

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

CELINE APARECIDA DE MATOS

ENTRE A VIDA E A MORTE: INTERSEÇÕES NAS ESTRADAS PERDIDAS DE
LIMA BARRETO E TELMO VERGARA

PONTA GROSSA

2015

CELINE APARECIDA DE MATOS

ENTRE A VIDA E A MORTE: INTERSEÇÕES NAS ESTRADAS PERDIDAS DE
LIMA BARRETO E TELMO VERGARA

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa, junto ao Programa de Pós- Graduação *Stricto Sensu* em Linguagem, Identidade e Subjetividade como requisito à obtenção do título de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Keli Cristina Pacheco.

PONTA GROSSA

2015

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Matos, Celine Aparecida de
M425 Entre a vida e a morte: interseções nas
 estradas perdidas de Lima Barreto e Telmo
 Vergara/ Celine Aparecida de Matos. Ponta
 Grossa, 2015.
 109f.

 Dissertação (Mestrado em Linguagem,
 Identidade e Subjetividade - Área de
 Concentração: Linguagem, Identidade e
 Subjetividade), Universidade Estadual de
 Ponta Grossa.

 Orientadora: Prof^a Dr^a Keli Cristina
 Pacheco.

 1.Lima Barreto. 2.Telmo Vergara.
 3.Literatura brasileira. 4.Literatura
 comparada. I.Pacheco, Keli Cristina. II.
 Universidade Estadual de Ponta Grossa.
 Mestrado em Linguagem, Identidade e
 Subjetividade. III. T.

CDD: 801.95

Celine Aparecida de Matos

**Entre a vida e a morte: interseções nas estradas perdidas de
Lima Barreto e Telmo Vergara**

Dissertação apresentada para obtenção do título de grau de Mestre em
Linguagem, Identidade e Subjetividade na Universidade Estadual de Ponta
Grossa, Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 25 de setembro de 2015.



Keli Cristina Pacheco
Doutora em Literatura – Universidade Estadual de Ponta Grossa



Cláudia Camardella Rio Doce –
Doutora em Literatura Brasileira - Universidade Estadual de Londrina



Fabio Augusto Steyer
Doutor em Letras- Universidade Estadual de Ponta Grossa

Dedico este trabalho aos meus pais, em agradecimento ao amor e apoio incondicionais de uma vida inteira.

AGRADECIMENTOS

A Deus, causa primária de todas as coisas e minha sustentação para a perseverança diante dos obstáculos.

Aos meus pais, Nery e Regina Celia, pelo amor incondicional, apoio, carinho, incentivo e suporte em todos os momentos.

Aos meus irmãos, Nery Jr., Marcelo e Marcos por também me apoiarem, incentivarem e serem modelos a seguir.

A Andre Luiz, por todo o amor e carinho a mim dedicados, bem como pelos ombros que me sustentam nos momentos de fraqueza.

À orientadora Keli Cristina Pacheco pela dedicação e paciência comigo nessa jornada de trabalho, por todos os conhecimentos compartilhados e pelo esforço em sempre me ajudar.

Aos professores avaliadores do trabalho, Cláudia Rio Doce, pelo esforço em se fazer presente e Fabio Augusto Steyer, por ter me apresentado Telmo Vergara durante a graduação, e a ambos por aceitarem fazer parte da banca de qualificação e de defesa e pelo empenho em contribuir com este trabalho.

Aos professores do Programa do Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade pelas valiosas contribuições e exemplos profissionais.

À secretária Vilma Barbato Geremias pela atenção, paciência e cordialidade.

Aos amigos que acompanharam essa trajetória, dividindo angústias e alegrias.

À CAPES pela concessão parcial da bolsa.

A todos que participaram e contribuíram de alguma forma para essa conquista.

“Seria mais fácil fazer como todo mundo faz, o caminho mais curto, produto que rende mais.
Seria mais fácil fazer como todo mundo faz, um tiro certo, modelo que vende mais. [...]
Mas nós vibramos em outra frequência, sabemos que não é bem assim...”

(Engenheiros do Hawaii- Outras Frequências)

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar as aproximações possíveis entre o romance de dois autores brasileiros de épocas diferentes, mas não tão distantes: Lima Barreto (1881- 1922) e Telmo Vergara (1909- 1967). Essa proposta de trabalho se justifica pela verificação de uma trajetória inversa na carreira dos autores: Lima Barreto enfrentou inúmeras dificuldades para consagrar-se como escritor, mas tempos depois de sua morte passou a ser mais valorizado, ou, se não valorizado, recebido com menos reservas; Telmo Vergara, autor muito bem aceito em vida, com suas publicações bastante valorizadas, após sua morte caiu em um esquecimento que perdura até hoje, tendo seu nome praticamente apagado da história literária brasileira e seus livros sem nenhuma reedição. Para nossas comparações, buscamos respaldo teórico em autores que tratam da obra de ambos, bem como daqueles que estudam a literatura menor (DELEUZE E GUATTARI, 2002); a literatura comparada (SAID (1995); SANTIAGO (2000); CARVALHAL (1986; 1996) e o romance (BENJAMIN, 1936; ROBERT, 2007). Articulando a teoria e a leitura dos romances de Barreto e Vergara, tentamos estabelecer algumas aproximações possíveis entre os autores, percebendo também em quais pontos eles se distanciam. A comparação entre a literatura de ambos, em especial dos romances aqui abordados, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e *Estrada Perdida* (1939), busca investigar os motivos de percursos tão distintos e, ao mesmo tempo, traçar as aproximações possíveis entre eles, pois ambos os autores apresentam semelhanças em suas temáticas, bem como na escolha de seus personagens principais, que são pessoas comuns, sem posições de destaque na sociedade. A escrita desses autores, que difere do modo de escrita mais valorizado em sua época, também os aproxima, pois ambos desenvolviam sua literatura em dissonância daquilo que era colocado como regra.

Palavras-chave: Lima Barreto; Telmo Vergara; literatura brasileira; literatura comparada.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the possible similarities between novels by two Brazilian authors from different, but not so distant times: Lima Barreto (1881- 1922) and Telmo Vergara (1909-1967). Such a proposal of study is justified by the fact we have verified a reverse way in the careers of the authors: Lima Barreto faced numerous difficulties to consecrate himself as a writer, but after his death he became more valued, or, at least, accepted with less reserve; Telmo Vergara, a well accepted author in his life, with highly valued publications, after his death, sank into oblivion that continues up today, having his name almost erased in Brazilian literary history. Also, his books were not reissued. To make the comparisons, we found theoretical support in authors who study the work of the two authors, as well as in those who study the minor literature (Deleuze and Guattari, 2002); comparative literature (SAID (1995); SANTIAGO (2000); CARVALHAL (1986; 1996) and the novel (BENJAMIN, 1936,. ROBERT, 2007). Connecting the theory and the reading of Barreto and Vergara novels, we tried to establish some similarities between the authors as we also perceived at which point they move away from each other's work. The comparison between the literature of both authors, especially the novels *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) and *Estrada Perdida* (1939), aims at investigating the reasons for so different ways of recognizing as well as at drawing the possible resemblances between them because they present similarities in their themes, as well as in the choice of their main characters, who are ordinary people without prominent positions in society. Their style of writing, that is different from that which was valued in their time, is something that also brings them close, since both of the authors developed their literature in dissonance of what was placed as a rule.

Key Words: Lima Barreto; Telmo Vergara; Brazilian literature; Comparative literature.

SUMÁRIO

Introdução	09
Capítulo 1- Problematizando a literatura comparada.....	12
Capítulo 2- Lima Barreto e Telmo Vergara: Ontem e hoje	25
2.1- Lima Barreto	25
2.2- Telmo Vergara	40
2.3- O Período Pré-Modernista.....	49
O Romance de 30.....	53
Capítulo 3- Literatura menor	58
Capítulo 4- O romance e a figura do narrador.....	71
4.1- Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá	78
4.2- Estrada Perdida	81
Capítulo 5- Comparações possíveis	84
5.1- Linguagem	84
5.2- Personagens	87
5.3- Temática	94
Considerações finais	104
Referências bibliográficas	107

INTRODUÇÃO

A motivação para esta pesquisa deu-se como continuidade do trabalho realizado durante a graduação em Letras. Desenvolvendo pesquisa de iniciação científica na qual, através do orientador Fabio Augusto Steyer, tive¹ contato com a obra de Telmo Vergara e passei a estudar seus contos, analisando seu caráter intimista. Um fato que me intrigou é o esquecimento do autor na historiografia literária brasileira, sendo raramente citado. Ao contrário de outros autores de sua época que até hoje são lembrados e lidos, como Erico Verissimo, Telmo Vergara não conseguiu garantir seu lugar, sendo pouco conhecido até mesmo no Rio Grande do Sul, onde a sua literatura se desenvolveu e poderia ter sido preservada.

