo se debruça sobre o livro "Cemitério dos vivos", de Lima Barreto, a fim de estudar as complexas relações que se dão na fusão entre a memória e a literatura. "Cemitério dos Vivos" é importante meio de entrada para se compreender as questões que dizem respeito à narrativa de Lima Barreto. Misto de autobiografia e ficção, o livro é composto por trechos de diários que o escritor carioca manteve durante uma de suas internações no manicômio, em função de suas crises de alcoolismo. Desde o título do livro, vê-se que a literatura, para ele, tinha uma dimensão orgânica, que se amalgamava à própria experiência do escritor, e esta lhe fornecia o húmus, a matéria prima, que, no horizonte da memória (imediate ou longínqua) seria transfigurada em literatura. Aqui, toma-se a literatura como transfiguração, não repetição ou espelho da vida. Ao analisarem-se as escolhas narrativas de Lima Barreto - desde a técnica estilística até a eleição dos meios para plasmá-la -, pretende-se demonstrar como o papel da memória literária atua como um parâmetro de mensuração e edição da memória biográfica, autorizando-a, desautorizando-a e, por fim, transformando-a.

I

O estudioso da obra de Lima Barreto, ao preparar o material de pesquisa, coligindo e analisando a bibliografia sobre o escritor carioca, logo se deparará com uma constante que atravessa grande parte desses trabalhos: a presença maciça da biografia – às vezes do biografismo – como componente inarredável da crítica produzida.

Tal fato nos indica que a vida do escritor deve, realmente, fornecer elementos imprescindíveis para uma análise crítica de seus livros. No entanto, como reza um velho truísmo, toda escolha atesta uma exclusão. Assim, a opção pelo corte biográfico pode revelar um ponto cego nesses estudos: como se a obra do escritor só se mantivesse coesa, no plano da leitura, levando-se em conta a marginalização que o autor sofreu em vida. O que não é o caso. Lima Barreto é autor de um romance fundamental para o panorama literário brasileiro do século XX, o *Triste fim de Policarpo Quaresma*, e, mesmo sua primeira obra, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, recheada de ecos de sua vida, funciona bem como romance, não precisando ser lida como confissão autoral.

E aqui lembramos uma afirmação de Wellek e Warren (1962)

Mesmo quando uma obra de arte contém elementos que possam com segurança ser identificados como autobiográficos, tais elementos estarão de tal modo reelaborados e transformados na obra que perdem o seu significado especificamente pessoal e se tornam apenas material humano concreto, partes integrantes da obra. (95)

Desse modo, partimos do pressuposto de que por mais que uma obra reúna aspectos de uma biografia, esta não deve servir nem como parâmetro judicativo, nem como consenso de interpretação, pois, ainda de acordo com Wellek e Warren (1962)

O método biográfico esquece-se de que uma obra de arte não é apenas a incorporação da experiência: é sempre a mais recente obra de arte numa série de obras de arte; é um drama, ou um romance, ou um poema determinado – e só na medida em que o pode ser – , mas, ainda assim, determinado pela tradição e pela convenção literárias. (95)

Ao analisarmos a obra *Cemitério dos vivos*, queremos demonstrar como esse livro inacabado, notadamente nascido de uma experiência biográfica, irá transfigurá-la, fazendo com que a ficção desenhe novos limites à expressão. O que, de modo algum, quer dizer que essa transfiguração se dê como mudança qualitativa do texto.

Como escreve Benjamin (1984), em suas *Questões introdutórias de crítica do conhecimento*, “Método é caminho indireto, é desvio”(p.50), e neste trabalho o desvio se dará por duas vias, pela crítica genética e pela análise crítica formal, exegética. A partir do cotejo entre o texto primeiro, do *Diário do hospício*, e o texto segundo, *Cemitério dos vivos*, far-se-á a análise da imaginação romanesca de Lima Barreto e da maneira como ela, de um modo ou de outro, se desprende da sua biografia, apresentando-se como ficção.