Ao ingressar no programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade da UEPG e ter contato com a orientadora Keli Cristina Pacheco, uma nova perspectiva de pesquisa surgiu com Lima Barreto, nome hoje conhecido mesmo entre aqueles que têm pouco ou nenhum contato de fato com sua literatura.

Para o início de minha pesquisa, a orientadora contribuiu com os encaminhamentos que embasaram a minha comparação entre os dois autores que podem ser considerados, de certa forma, marginalizados na historiografia literária tradicional, pois cada um, em algum momento, não teve seu lugar garantido, o que foi o primeiro motivo da comparação. Os autores também fogem dos padrões de linguagem almejados pelos escritores de sua época, sendo que Lima Barreto era, inclusive, acusado de não saber escrever bem.

Ao aprofundar a leitura da obra de ambos, percebi que além dos pontos já mencionados, os dois autores optam por temáticas semelhantes, personagens com algumas características em comum e o reconhecimento literário deles parece seguir trajetórias opostas. Essa trajetória inversa, ao invés de os distanciar, como seria o mais provável, parece aproximá-los em algum nível, e é isso que tentaremos estabelecer ao longo deste trabalho.

Assim, parti desses dois autores de épocas diferentes, porém não muito distantes, que em algum momento não tiveram seu lugar garantido dentro de nossa literatura, para estabelecer e analisar os pontos em comum entre eles. Para essa análise, selecionei um romance de cada autor. De Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e de Telmo Vergara, *Estrada Perdida* (1939) por perceber, entre esses romances em especial,

¹ Opto aqui por utilizar a primeira pessoa do singular por tratar da minha trajetória de pesquisa. No decorrer do trabalho decidi fazer uso da primeira pessoa do plural por sentir que a minha voz ainda está atrelada ao pensamento dos autores que embasam a minha pesquisa.

algumas relações que irei explorar ao longo do trabalho, mas já posso destacar uma aproximação possível: os dois carregam a vida e a morte no título. No caso de Barreto, explicitamente e no caso de Vergara, um pouco mais implícito, pois no romance é que um dos personagens define o que é a estrada perdida, e que abordarei adiante. Essa relação entre vida e morte nos títulos está presente nos dois romances, ao mesmo tempo em que está conectada à trajetória pessoal e literária de cada autor, como explicitaremos ao longo do trabalho. Outro fator para a seleção desses livros, é que eles são o primeiro romance de ambos os autores. No caso de Lima Barreto, o primeiro a ser escrito, mas o último a ser publicado e cujo título não é dos mais lembrados na obra do autor. No caso de Telmo Vergara, o primeiro romance depois de uma extensa publicação de coletâneas de contos que atingiram prestígio na época, rendendo-lhe inclusive um prêmio literário. Com vinte anos de diferença entre suas publicações, percebemos que os autores trazem questões semelhantes, principalmente no que se refere às mudanças ocorridas na paisagem e na sociedade, pois ambos presenciaram o momento de transição da sociedade de hábitos rurais para uma sociedade urbana. Nesses dois romances percebo também que há espaço para abordar questões humanas em momentos de intensa transformação da paisagem, pois os personagens não desenvolvem grandes movimentos exteriores, mas apresentam uma movimentada vida interior, reagindo intimamente aos estímulos exteriores, e suas reflexões são retratadas com bastante enfoque em ambos os romances.

Como proponho aqui um trabalho de comparar dois autores, me parece importante iniciar minha análise contextualizando a literatura comparada. Dessa forma, este trabalho está organizado da seguinte maneira: No Capítulo 1, verifico um pouco sobre as raízes da literatura comparada, as motivações que propiciaram o seu desenvolvimento, de que forma ela é abordada hoje e qual deve ser o posicionamento do pesquisador dessa área, em especial o latino- americano, como visto na leitura de Silviano Santiago (1976).

Trago no Capítulo 2 algumas informações a respeito da biografia e da crítica sobre ambos os autores na tentativa de entender melhor quem foram eles, como sua literatura foi encarada na época em que publicavam e de que forma é vista hoje.

No capítulo 3, elenco contribuições dos teóricos Deleuze e Guattari (2002) quando conceituam a “literatura menor” ao abordarem a obra de Franz Kafka, pois considero possível aproximar, em alguns aspectos, esse conceito das obras aqui estudadas. Aproveito as contribuições dos teóricos para problematizar o conceito e tentar verificar a efetiva possibilidade de entender a literatura dos autores também como literatura menor.

Sendo a minha análise pautada em dois romances, trago algumas considerações no Capítulo 4 sobre o romance como um gênero, problematizando suas particularidades e a forma como se desenvolveu, tendo como bases teóricas Benjamin (1976) e Robert (2007).

Para mergulhar na comparação dos autores focando em seus romances, no Capítulo 5 levanto alguns pontos dentro das obras selecionadas para direcionar a análise comparativa. Verifico a forma pela qual os autores desenvolvem a sua linguagem na escrita do romance, quais as suas particularidades e de que forma é possível estabelecer aproximações e também perceber os distanciamentos entre eles. Feito isso, analiso os personagens de cada autor para ver em quais níveis eles podem ser relacionados, quais as diferenças em suas abordagens e, por fim, foco a temática dos romances, estabelecendo as relações entre elas e entre o estilo e projeto literário dos autores.

1. PROBLEMATIZANDO A LITERATURA COMPARADA

Como o objetivo deste trabalho é estabelecer relações entre Lima Barreto e Telmo Vergara, analisando os pontos de contato e os distanciamentos entre a obra e a biografia destes autores, necessariamente adentramos ao campo da literatura comparada. Assim, nos parece fundamental a compreensão desse campo, portanto partiremos de uma breve problematização sobre a área de estudos denominada literatura comparada ou comparatismo.

Tania Franco Carvalhal inicia sua obra *Literatura comparada* (1986) explorando a expressão “literatura comparada” que, segundo ela, à primeira vista

[...] não causa problemas de interpretação. Usada no singular mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação. (CARVALHAL, 1986, p.05)

Assim, a literatura comparada não designa um campo limitado de atuação, mas sim de amplas possibilidades de estudos. Edward Said (1995) em *Cultura e Imperialismo* disserta sobre a história do imperialismo e como ele se configura ainda hoje. No uso que faz do termo imperialismo, ele o designa como

a prática, a teoria e as atitudes de um centro metropolitano dominante governando um território distante; o “colonialismo”, quase sempre uma consequência do imperialismo, é a implantação de colônias em territórios distantes. [...] Em nossa época, o colonialismo direto se extinguiu em boa medida; o imperialismo, como veremos, sobrevive onde sempre existiu, numa espécie de esfera cultural geral, bem como em determinadas práticas políticas, ideológicas, econômicas e sociais. [...] Nem o imperialismo, nem o colonialismo é um simples ato de acumulação e aquisição. Ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação [...] (SAID, 1995, p.40)

Ao longo de seu estudo o autor discute as relações entre cultura e imperialismo levantando alguns fatos do passado e discutindo-os em relação ao tempo em que vive, sempre incluindo em suas discussões considerações sobre a literatura e arte em geral. Ele mostra então que embora o colonialismo tenha sido praticamente extinto, o imperialismo continua exercendo seu poder, que algumas vezes é justificado até mesmo como uma necessidade de certos povos e territórios.

Dentre os pontos levantados por Said em relação à literatura comparada está a preocupação em discutir as origens e o papel do estudioso que a ela se dedique, como explicita abaixo:

Para o estudioso experiente da literatura comparada, campo cuja origem e finalidade é ir além do isolamento e do provincianismo e ver, em conjunto e em contraponto, várias culturas e literaturas, existe um investimento já considerável precisamente nesse tipo de antídoto ao nacionalismo redutor e ao dogma acrítico: afinal, a constituição e os primeiros objetivos da literatura comparada eram adotar uma perspectiva além da nação a que pertencia o indivíduo, ver alguma espécie de totalidade em lugar do pequeno retalho defensivo oferecido pela cultura, literatura e história da pessoa. (SAID, 1995, p.78)

O autor aponta como raiz da literatura comparada a intenção de estender seu estudo para literaturas de diferentes nações, como também será mostrado por outros estudiosos aos quais recorreremos a seguir. Ele destaca que “o estudo de “literatura comparada” surgiu no auge do imperialismo europeu e está inegavelmente ligado a ele.” (SAID, 1995, p.78). Ele remonta às primeiras manifestações da crítica literária na Europa e nos Estados Unidos, que valorizavam apenas a erudição e cujo “significado prático e a ideologia subjacente eram que a Europa, no que se referia à literatura e à cultura, liderava e constituía o principal objeto de interesse.” (SAID, 1995, p.80).

Anselmo Peres Alós, em seu artigo *Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas* (2012), também discute as raízes da literatura comparada, suas mudanças de enfoque com o passar do tempo e sua situação atual. Ele nos mostra que:

O surgimento do termo “literatura comparada”, referindo-se a um campo de atuação específico nos estudos literários, deu-se no momento da consolidação dos Estados Nacionais na Europa, e seus pressupostos estavam atrelados, ainda que de maneira incipiente, às discussões sobre as questões de fronteira, cultura e identidade nacional. Cabe destacar, pois, que desde os seus primórdios, a literatura comparada mostra-se preocupada com o diálogo cultural de calibre internacional. (ALÓS, 2012, p.18)

Entendemos que, de acordo com o que foi explanado por Alós (2012), a literatura comparada surge atrelada às discussões culturais de âmbito internacional, ou seja, da comparação entre literaturas provenientes de diferentes países, com diferentes culturas e, em muitos casos, com idiomas diferentes. Entretanto, acreditamos que a literatura comparada também pode ser desenvolvida a partir de literaturas oriundas da mesma nação, haja vista a nação não possuir uma cultura unitária, monolítica.

Sobre o objeto de análise da literatura comparada, Alós (2012) ainda ressalta a possibilidade de extrapolar as suas fronteiras através da comparação entre a literatura e outras artes.

Para continuar delineando o entendimento deste conceito, Alós (2012) traz contribuições de Henry H. H. Remak (1980) e nos diz que

a literatura comparada pode ser compreendida como o estudo da literatura para além das fronteiras de um país particular, e o estudo das relações entre literatura, de um lado, e de outras áreas do conhecimento (as artes, a filosofia, a sociologia), de outro. O comparatismo configura-se como o estudo das diversas literaturas nas relações entre si, isto é, na medida em que umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo. (ALÓS, 2012, p.19)

Eurídice Figueiredo (2013), ao falar sobre a obra *Literatura Comparada: textos fundadores*, organizada por Eduardo Coutinho e Tania Carvalhal em 1994, contendo textos basilares sobre o início dos estudos comparatistas e que até hoje serve como diretriz para muitos desses estudos, ressalta a “hegemonia da linha francesa no livro” (FIGUEIREDO, 2013, p.32), visto que é na França que surgem os primeiros estudos nessa área. Parece evidente que dessa forma a literatura comparada no Brasil sofreria grande influência desses teóricos e começaria a desenvolver seus estudos baseando-se nessa linha de raciocínio. Figueiredo nos informa que:

No século XIX a nova disciplina se configurou a partir da ideia de centralidade da Literatura Francesa, cujo principal postulado era a influência que exercia sobre as demais. O nacionalismo e a primazia da França eram os alicerces do pensamento que se delineava de maneira bastante inflexível. (FIGUEIREDO, 2013, p.32)

Assim, a primazia francesa foi decisiva aos estudos de todas as literaturas, que sofriam a sua influência direta. Essa centralidade foi colocada em cheque com uma nova corrente de pensamento, sobre a qual Figueiredo diz:

A contrapartida veio dos professores (muitos deles emigrados europeus) dos departamentos das universidades americanas, que adotaram uma posição mais aberta e mais cosmopolita. Muitos deles já não faziam distinção rígida entre Literatura Geral ou Literatura Mundial e Literatura Comparada. (FIGUEIREDO, 2013, p.32)

Alós (2012) também nos fala dessas duas correntes da literatura comparada. Ele afirma que “o pronunciamento de René Wellek, realizado nos anos 50 [...], instaurou uma ruptura com a chamada “escola francesa”, inaugurando o que passou a ser chamado de “escola americana” no comparatismo.” (ALÓS, 2012, p.19). Segundo o que o pesquisador nos traz, para a “escola francesa” as obras que constituiriam os estudos de literatura comparada

deveriam ser de culturas nacionais distintas e escritas em línguas distintas, ou seja, os estudiosos não poderiam, por exemplo, estudar obras de escritores de mesma nacionalidade, ainda que dentro de uma nação haja culturas distintas, como entendemos hoje. Carvalhal (1986) também diz que nessa “escola” “predominam as relações “causais” entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária.” (CARVALHAL, 1986, p.14).

A autora ainda ressalta que personalidades francesas dominaram o comparatismo literário durante muito tempo. Em contrapartida, a “escola americana” admitia o estudo de obras e autores dentro de uma mesma literatura nacional.” (ALÓS, 2012, p.19). Segundo Carvalhal (1986), essa “escola” “distingue-se da francesa por seu maior ecletismo, absorvendo com facilidade noções teóricas, [...]” (CARVALHAL, 1986, p.14). Se por um lado essa escola tinha essa característica de avanço, de menor limitação e de aceitar “os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura” (CARVALHAL, 1986, p.14), por outro, segundo Alós (2012), ela “desvalorizou um importante aspecto: o do estudo dos vínculos entre a literatura e a cultura, a política e a história das ideias.” (ALÓS, 2012, p.20), pois valorizava apenas os elementos textuais da literatura, ignorando suas relações externas. Ao contrário disso,

Nas correntes contemporâneas do comparatismo, contudo, são valorizadas as análises que privilegiam simultaneamente tanto os aspectos formais quanto a interação do texto literário com outros elementos da “série social” – expressão usada por Iuri Tynianov (2001, p. 122- 139) para descrever o conjunto de elementos extrínsecos e paralelos ao objeto literário – de maneira a recontextualizar a literatura em relação ao histórico e ao social, permitindo a recuperação de importantes questões de fundo, tais como as que dizem respeito à função social da literatura. (ALÓS, 2012, p.20).

Nossa intenção de estudo está pautada nesses preceitos das correntes contemporâneas descritas por Alós (2012), pois procuraremos sempre situar as obras literárias analisadas em seu contexto de surgimento, e suas relações com a história e a sociedade, tendo os elementos textuais como ponto de partida na busca de significações da obra literária e não como finalidade de nossa análise.

Consideramos também as discussões trazidas por Silviano Santiago em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (2000) notadamente ao apontar questões a respeito das relações entre colonizador/colonizado e a forma com que o imperialismo tenta apagar a identidade dos povos colonizados, Santiago nos mostra que o escritor e o intelectual latino-americano se encontram em um entre- lugar que, ao invés de torná-los menores ou insignificantes dentro

dos estudos que ainda têm o discurso das nações imperialistas como base, confere a eles/nós o poder de nos inscrevermos e reescrevermos nessa história, pois

Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p.15-16)

É preciso conhecer o discurso do dominador para assim poder subvertê-lo. Santiago questiona a tentativa recorrente de basear as pesquisas no estudo das fontes ou das influências, tão comum dentro dos estudos literários, o que inclusive aconteceu nas primeiras manifestações da literatura comparada que, como já vimos, tentava estabelecer relações e filiações entre as literaturas de diferentes nações. O grande problema é que buscar filiações dos colonizadores nas literaturas oriundas dos povos colonizados acaba por reforçar estereótipos que nada acrescentam aos estudos e que dificultam ainda mais a análise e recepção da obra vinda desses povos a despeito do seu valor. Sobre esse método de estudo que busca as fontes e influências o autor escreve:

Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indignação de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por falta de uma tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. [...] Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola. (SANTIAGO, 2000, pp.17-18)

O autor propõe como alternativa a esse estudo de fontes e influências que se estabeleça “como único valor crítico a diferença.” (SANTIAGO, 2000, p.19). Ele ainda defende que o escritor latino-americano deve primeiro “aprender a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida.” (SANTIAGO, 2000, p.20). Esse combate se dará através da forma pela qual o escritor latino-americano, a partir do discurso da metrópole, criará o seu próprio discurso combativo, que assinala o seu lugar de diferença em relação ao outro, ao invés de ser subjugado por ele.