Toma-se aqui princípios próprios da crítica genética não por livre opção do pesquisador, mas sim por imposição mesma do material a ser trabalhado: as anotações feitas por Lima Barreto que constam de seu *Diário do hospício*, as quais, mais tarde, forneceriam a base de composição de *Cemitério dos vivos*.

Força é confessar que Antonio Candido é quem delimitou o caminho metodológico a ser trilhado. Em seu ensaio “Os olhos, a barca e o espelho” (1987), o autor mostra como um trecho do *Diário do hospício* fora retrabalhado em *Cemitério dos vivos* e, só assim, ganhou o estatuto de literário. No entanto, focalizaremos, em nosso ensaio, um trecho que mostra o caminho inverso proposto por Antonio Candido: um trecho que, a princípio, teria forma romanesca no *Diário*, mas que ganha, no romance, a forma de comentário.

Nesse mesmo ensaio, Candido faz uma afirmação que interessa ao teor de nosso trabalho e mostra, mais uma vez, a argúcia do crítico e raro leitor, “O Diário do Hospício não pode ser considerado documento pessoal puro, porque a cada momento parece que o escritor ficcionaliza a si mesmo.” (47). Quer dizer, mesmo nos momentos mais circunscritos à realidade objetiva, Barreto, com a pena na mão, não é somente um alcoólatra internado, mas também um ficcionista.

II

O título *O cemitério dos vivos* parece autoexplicativo a qualquer um que folheie o livro, pois nele se encontrará um narrador angustiado a rememorar sua passagem por um hospício e a lamentar a amada morta; dois acontecimentos que por si só dariam conta de sustentar a ideia da morte em vida aventada no título. No entanto, esse título ganha contornos bastante distintos ao se lhe oferecer uma leitura amparada pela intertextualidade.

A um leitor ou crítico atento, não seria difícil perceber a evocação da obra de Dostoiévski no título de Lima Barreto, e assim construir hipóteses de leitura. Mas, nesse caso, o próprio *Cemitério dos vivos* e o *Diário do hospício* se encarregam de resolver o problema: “Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos mortos*.” (p.21) Aqui já se instaura a lógica da elaboração ficcional do autor, pois vê-se que sua memória atualiza uma cena de leitura, e esta mesma cena, mais tarde, se transformará no título do romance abortado; o que não só aponta para a dimensão melancólica e pessimista de uma experiência vivida, mas também projeta sua

obra imediatamente no vasto e rico campo da literatura ocidental, colocando-a, inclusive, ao lado de um vizinho que não lhe faria pouca sombra.

Assim, não se pode negar que o autor de *Cemitério dos vivos* – não importando o grau de consciência do fato e muito menos sua intenção – daria ao leitor não só uma confissão amargurada, ou mais uma obra engajada a denunciar as injustiças do Brasil, mas uma ficção a ser lida sob os parâmetros de uma literatura mundial e que, inclusive, a incorpora abertamente.

A escolha do que seria o título de seu livro afirma a precedência do leitor-escritor (não necessariamente nessa ordem) sobre o enfeitado da sociedade. E a leitura crítica da obra começa pela porta aberta por ela mesma: a literatura.

Cemitério dos vivos seria um romance nascido não só de uma experiência de internação real, mas também de uma experiência de leitura, levando-nos a uma memória biobibliográfica de Lima Barreto.¹Tal fato auxilia na compreensão de que o material memorialístico a ser transformado em romance, além de já nascer como *croqui* (já que há elementos ficcionais em suas anotações do manicômio), é, pelo próprio escritor, inserido como mais um possível livro a compor a biblioteca da literatura do ocidente.