Santiago fala também sobre textos escrevíveis, que tiram o leitor da sua zona de conforto, de mero consumidor e o incitam a reescrevê-los “[...] e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria

direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original.” (SANTIAGO, 2000, p.19)

O autor coloca então o entre-lugar do escritor e intelectual latino- americano como possível propulsor de mudanças, de reescrita do modelo imperialista. O papel do escritor latino-americano seria então o de afirmação de seu lugar como diferente, não como parasita dos grandes, mas como capaz de se estabelecer a partir de sua diferença, ao invés de apagá-la para se filiar a um padrão. Assim, o autor empodera o latino americano como aquele que é capaz de fazer a diferença do entre- lugar em que se encontra, entre- lugar que talvez, por ser entre lá e cá, por não ser limitado e delimitado, lhe confira esse poder para fazer o melhor que pode sem se apagar e nem subestimar seu poder.

Estando nós nesse entre-lugar latino-americano e estudando a obra de autores que também aí se encontram, é importante analisarmos como se dá o início dos estudos comparatistas aqui no Brasil.

Sobre o contexto da literatura comparada no Brasil, Gilda Neves da Silva Bittencourt (1996) nos traz uma análise de suas primeiras manifestações, que ela afirma estarem vinculadas à crítica literária brasileira que foi desenvolvida a partir do Romantismo (1996, p.01). Ela nos diz que “muito antes de se instituir entre nós a noção de Literatura Comparada como abordagem literária e estudo sistemático, historiadores e exegetas da literatura brasileira, ainda no século XIX, já a praticavam espontaneamente.” (Bittencourt, 1996, p.02). Entretanto, a nossa incipiente literatura comparada buscava nas literaturas de outras nações apenas obras consideradas cultas para ser objeto de seus estudos e também para procurar em nossa literatura filiações que a tornassem mais eruditas, como já explicitamos ao trazer as contribuições de Santiago. Assim, nossa literatura comparada surge atrelada à ideia de que a literatura europeia era a única, ou pelo menos a principal literatura digna de considerações por parte da crítica literária como nos mostra Bittencourt (1996, p.02) ao falar sobre Tobias Barreto, que abriu um curso de literatura comparada no Recife e publicou diversos ensaios críticos sobre o comparatismo, seguindo os estudos de George Brandes:

Brandes, seguindo a mesma linha dos comparatistas europeus da época, considerava somente as grandes obras como objetos de análises comparatistas. Com base nessa ideia de Brandes, Tobias considerava que a "Literatura Comparada só podia existir nas nações cultas, pois somente elas tinham obras capazes de resistir ao confronto severo dos intercâmbios culturais" (FARIA, 1991, p. 27 apud BITTENCOURT, 1996, p.02).

Ela diz ainda que se em Tobias Barreto a intenção de praticar o comparatismo era clara, alguns críticos brasileiros tentavam, de maneira implícita trazer a referência de autores estrangeiros

“como se a capacidade do brasileiro ficasse justificada pela afinidade tranqüilizadora com os autores europeus, participantes de literaturas antigas e ilustres, que, além de influírem na nossa, vinham deste modo dar-lhe um sentimento confortante de parentesco.” (MELLO E SOUZA, 1988, p. 17 apud BITTENCOURT, 1996, p.02)

Devemos deixar claro que trazemos estas considerações para contrapor-las, pois é preciso levar em conta o contexto da época de estudiosos como Tobias Barreto, quando a imprensa acabava de chegar ao Brasil, no século XIX. A tentativa de estabelecer as influências estrangeiras de nossa literatura era o caminho possível para eles, considerando as condições do seu tempo. Assim, não reiteramos a crítica de Mello e Souza, trazida por Bittencourt, mas a trazemos como um ponto de vista relevante, mas sem a intenção de desmerecer o trabalho de Tobias Barreto e demais estudiosos de seu tempo, que trabalharam com as ferramentas que lhe estavam disponíveis. Se hoje podemos perceber essas fragilidades e novas perspectivas de trabalho, é porque muito antes essas pessoas estavam nos abrindo o caminho.

Carvalho (1986), ao remontar aos pioneiros da literatura comparada no Brasil, também trata da dependência das bases francesas. Como maior exemplo disso ela cita Tasso da Silveira, que escreveu um manual de literatura comparada no qual adere às lições do francês Van Tieghem. Ela diz que ele

absorve integralmente as sugestões de seus mestres franceses, cuja receita era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e à constituição de “famílias literárias”. (CARVALHAL, 1986, p.20)

Essa forma de entender a literatura comparada como apenas o estabelecimento de filiações, Carvalho (1986, p.20) considera como “um vôo ainda muito restrito”, visto que, segundo ela, Tasso da Silveira poderia ter considerado estudos de autores brasileiros que estavam se dedicando à crítica literária com inclinação comparativista. Carvalho parece desmerecer o trabalho de Silveira, porém acreditamos que aquilo que a autora denomina restrição, como já explicamos acima, é justificada pelo espaço-tempo de produção desse pensamento, e com isso podemos ler o esforço crítico de Tasso da Silveira, bem como de

Tobias Barreto, como propulsor, uma vez que eles foram responsáveis por nos dar a base para levantarmos vãos maiores em nossa crítica literária.

Marcos Rogério Cordeiro, em *Comparatismo à brasileira*² (2010), sistematiza o desenvolvimento da literatura comparada brasileira, dividindo-a em três fases:

Primeiro, até meados da década de 1940, apresenta características difusas, sem uma delimitação segura de temas, procedimentos e métodos, [...] essa tendência se estende ainda nas duas décadas seguintes, mas os estudos comparados já mostravam mudanças significativas; a seguir, nos anos 1940 e 1950, encontramos maior preocupação com o uso de conceitos e melhor domínio do corpus, [...] depois, anos 1960 e 1970, um salto qualitativo com o início do processo de institucionalização acadêmica, firmada a partir da criação da disciplina Teoria Literária e Literatura Comparada no curso de Letras da Universidade de São Paulo, por iniciativa do mesmo Antonio Candido; finalmente, a partir dos anos 1980, com a ampliação pelo país afora dos cursos de pós-graduação voltados para a matéria, quando cresce vertiginosamente a defesa de teses e a publicação de trabalhos variados que procuram definir o comparatismo, historiá-lo e aplicar seus fundamentos por meio de análise e crítica. (CORDEIRO, 2010, p. 09)

Então a partir dos anos 1980 a exploração da literatura comparada se ampliou no país, contando com os cursos de pós-graduação ligados a essa área, os trabalhos desenvolvidos, “[...] com a criação da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 1982, a criação de uma revista e a realização de simpósios periódicos.” (CORDEIRO, 2010, p.10).

Sobre a necessidade de se criar a associação e sobre as suas percepções a respeito da literatura comparada, Eduardo Faria Coutinho, ex- presidente da ABRALIC e atual vice-presidente da Associação Internacional de Literatura Comparada, em uma entrevista que consta no periódico *Organon* (2012, p.275-285) fala sobre como sentiu, sendo professor de literatura, a necessidade de comparar as literaturas:

[...] embora me agradasse muitíssimo lecionar a nossa literatura, percebi àquela época (anos de 1960 e 1970) que não era possível ministrar um curso satisfatório sem estar constantemente estabelecendo relações com outros sistemas literários. Não que a literatura brasileira não oferecesse um amplo manancial para estudo e discussão em sala de aula, mas estas discussões tornavam-se muito mais ricas e instigantes quando comparadas a outras obras, provenientes de outras literaturas nacionais. (COUTINHO, 2012 apud SCHMIDT E GUIMARÃES, 2012, p.276).

Coutinho percebia então a necessidade de estabelecer relações entre a literatura brasileira e “outros sistemas literários”. É interessante notarmos que ele salienta a ideia de que a literatura brasileira não é insuficiente para os estudos, mas que as discussões acerca dela se tornam mais ricas quando comparadas com outras literaturas, ou seja, a opção pelo

² O título da publicação original é grafado desta forma, com o A maiúsculo.

desenvolvimento da literatura comparada não é suprir alguma carência inerente à nossa literatura, mas ampliar suas possibilidades de análise.

Ainda sobre as condições que propiciaram a criação da ABRALIC e também sobre a forma brasileira de desenvolver a literatura comparada algum tempo depois do início de seu desenvolvimento, Bittencourt (1996) fala que

O nascimento da instituição deu-se num momento em que já se havia consolidado uma reflexão própria sobre as relações interliterárias e em que já havia uma massa crítica consistente, capaz de formular de forma madura a natureza dos processos de transformação e de assimilação por que passou a literatura brasileira no seu confronto com as estrangeiras. Justamente pelo conhecimento desse processo e da reflexão dele resultante, já havia condições de se adotar uma postura conciliadora entre uma visão tradicional que implicava dependência cultural, e uma atitude nacionalista e chauvinista que negava radicalmente as premissas anteriores, advindas do comparatismo francês, sobretudo. Essa foi a forma encontrada para se configurar uma reflexão autenticamente brasileira de Literatura Comparada, que se vincula igualmente a um modo latino-americano de pensar as relações interliterárias, e que se faz presente nos inúmeros projetos que vêm se desenvolvendo a partir de então. (BITTENCOURT, 1996, p. 08)

Dessa forma o comparatismo brasileiro conseguiu diminuir as amarras com o comparatismo europeu, que exercia primazia influenciando e balizando o que era digno de ser estudado como literatura e o que não era. Assim, a “conciliação” da qual Bittencourt nos fala proporcionou o avanço de nossas discussões acerca da literatura comparada.

Tânia Franco Carvalhal (1996), ainda sobre a criação da ABRALIC, em 1986, da qual ela foi a primeira presidente, declara como se encontrava a literatura comparada no Brasil naquela época e as características culturais do país que propiciaram o movimento em prol do seu desenvolvimento:

Além disso, consolidado que estava o hábito de confrontar a literatura brasileira com as européias, faltava no Brasil multiplicar os campos de atuação comparatista em novos contextos, pois isso permitiria a construção de um novo objeto e a conseqüente redefinição da própria disciplina. Esse novo campo preferencial de atuação da literatura comparada seria o das literaturas do continente latino-americano, culturalmente plural e, por isso mesmo, próprio à prática comparatista. (CARVALHAL, 1996, p.02)

Carvalhal (1996, p.09) finaliza seu texto sobre os dez anos de criação da ABRALIC de maneira bastante positiva em relação ao milênio que, à época em que escreveu, estava se aproximando. Ela considerava que a instabilidade seria propícia ao desenvolvimento “cada vez mais rentável e eficaz” do comparatismo:

O interesse pelo contraste, a necessidade permanente do confronto como recurso necessário ao entendimento do alheio explicam a ênfase dada à perspectiva comparatista nos mais variados campos de estudo. Sua imbricação nos diferentes territórios do conhecimento nos diz que, entre nós, a literatura comparada consolidou-se integralmente. É possível que no novo milênio esses estudos nos possibilitem contribuir efetivamente para a alteração dos paradigmas vigentes, neles introduzindo traços de um comparatismo latino-americano, ancorado no multiculturalismo que caracteriza o continente. (CARVALHAL, 1996, p.09)

Dez anos antes desse texto, Carvalho já nos dá algumas considerações, após ampla discussão, sobre o que era a literatura comparada, quais os desafios que ela deveria superar e qual o seu papel dentro dos estudos literários. Ela diz que “a definição do campo de atuação do comparativista brasileiro pode começar aí, na investigação de questões que permitam esclarecer melhor o nosso sistema literário.” (CARVALHAL, 1986, p.81). Ela também ressalta o papel da literatura comparada não apenas dentro dos estudos literários nacionais, mas colaborando “decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários.” (CARVALHAL, 1986, p.81).

A autora destaca que a relevância da literatura comparada está em não ser apenas a comparação entre os autores e suas obras, mas em

contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (CARVALHAL, 1986, p.81).

A autora ainda declara que o papel da literatura comparada dentro dos estudos literários é complementá-los “com uma atuação específica e particular.” (CARVALHAL, 1986, p.81).

Uma diferente vertente da literatura comparada é a de Maurice Blanchot, cujo ensaio é abordado por Pacheco (2013). O autor compara dois autores, Jorge Luis Borges e Henry Michaux, esse último com a poesia produzida sob efeito de mescalina, droga que ele utilizou como cobaia de testes científicos. Pacheco (2013) nos mostra que Blanchot entende a comparação como iluminação ao afirmar que

Blanchot inicia contrapondo dois infinitos, Borges e Michaux, porém hesita na comparação, uma vez que para o filósofo uma das tarefas da crítica é tornar impossível toda comparação. Para Blanchot a finalidade da comparação só pode advir de uma iluminação. Iluminação tal que pode perpassar universos distantes, mas também escritores próximos podem tornar-se afastados. Do contrário, também,

escritores de tempos distintos podem assemelhar-se. A iluminação também pode ocorrer na leitura de um único livro [...] (PACHECO, 2013, p.62).

Dessa forma, Blanchot amplia o entendimento de comparação, pois conforme nos mostra Pacheco, para o autor

“[...] a leitura de um livro basta para toda uma vida; a partir desse livro, lemos todos os outros e nós os lemos em todos os outros.” (BLANCHOT, [2013?]³). No entanto, a assertiva não quer dizer que nas leituras que seguem há simples repetição dessa primeira iluminação, mas há multiplicação ao infinito, claridades. (PACHECO, 2013, p.62)

Assim o entendimento de Blanchot sobre a comparação é mais amplo que o da grande maioria dos estudiosos que se dedicam à literatura comparada, o que mostra o quão diversificado pode ser esse campo de estudos.

Reiterando a ideia de que a literatura comparada é campo que está a todo o momento sendo repensado, inclusive no Brasil, trazemos um excerto dos objetivos do Plano de Trabalho Biênio 2014-2016 do GT de Literatura Comparada da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL). Após identificada uma certa crise nas pesquisas de literatura comparada tendo em vista “a redução significativa do financiamento das pesquisas em literatura comparada no mundo anglo-saxão e as inquietações profissionais desencadeadas por esse processo nos departamentos e programas de pós-graduação de Literatura Comparada.”⁴ (MARTINS & BITTENCOURT, 2014).

Os propósitos desse grupo de trabalho deixam claro que o campo comparativista nacional está constantemente se repensando. Assim, transcrevemos parte dos objetivos e temáticas desse grupo de trabalho:

[...] o GT de Literatura Comparada se propõe a dar sequência ao antigo debate a respeito da literatura comparada no Brasil, agora com a diferença de que o papel estratégico concedido ao Brasil deixou de ser apenas a legitimação, por parte das antigas metrópoles, da inserção do País no debate político-cultural global para se tornar a participação, nesse mesmo debate, de um velho membro do concerto das nações que criou para si condições de protagonista internacional. Não se trata de corroborar o ufanismo medíocre embutido na fórmula “O gigante acordou”, mas de pensar o Brasil como país que suscita comparações em circuitos globais em lugar de apenas realizá-las em âmbito nacional. Em última instância, imaginamos essa

³ Assim se encontra a citação no supracitado artigo de Pacheco (2013).

⁴ Anderson Bastos Martins e Rita Lenira de Freitas Bittencourt. GT de Literatura Comparada. Plano de Trabalho Biênio 2014- 2016. Disponível em: <<http://anpoll.org.br/gt/literatura-comparada/wp-content/uploads/sites/30/2013/03/Plano-de-Trabalho-GT-de-Literatura-Comparada-1.pdf>> Acesso em: 23/07/2015 às 21h36m.

proposta com o intuito de novamente refletirmos sobre a história da literatura comparada no País, ao mesmo tempo em que projetamos “o lugar” do Brasil no comparativismo global que se anuncia. (MARTINS & BITTENCOURT, 2014)⁵

Assim, se antes o Brasil era apenas comparado com literaturas de outras nações para se legitimar, hoje suscita as comparações, o que estabelece o seu protagonismo dentro do comparatismo em nível global. Dessa forma, o Brasil além de ter seu lugar garantido no comparatismo global, origina profícuos estudos dentro de sua própria literatura. Nosso estudo evidencia essa possibilidade ao comparar dois autores brasileiros sem a necessidade de estender a comparação a autores estrangeiros, como se fazia no início da literatura comparada brasileira. Hoje em dia conseguimos tranquilamente encontrar subsídios em nossa literatura para os estudos comparatistas. Além disso, temos dentro de nossa literatura alguns autores que ainda são ilustres desconhecidos que devem ser trazidos a público, como tentamos fazer.