Por ora, deixemos de lado o título do romance e passemos à maneira como ele é elaborado. Transcrevemos abaixo dois trechos extraídos, respectivamente, do *Diário do hospício* e de *Cemitério dos vivos*:

As salas são claras, os quartos amplos, de acordo com a sua capacidade e destino, tudo bem arejado, com o ar azul dessa linda enseada de Botafogo que nos consola na sua imarcescível beleza, quando a olhamos levemente enrugada pelo terral, através das grades do manicômio, quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais... Lá entra por ela adentro uma falua, com velas enfunadas e sem violentar; e na rua embaixo passam moças em traje de banho, com as suas bacias a desenharem-se nítidas no calção, até agora inúteis. (25-26)

Com o ar azul da enseada de botafogo, para quem olha, devia ser um alegre retiro, tivesse ele outro destino; mas a beleza do local pouco deve consolar, apreciada através das grades, da triste condição em que se está, torvo o ambiente moral em que ali se respira. A beleza da natureza faz mais triste a quem tem consciência do lugar em que está e, olhando-a com os olhos tristes, ao amanhecer, a impressão que se tem é que não se pode mais sonhar felicidade diante das belas paisagens e das belas coisas... Assim amanheci. Olhei o mar através das grades, com esses sombrios pensamentos, e recebi essa emoção. Demorei-me pouco vendo-o... Pela enseada adentro, entrava uma falua, com velas enfunadas e muito suavemente deslizava sobre o mar levemente encrespado pelo terral fresco... Passavam banhistas de ambos os sexos. As mulheres, envolvidas em roupões ou lençóis, escondiam as pernas e os braços, mais ainda que os calções e as blusas; os homens, porém, ostentavam-nos com garbos. As pernas, embora musculosas, às vezes, eram hediondas (193-194)

Observa-se de imediato que Lima Barreto fez crescer suas anotações do *Diário* ao transformá-las em trecho de um romance. Os períodos, nos dois excertos, são longos, mas

¹ Jorge Luís Borges é quem afirma que um escritor escreve não sobre o que viveu, mas sim sobre o que leu. Não é o caso de adotar o radicalismo do argentino, mas sim de fazer ver que a escrita da obra de Lima Barreto é também um atestado de leitura.

Barreto procura, no 2º caso, enfatizar a sensação de mal estar e desazo que o narrador sente, dando-lhes dimensão moral e crítica ao acentuar o contraste que há entre a paisagem bela e o hospício degradado; entre os homens e mulheres livres lá fora e o narrador preso à “consciência do lugar em que está”.

Entretanto, nota-se que essa “consciência”, no primeiro texto, é antes sugerida do que explícita, encontrando-se muito mais nas reticências utilizadas do que na própria predicação das orações. Ela está na justaposição de imagens; e não no plano do comentário. No primeiro trecho, o autor, ao invés de afirmar a incapacidade que a enseada tem de consolar os internos, lança mão de expediente paradoxal e escreve que a “enseada nos consola na sua imarcescível beleza”, mas logo adiante afirma que “amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais”, ou seja, o consolo da beleza existe, mas é logo desmentido pela força de quem só a pode contemplar. O que se vê, no primeiro caso, é uma consciência capaz de sentir o belo e legitimar a sua existência autônoma, e justamente essa autonomia das coisas belas é que faz com que a tristeza do contemplador conheça sua própria condição de recluso.

Note-se, além disso, a descrição da falua que há no trecho em análise. Lida logo após a melancolia das reticências, ela fornece ao texto uma bela imagem, dando-lhe movimento e complexidade, pois não deixa de ser um símbolo de liberdade a singrar aos olhos do preso, que não só atesta a beleza como também a liberdade. Mas tudo isso visto através das grades.

Outro ponto interessante ao se comparar os dois textos é a escolha do adjetivo “linda” como determinante da expressão “enseada de Botafogo”. É de se notar que, no trecho do romance, Lima Barreto retira o adjetivo, que era sinal espontâneo da verificação da beleza, e fala somente em “beleza do local”, fazendo com que se desça o tom da contemplação. A antes “linda enseada” se transformara em “enseada”, e essa escolha é fundamental para o novo movimento de todo o texto. É que no romance parece-nos que o escritor pretende fazer daquela contemplação o índice de tristeza do narrador, impossibilitado que está de reconhecer a beleza, mas não porque não admite a sua existência, - afinal ele fala genericamente em “beleza da natureza” - mas sim porque isso seria deslocar a atenção do dado visado, qual seja: a consciência de se estar preso. É como se no trecho do romance o principal a ser comunicado fosse o fato de que há um homem privado de liberdade e que isso contamina a sua visão sobre todas as coisas, ou, ao menos, deveria contaminar. Daí a propensão da voz narrativa a não deixar nada no ar no segundo trecho, preenchendo os espaços de sugestão com comentários pontuais a desnudarem o seu estado de espírito.