Nosso estudo se ocupa de dois escritores de mesma nacionalidade, mesmo idioma, porém de épocas, regiões e culturas distintas. Lima Barreto (1881- 1922), carioca, negro de origem pobre, sofreu inúmeras agruras na busca por conquistar seu lugar dentro da literatura brasileira, mas hoje vem sendo mais valorizado e estudado. Telmo Vergara (1909- 1967), gaúcho, branco, vindo de família com melhores condições financeiras, contou com imediata aceitação e louvor da crítica, mas hoje está esquecido.

Nosso trabalho se pautará na comparação entre determinados pontos que consideramos relevantes. São eles:

- Dados biográficos de ambos os autores;
- A recepção de suas obras por parte da crítica literária;
- Os enredos e características específicas dos romances selecionados de cada autor.

Além de aproximações entre características temáticas de ambos os autores, o período em que ambos produziam apresenta algumas características passíveis de aproximação, visto que Lima Barreto publica em uma época que precedeu as inovações trazidas pelo modernismo, mas com preocupações e aspirações características do romance de 30, do qual Telmo Vergara pode, em partes, ser considerado um representante, embora sem se encaixar totalmente nessa definição. O entre-lugar de cada um deles, bem como algumas aproximações entre os períodos em que publicaram e entre seus enredos nos motivou a iniciar a empreitada de comparação entre eles.

⁵ Referência completa idem anterior.

Buscaremos enxergar a literatura de ambos de maneira a extrapolar os elementos textuais para chegamos a uma análise mais ampla, que leve em conta o contexto e a época em que cada um estava inserido e as características da sociedade de seu tempo.

2. LIMA BARRETO E TELMO VERGARA: ONTEM E HOJE

Para percebermos os pontos de contato, bem como os de distanciamento entre Lima Barreto e Telmo Vergara, faz-se necessário entender quem foram eles, o que representaram na cena literária da época em que viveram e como são vistos hoje. Para isso, nos apoiaremos em estudos sobre ambos os autores.

2.1 Lima Barreto (1881- 1922)

H. Pereira da Silva (1981), em *Lima Barreto Escritor Maldito*, aborda a fundo a vida do autor, que sofreu toda sorte de preconceitos que dificultaram o reconhecimento do valor de sua obra na época em que ele publicava. A princípio o título da obra pode parecer um desserviço à figura de Lima Barreto, se interpretado em sentido pejorativo. Entretanto, como o autor destaca, o adjetivo “maldito” vai de encontro ao lugar ocupado por Lima Barreto em nossa literatura, pois esse título busca

“[...] elevar, não diminuir o injustiçado escritor. Malditos são todos aqueles que dizem verdades quando a mentira ou o silêncio cúmplice os elevaria no conceito oficial, nas normas estabelecidas, no comportamento acomodado ou acovardado face aos poderes – seja qual for a natureza dos mesmos – aniquiladores da personalidade, do pensamento, dos ideais, enfim, de tudo que distingue o homem livre do escravo.” (SILVA, 1981. p.142)

Assim, ele define que “Malditos são todos aqueles que dizem verdades incômodas.” (SILVA, 1981, p.25). De forma crítica e até mesmo poética, Silva defende o lugar marginal ocupado por Lima Barreto como privilegiado, mesmo que na época ele fosse desmerecido. O fato de nosso autor não se situar no alto escalão literário daquela época em nosso país, cuja característica era a preocupação com a forma e com o bem escrever, ideais almejados pelos parnasianos, ao invés de diminuir seus méritos, na nossa opinião, até os aumenta, pois ele se diferenciava de tudo o que, de acordo com a opinião de Silva, e com a qual concordamos, desmerecia a literatura, tornando-a mero objeto de reafirmação dos preconceitos e de toda a ordem imposta pela sociedade. Lima Barreto não se encaixava ao que era privilegiado literariamente na época, como nos traz Pacheco (2013):

O lugar em que Lima Barreto é colocado comumente na historiografia parece sintomático. Visto como pré-modernista, ele não pode ser classificado como parnasiano, pois não possuía a linguagem rebuscada/ empolada de um Coelho Neto, por exemplo; tampouco como modernista, visto que além de não ter qualquer contato com o grupo dado como fundador do modernismo, faleceu no ano em que os artistas paulistas deram início ao movimento. (PACHECO, 2013, p.27)

Alice Áurea Penteado Martha (2000) em seu artigo *Lima Barreto e a crítica (1900 a 1922): a conspiração do silêncio*, também mostra como era o campo intelectual no qual Lima Barreto estava inserido:

Em síntese, o campo intelectual do início do século e por onde transitava Lima Barreto se marca pela formação de duas frentes, tanto na produção literária quanto no julgamento dela. Assim é que temos, por um lado, escritores como Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Olavo Bilac, entre outros, satisfeitos e perfeitamente integrados à realidade de sua época, produzindo obras consideradas porta-vozes do ideário dominante, distribuindo sorrisos e amenidades, leveza e alegria, mascarando uma realidade social dura e triste, brutalizada pelas tensões e conflitos de toda ordem. Fazendo par com essa produção, observa-se uma face da crítica, preocupada em agradar e expandir a literatura amena e idealizada, também marcada pela linguagem de clichês e pela postura do apadrinhamento. Na face menos exposta da mesma moeda, na medida em que pertence ao mesmo campo intelectual, germina uma literatura que se marca por um projeto criador oposto à proposta vigente: caracterizada pela participação social, pela militância literária, a produção limana, quer literária, jornalística ou crítica, subverte os padrões dominantes, inserindo-se nas contradições de seu tempo, preocupada em refletir o real com maior verossimilhança para, a partir daí, conscientizar e propor mudanças a essa realidade. (MARTHA, 2000, p.05-06)

Assim, a produção de Lima Barreto era dissonante da produção de seus contemporâneos, como tentaremos evidenciar ao longo do trabalho. Essa dissonância é o principal fator de dificuldade para o autor, o que lhe causou críticas negativas ou o silêncio sobre sua obra, como Martha (2000) evidencia em seu artigo. Ela ainda diz que por essa dissonância

Lima Barreto se vê banido do sistema, o que provoca sua marginalização pela crítica literária oficial de sua época que, ou ignora sua obra, ou a critica de modo a configurar sua menoridade, seu caráter de ainda não-literatura, ou, ainda, de modo a enfatizar seus aspectos negativos, quer biográficos, quer de estilo. (MARTHA, 2000, p.06)

Dessa forma, Lima Barreto estava em um entre-lugar na historiografia literária. Nascido em 13 de maio de 1881, ficou órfão de mãe aos seis anos de idade. Aos sete, presenciou as comemorações da abolição da escravidão, o que é ressaltado por Silva (1981) como uma consonância com a trajetória literária do autor, sempre engajado em mostrar a realidade dos negros em nosso país, sem em nenhum momento camuflar as dificuldades enfrentadas por essas pessoas cuja liberdade estava declarada, mas o que não foi, de forma alguma, a solução de seus problemas.

Lima Barreto teve os estudos custeados por seu padrinho, mas não logrou muito êxito em seu curso de engenharia. Ele falhou em muitos de seus exames, declarando inclusive ser perseguido por um professor. Em 1903 foi aprovado em segundo lugar em um concurso para

a Secretaria da Guerra, sendo nomeado Amanuense. Desenvolveu essa ocupação profissional concomitantemente com sua carreira literária, que conta com publicações de crônicas, contos, artigos de jornal e romances. Seu reconhecimento como romancista só veio tempo depois de sua morte, pois enquanto estava vivo, por diversas razões seu valor era questionado. Tempos depois de sua morte muitos reconheceram seus méritos, como ressalta Tristão de Athayde (1976) trazido por Silva (1981, p.17): “Se a sua vida de pária social foi uma longa morte, de sofrimento, incompreensão e miséria, [...] a morte é o que o restituiu à vida e nos forneceu a verdadeira imagem de sua genialidade [...].”

Vivendo e escrevendo em uma época de grandes mudanças na paisagem bem como na sociedade em geral, Lima Barreto apresenta em suas tramas reflexos dessas mudanças. Assim, em suas narrativas temos o retrato de um Rio de Janeiro diferente do que conhecemos hoje. Além disso, em seus escritos temos contato com o subúrbio carioca e não com a corte, como era mais comum na literatura da época, segundo Lilia Scharwcz (2010, p.16) na introdução de *Contos completos*, de Lima Barreto: “O Rio de Janeiro de Lima Barreto também seria “outro”: em vez da corte, tão descrita pelos colegas de geração, o escritor selecionaria o “subúrbio carioca”. A autora ressalta que o subúrbio era a imagem da desorganização, contrapondo-se à ordem e beleza que faziam parte do lado mais privilegiado do Rio, que passava por um intenso processo de modernização.