Ainda em relação aos dois trechos selecionados, há a descrição dos banhistas, prenhe de sugestões no primeiro caso, e indício de proibição no segundo.

No 1º trecho, o que se vê são somente moças em traje de banho, o que sugere até certo grau de erotismo. As banhistas são como a falua, nota de esperança que passa ao largo e só acentua a solidão de quem olha. Mas, de todo modo, são moças que passam, e, só por o serem, já encham a descrição de uma leveza e de uma harmonia que, novamente, servirão para explicitar o estado em que se encontra a voz autoral: um homem cercado de homens por todos os lados. Mas, no trecho do romance, a descrição é outra. Nela, as banhistas aparecem tapando as pernas e braços, como se a própria paisagem contemplada carregasse em si o teor de proibição ofertado ao contemplador. Veja bem, no segundo caso, não é o narrador quem, de pronto, sente a impossibilidade de se imiscuir naquilo que vê; a própria cena se encarrega de ser um índice proibitivo. E há também uma novidade. No trecho do romance, surgem os homens a ostentarem “com garbo” a sua seminudez, e a isso o narrador chamará “hediondo”. A cena, que possuía uma força de sugestão impressionante no primeiro trecho, perde-a bastante no segundo em favor da explicitação de uma mensagem. O escritor opta por transformar uma descrição, na qual o contemplador estava imerso, numa base para o comentário, daí a transformação de uma adverbial temporal, “quando amanhecemos lembrando que não sabemos sonhar mais...” em uma substantiva predicativa, com toda a sua

força de predicação e dissertação, “a impressão que se tem é que não se pode mais sonhar felicidade diante das belas paisagens e das belas coisas...”

Interessa-nos também, no caso em análise, duas considerações. Uma de ordem analítico-textual; outra de fundo “intencional”. A primeira diz respeito ao que se perdeu do texto primeiro ao se transfigurá-lo em romance; a segunda mostra o que se alcançou com essa transfiguração.

Pensamos que a descrição, assim como está no *Diário*, encerra toda a sua força dialética no fato de fazer conviver, de modo mais ou menos passivo, a natureza observada como liberdade e o olhar do observador encarcerado. Mas isso tudo de modo amalgamado pela disposição do autor em se deixar penetrar pela “linda enseada de Botafogo”, sentindo toda a sua emanção e fazendo dela o adensamento sutil da sua própria consciência de recluso que não participa do fato observado. No trecho do *Diário*, a consciência de se estar preso não é autoevidente; ela surge com a falua, com a enseada e com as banhistas que passam. Desse modo, Lima Barreto alcançou um efeito de sofisticação que ultrapassa o simples comentário.

No entanto, ao se ler o trecho tendo em mira a concepção de literatura de Lima Barreto, vê-se que a mudança feita do 1º para o 2º trecho está mais de acordo com as intenções e planos do autor. Afinal, é o próprio personagem de *Cemitério dos vivos* quem diz

“não era mau que andasse eu a escrever aquelas tolices. Seriam como que exercícios para bem escrever, com fluidez, claro, simples, atraente, de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores, quando tentasse a grande obra, sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante de fraseologia especial ou um falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes” (137)

É nesse ponto que julgamos que Antonio Candido tem razão ao afirmar que Lima Barreto, por acreditar numa literatura de comunicação imediata com o leitor, sem adornos ou excessos estilísticos, alcançaria um efeito estético mais bem acabado em suas obras de cunho pessoal, pois nelas a sua concepção de literatura estaria mais de acordo com a forma adotada para veiculá-la: “Por isso, nos escritos pessoais e nos artigos a sua concepção de literatura se realiza às vezes melhor, porque é mais adequada a eles. O seu real declarado é a representação direta da realidade.” (p.41) Ou seja, para o crítico, Lima Barreto não é o autor dos romances perfeitos (apesar de ter escrito o indiscutível *Triste fim de Policarpo Quaresma*) porque ele estava mais preocupado com a denúncia do que com a forma que ela adotaria.

Por fim, ao cotejarmos o 2º trecho com o 1º, vemos que Lima Barreto trabalha por excesso, por acréscimo, dotando a cena descrita de comentários a deixarem claro o que é que se pensa do fato narrado e qual é o tipo de humor do narrador-personagem. Cabe, nesse ponto, resgatar o pensamento de Auerbach, que em seu ensaio “A cicatriz de Ulisses”, ao comparar o texto homérico com o bíblico assim sentença: “os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto. É possível analisar Homero, como o tentamos aqui, mas não é possível interpretá-lo.” O trecho do *Diário*, negando-nos o comentário, dá lugar à interpretação; já o trecho de *Cemitério dos vivos* a elide, fazendo ele mesmo o seu papel.

III

O *Diário do hospício* pede-se para ser lido como um gênero de natureza confessional e que, a princípio, nada tem da intenção romanesca. O que mostramos mais acima é que essa

intenção, no caso da obra *Cemitério dos vivos*, transforma o texto-primeiro operando a partir do acréscimo e de certo ajustamento ideológico de ângulo. Isso não se dá somente nos casos analisados, mas em diversos outros trechos. A título de exemplificação, observem-se os dois excertos que se seguem, o primeiro pertence ao *Diário do hospício* e o segundo a *Cemitério dos vivos*:

O hospício é bem construído e, pelo tempo em que o edificaram, com bem acentuados cuidados higiênicos. (p. 25)

O hospício é bem construído e seria adequado, se não tivesse quatro vezes o número de doentes para que foi planejado. É obra de iniciativa individual, e a sua construção, pode-se dizer, foi custeada pela caridade pública. Nas dádivas e doações, como sempre, nas obras, muito concorreram os portugueses que enriqueceram no comércio(...) (p. 192)

O comentário do romance ainda continua num longo parágrafo. O que nos interessa é surpreender nesse movimento do romancista uma de suas técnicas narrativas, justamente aquela que o faria notório, mais tarde, pela sua capacidade de exercer a crítica social. Vê-se que, assim como nos exemplos analisados na seção anterior deste estudo, Lima Barreto opta por desenvolver sua narrativa no sentido da comunicação de uma mensagem, tendo esta a função de dar um testemunho acerca do tema tratado. Ao transformar o diário numa ficção, num romance, Lima Barreto, ainda assim, não quer perder nada da matéria narrada que possa servir – num sentido prático – como documento de uma realidade possível. Tanto é assim que no segundo trecho transcrito, o narrador descreve o hospício a fim de enfatizar as condições degradantes que ali se ofereciam aos internos e pontuar a corrupção erigida ao redor do custeamento de uma obra pública. Mas nada disso há no trecho do diário. O escritor não acha que a literatura é uma conversa de entendidos que se deva travar por meio de epigramas e metonímias.

Temos em nossas mãos a opção ficcional praticada pelo romancista em sua gênese. Lima Barreto, utilizando as memórias como matéria prima de ficção, agrega a elas uma função que ultrapassa a confissão para se transformar em espécie de documento ficcional, transitando entre a fábula – afinal, é um romance – e o testemunho. E, parece-nos, que essa indecisão autoral, se faz com que o livro ganhe em ressonâncias sociológicas, faz também com que ele perca algo de seus personagens, algo da elaboração própria da construção romanesca. Em síntese, Vicente Mascarenhas pode parecer menos um personagem do que o veículo de uma mensagem. É justamente o que pensa Antonio Candido ao afirmar que a concepção de literatura empenhada de Lima Barreto “favorece a expressão escrita da personalidade” (p. 40), mas “pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista.” (p. 40)