Naquela época, o fazer literário era fortemente influenciado pela escrita lusitana, como ressalta Silva (1981, p.27-28), e mantinha um purismo de linguagem que definia o que tinha ou não valor literário. Assim, o culto da forma era extremamente praticado pelos escritores e privilegiado pela crítica literária. Lima Barreto não compactuava com isso, valorizando mais o conteúdo de sua escrita do que a forma pela qual escrevia. Esse modo de escrever foi um dos fatores que causaram o seu repúdio na cena literária da época. Antes mesmo das revoluções trazidas pela Semana de Arte Moderna, que aconteceu no ano de sua morte, o autor solitariamente rompeu com tudo o que vinha sendo praticado e valorizado em nossa literatura.

A abolição da escravatura não extinguiu o preconceito racial em nosso país. Aqueles que legalmente passaram a ser livres continuaram presos às amarras da ignorância que os consideravam inferiores. Dessa forma, a cor da pele também pode ser considerada um importante fator para a não aceitação de Lima Barreto como escritor literário. Assim, a priori, ele já tinha contra si a sua aparência, que o fazia ser visto com algumas reservas pela maioria branca. Sua vida boêmia, evidenciada por Silva (1981) acrescentava ainda mais empecilhos para a valorização de sua imagem. O homem negro e, ao fim da vida, constantemente ébrio,

para ser bem quisto na cena literária precisaria se adequar de alguma forma ao que era privilegiado. Não foi o que Lima Barreto fez. Sua escrita direta, sem os floreios praticados na época e que retratava todo o preconceito que a sociedade tentava camuflar, foi, juntamente com a cor da pele e sua aparência descuidada, principalmente com o agravamento do alcoolismo, fator decisivo para o seu desmerecimento.

Ao pensarmos que a cor da pele aumentava a dificuldade enfrentada por Lima Barreto na cena literária, lembramos de Machado de Assis, que também era negro e de origem pobre, mas que conseguiu o reconhecimento que Lima Barreto jamais alcançou. Nosso interesse em traçar algumas breves comparações entre Barreto e Machado se justifica pelo fato de já haver uma tradição nessa comparação, haja vista o número de trabalhos que os comparam, alguns traçando aproximações e outros, mais distanciamentos.⁶ Nossa intenção não é estabelecer a superioridade de um deles, mas apenas levantar algumas questões que podem ter contribuído para a melhor aceitação de um em relação ao outro. A escrita deles apresenta aspectos essenciais para a diferença de tratamento que a crítica dedicou a eles. Nolasco-Freire (2005) elenca algumas aproximações e distanciamentos literários e biográficos entre os dois escritores. Um fato por ela ressaltado é a diferença com que ambos tratavam a questão racial: “Se Lima assume abertamente, lutando, sofrendo e reivindicando maior espaço para si e para os semelhantes – Machado recorre à disposição oposta.” (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.69). No que se refere à linguagem de ambos, Machado desenvolveu sua escrita de maneira mais adequada aos padrões estéticos vigentes. Embora não fosse um parnasiano, ele escrevia, ainda segundo Nolasco-Freire,

em linguagem altamente normativa, isto é, dentro do mais alto rigor lingüístico vigente. No tocante a linguagem usada por um e outro escritor, percebe-se a tomada de posição: a favor ou contra os “mandarins da literatura.” Pode-se ampliar, neste caso, à elite dominante e ao governo. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.68)

É importante lembrar que Lima Barreto, cuja primeira obra foi publicada no ano da morte de Machado de Assis, nunca admitiu as comparações com esse autor, que embora também fosse negro e por isso pudesse ser também discriminado, recebeu toda a honra e méritos que nunca foram dedicados a Lima Barreto. O posicionamento literário de ambos os

⁶ Alguns exemplos de estudos comparativos entre os dois autores: *Lima Barreto e Machado de Assis*. < <http://www.ibamendes.com/2011/09/lima-barreto-e-machado-de-assis.html> > Acesso em: 01/11/2015.
O acadêmico e o boêmio: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-academico-e-o-boemio/>> Acesso em: 01/11/2015.

autores era bastante diverso, sendo Machado de Assis mais oblíquo quanto à realidade, não utilizando a literatura de maneira tão militante como fazia Lima Barreto, que em todo o seu escrever colocava suas impressões pessoais a serviço do desvendamento da realidade. Nolasco-Freire (2005), a partir da declaração de Lima Barreto: “Machado é um falso em tudo. Não tem naturalidade. Inventar tipos sem nenhuma vida” (BARBOSA, 1975, p.243 apud NOLASCO-FREIRE, 2005, p.69), nos diz que

[...] a postura de Machado de Assis é assim vista, não somente por Lima Barreto, como por outros intelectuais. Escreve de modo reticencioso, preferindo os desvios e as entrelinhas. Não batendo de frente com a elite, recorre a muitos subterfúgios. [...] Desta forma, a obra de Machado de Assis não critica diretamente a sociedade burguesa – pela qual agora é aceito – fazendo-o de modo sutil, exigindo – para desvendamento e compreensão – um trabalho vigilante e perspicaz do receptor. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.69)

A autora também traz uma citação de Lima Barreto na qual ele demonstra a aversão que tinha em ser comparado com Machado de Assis:

Gostei que o senhor me separasse de Machado de Assis. Não lhe negando os méritos de grande escritor, sempre achei no Machado muita secura de alma, muita falta de simpatia, falta de entusiasmos generosos, uma porção de sestros pueris. Jamais o imitei e jamais me inspirou. Que me falem de Maupassant, de Dickens, de Swift, de Balzac, de Daudet – vá lá; mas Machado, nunca! Até em Turguênieff, em Tolstói podiam ir buscar os meus modelos; mas, em Machado, não! “Le moi”. (BARRETO, 1956, apud NOLASCO-FREIRE, 2005, p.68).

Dessa forma, vemos que Lima Barreto não nega os méritos literários de Machado, mas declara que de nenhuma forma tenta seguir seus passos. Ressaltamos que essa declaração sobre Machado é a opinião de Lima Barreto e cabe aqui como indicador da sua forma de pensar e não reflete nossa opinião sobre a obra de Machado da qual, assim como Barreto, também não negamos os evidentes méritos.

Francisco de Assis Barbosa em *A vida de Lima Barreto* (2012, 10ª edição) transcreve o inventário da biblioteca de Lima Barreto, a “Limana”, como ele mesmo a denominara, na qual se encontrava a obra de Machado, provando que Lima era um grande leitor de seu antecessor. Podemos pensar que seu interesse em conhecer a fundo a obra de Machado era, talvez, para traçar um caminho literário diferente, mais voltado para o desvendamento da vida social que, podemos até supor, ele possivelmente achava estar menos evidente na obra de Machado.

Devemos destacar aqui a opinião de Alfredo Bosi, que no artigo “A máscara e a Fenda” da obra *Machado de Assis: Antologia e estudos* (1982), aborda diversos contos e romances de Machado para mostrar uma visão diferente da traçada por Nolasco-Freire e, ao

que parece, da visão de Lima Barreto. Bosi mostra que Machado não escrevia a favor dos “mandarins da literatura”, mas que criticava a sociedade através da fenda na máscara que usava para exercer sua literatura nessa sociedade e que, se ele se utilizava da linguagem e estilo valorizados na época, era para subvertê-los. Para isso, Bosi destaca diversas ambiguidades presentes nos escritos do autor. Após apontar diversas evidências dessa máscara por ele usada, Bosi nos diz que:

O seu [de Machado de Assis] modo principal é o tom pseudoconformista, na verdade escarninho, com que discorre sobre a normalidade burguesa. [...] Como ajuizar o ponto de vista do autor se nele convergem o ideológico do fatalismo e o contra-ideológico do escárnio. Machado certamente não é utópico nem revolucionário (na medida em que este se acerca da área da utopia): ele nada propõe, nada espera, nada crê. Mas tampouco é conformista, como pode tantas vezes parecer: o narrador não escamoteia a crueza desumana com que o sistema se reproduz nem os sofrimentos que causa nos vencidos. (BOSI, 1982, p.457)

Bosi mostra que Machado, ao contrário do que possa parecer, não era conivente ou imparcial quanto à realidade que o cercava, como acusa certa parte da crítica, mas que a desvendava de uma maneira mais velada, talvez não tão explícita a um primeiro olhar. Nolasco- Freire diz que para que esse desvendamento seja percebido é preciso “um trabalho vigilante e perspicaz do receptor”. Considerando tudo o que Bosi nos traz nesse artigo, podemos entender que isso faz sentido. Em Machado a crítica está presente, mas para percebê-la é preciso olhar mais a fundo, isso não salta aos olhos do leitor, como acontece em Lima Barreto, por exemplo. Bosi ainda declara:

Nem utópica nem conformista, a razão machadiana escapa das propostas cortantes do *não* e do *sim*: alumia e sombreia a um só tempo, espelha esfumando, e arquiteta fingidas teorias que mal encobrem fraturas reais. A perspectiva de Machado é a da contradição que despista, o terrorista que se finge diplomata. É preciso olhar para a máscara e para o fundo dos olhos que o corte da máscara permite às vezes entrever. Esse jogo tem um nome bem conhecido: chama-se humor. (BOSI, 1982, p. 457).