Com outras palavras e objetivos distintos dos de Antonio Candido, Antônio Arnoni Prado (2004) chega a uma conclusão semelhante ao comparar a literatura comprometida de Lima Barreto com a de seu leitor João Antônio,

Mas ao contrário de Lima Barreto, cujo idealismo transforma a desigualdade num ângulo fixo para a radicalização das imagens, João Antônio – sem se arriscar a ir mais longe na avaliação do contexto – reinventa a própria linguagem dos excluídos e, nesse sentido, traça pelas palavras uma identidade original em que todos eles se reconhecem. (157)

Para Arnoni Prado, João Antônio, ao dar dimensão estética à linguagem dos excluídos, faz com que sua literatura, não só encarne a voz deles como também a injete de uma força identitária própria do trabalho da forma,

o que em Lima Barreto parece sugerir, não a reflexão da análise, mas a arremetida pura e simples do herói contra a totalidade, em João Antônio se esgota no limite da forma, no detalhe que recusa a passagem para a elucidação do mundo a desvendar. (p. 151)

Pode-se dizer que há um consenso da crítica no que concerne ao modo como Lima Barreto via a literatura – aliás, coisa que ele nunca escondeu. Para o escritor, o texto literário, antes de ser um romance, conto ou crônica, era uma oportunidade de fazer da literatura um meio para o comentário sociológico.

A intenção do autor se casa bem com o efeito alcançado, mas isso não quer dizer que, no horizonte de leitura, esse conúbio se transforme numa obra bem acabada. Em muitos casos, como o da personagem Clara dos Anjos e do inacabado Vicente Mascarenhas, esses porta-vozes da marginalização social acabam perdendo profundidade e se dão ao leitor como personagens planos, vendo o mundo por um “ângulo fixo”, para retomar a expressão de Arnoni Prado. E não é o caso de se dizer que essa visão unidimensional caia bem à obra, já que ela reproduziria com fidedignidade a incapacidade que esses personagens têm de ultrapassarem a sua própria condição, pois isso seria confundir Sociologia com Literatura. É no âmbito do romance que se dá a existência do personagem e ao se dizer que ele é o veículo de uma mensagem, o que se afirma é a sua falta de contorno enquanto instância narrativa; não enquanto o foco de um posicionamento social.

Lima Barreto, ao plasmar sua ficção a partir de seu *Diário*, faz com que o registro memorialístico, para se transformar em romance, passe por um tratamento pautado por meio de uma vigilância acerca do teor de consciência social que as palavras do agora Vicente Macarenhas, ou Tito Flamínio, deveriam ter. Percebe-se, por vezes, que há maior grau de tranquilidade nas anotações do *Diário* feitas pelo próprio Lima Barreto do que nos trechos do romance. No trânsito da instância autoral para a voz do personagem, do escrito memorialístico para o plenamente ficcional, a atuação do escritor é a de quem não quer perder a oportunidade de evidenciar a fratura social da qual é prova o seu personagem.

Mas não é somente no que diz o personagem ou no que se diz sobre ele que está a capacidade que a literatura tem de ressignificar a realidade social. Ela, por meios outros, como uma simples descrição isenta de comentários, como foi mostrado na segunda parte deste trabalho, fornece ao leitor todos os elementos que lhe permitem ler o material narrado como representação de uma realidade degradante e injusta para com a dignidade do ser humano. No caso, isso não se deu por uma nota ou comentário, mas pelo arranjo dos componentes da cena descrita e pela perspectiva de quem a descreve.

A exteriorização de um juízo não é o único meio – nem o mais eficiente – de se concretizar um posicionamento social no romance, pois o que se entende aqui por eficiência diz respeito à maneira como a forma romanesca reelabora a realidade, fazendo dela um componente estrutural do romance; não do discurso.

Referências bibliográficas:

BARRETO, Lima. *O cemitério dos vivos*. Editora Planeta do Brasil; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia editora nacional, 1976.

PRADO, Antônio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. *In: Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

WELLEK, René. WARREN, Austin. *Teoria da literatura*: Publicações Europa-América, 1962.