Precisamos esclarecer que, se fazemos tais comparações entre Machado de Assis e Lima Barreto é para perceber de que forma cada um desenvolve sua literatura, em seu tempo, sem desmerecer nem um, nem outro. Reconhecemos o inegável valor da literatura de Machado e de maneira alguma ensinamos diminuir o seu valor, que é inquestionável. Tentamos assim estabelecer as relações entre os aspectos literários de ambos e a diferença de aceitação de cada um, e de forma alguma uma hierarquia entre eles.

Retomando as hipóteses de que a linguagem inovadora e a cor da pele de Lima Barreto foram responsáveis pela sua não- aceitação literária, outro grande entrave para essa aceitação era a sua figura de boêmio. Lima era quase sempre avistado embriagado e em péssima aparência e até nisso ele se diferenciava de seus contemporâneos, conforme nos diz Maria Cristina Teixeira Machado em *Lima Barreto: Um pensador social na primeira república* (2002): “Noctívago e alcoólatra, Lima Barreto, também como boêmio, não se encaixava nos padrões de seu tempo.” (MACHADO, 2002, p.61) A autora traça um histórico da boêmia intelectual presenciada nas últimas décadas do século XIX e da qual Lima Barreto se distinguia:

Faço esta incursão histórica em torno da boêmia literária, no intuito de assinalar que, mais uma vez, Lima Barreto se coloca à margem, visto que segundo Barbosa (1964, p.136), ele nunca frequentou salões e jamais assistiu a uma recepção. O espírito crítico e combativo da boêmia literária sobreviveu em Lima Barreto. Jamais se encaixou no figurino *dandy* que dominou os anos de sua produção literária. Pelo contrário: permaneceu fiel ao estilo boêmio anterior a 1900: desleixado, noctívago, contestador e, ainda mais, alcoólatra. Seu quadro existencial, marcado pelo sofrimento, não conduziria a outro caminho. (MACHADO, 2002, p. 62).

Percebemos então que o autor não se diferenciava apenas através de sua literatura, mas também através de sua figura de boêmio. Assim, até mesmo os seus hábitos jogavam contra a sua aceitação e reconhecimento pela crítica. Como já dissemos, isso também pode ser apontado como fator importante para a sua rejeição, que perdurou por tanto tempo. Entretanto, é importante ressaltarmos que Lima Barreto não era apenas um boêmio e sim padecia de alcoolismo, o que o fez ser internado para tratar-se em hospícios. Em *Diário do hospício* (2010) o autor relata a sua segunda internação no Hospital de Alienados no Rio de Janeiro, e ao longo de seus apontamentos nos deparamos com diversos questionamentos e lamentações sobre o vício que tanto dificultava sua vida, mas que lhe parecia quase impossível de ser extirpado, como percebemos neste trecho no qual ele fala sobre seu encontro com um médico:

Não me achou muito arruinado e, muito polidamente, deu-me conselho para reagir contra meu vício. Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las, é que vou à bebida. Parece uma contradição; é, porém, o que se passa em mim. Eu queria um grande choque moral, pois físicos já os tenho sofrido, semimorais, como toda espécie de humilhação também. Se foi o choque moral da loucura progressiva do meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas de vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro. (BARRETO, 2010, p.57-58)

Vemos então que Lima Barreto tinha consciência do estado lamentável ao qual a bebida o levava e raciocinava sobre os motivos que o levaram ao vício e o mantinham refém dele. Trazemos outro trecho de *Diário do hospício* (2010), em que o autor mais uma vez se questiona sobre os motivos que o levaram ao alcoolismo:

Muitas causas influíram para que viesse a beber; mas, de todas elas, foi um sentimento ou pressentimento, um medo, sem razão nem explicação, de uma catástrofe doméstica sempre presente. Adivinhava a morte de meu pai e eu sem dinheiro para enterrá-lo; previa moléstias com tratamento caro e eu sem recursos; amedrontava-me com uma demissão e eu sem fortes conhecimentos que me arranjassem colocação condigna com a minha instrução; eu me aborrecia e procurava distrair-me, ficar na cidade, avançar pela noite a dentro; e assim conheci o *chopp*, o *whisky*, as noitadas, amanhecendo na casa deste ou daquele. (BARRETO, 2010, p.60-61)

Voltando às características literárias do autor, a linguagem utilizada por Lima Barreto para desenvolver a sua literatura se aproxima muito da linguagem do povo em geral, como bem destaca Nolasco-Freire (2005), mostrando como a sua literatura se diferenciava do que vinha sendo desenvolvido até então:

Ao adotar uma linguagem popular, deixa de lado toda a pompa, os floreios de uma linguagem rebuscada, acadêmica, fortemente em uso e defendida como critério para uma literatura de valor. Somado a isto, Lima posiciona-se contra o distanciamento que os escritores mantêm do público, ou melhor, do povo. Pois, até então, a literatura era feita para um pequeno círculo, uma elite. Lima Barreto tem por finalidade atingir o maior número de leitores possíveis. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.65).

Em Lima Barreto vemos a linguagem escrita mais próxima da oralidade, mas, como bem destaca Osman Lins (1924), “a oralidade, não, bem entendido, a do tartamudo ou a do inculto, mas a do homem educado, sensível e nada pedante.” (p.20). Assim, a linguagem utilizada pelo autor é direta, sem enfeites que amenizem o objetivo ao qual se propõe. Osman Lins também diz que

Entre a elipse que embeleza a frase a repetição que infunde ao escrito um ar menos composto, prefere em geral esta segunda solução, que preservará a clareza e o natural. As exumações léxicas e mesmo os neologismos, subentende-se, encontram pouco lugar em Lima Barreto. Nunca, nas muitas páginas que escreve, alusões veladas e sutis: o alvo é sempre claro e o tiro forte. O autor não quer esconder-se e não se resguarda atrás de biombos. Um estilo pouco conotativo e portanto algo espesso, o que redundava, em tese, num certo empobrecimento. (LINS, 1924, p.20).

Trazendo contribuições de Oliveira Lima (1919), Lins ainda explica que esse empobrecimento é na verdade um ganho para a ficção de língua portuguesa, que estava muito centrada no academicismo naquela época. Segundo Lima (1919), com a linguagem de Lima

Barreto a nossa ficção “só veio a lucrar com essa descida de tom, que permitiu à realidade entrar sem máscaras no texto literário.” (LIMA, 1919 apud LINS, 1924, p.20).

É importante evidenciar que a linguagem de Lima Barreto é consonante com seus objetivos, pois não escreve sobre/ para as pessoas “grandes” da sociedade, mas sobre/ para aquelas que se misturam à massa, sendo muitas vezes aniquiladas por ela. Daí a abundância de funcionários públicos e pessoas das classes sociais mais populares entre seus personagens. Como nos traz Zélia Nolasco-Freire (2005),

O escritor ousa trazer para a ficção elementos comuns, do dia-a-dia. Totalmente despido de qualquer subterfúgio, quer seja com a linguagem rebuscada ou quanto à posição social. Trouxe para a obra: pessoas, fatos e acontecimentos, que antes eram dignos de uma nota apenas nas páginas policiais, podendo resumir em uma única palavra: o subúrbio. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.99)

Pertencendo ele à classe popular e descrevendo-a, não teria o mesmo sentido utilizar-se de uma linguagem elitizada, que não representa essa camada da sociedade. Como os estudos consultados nos mostram, os críticos da época não entendiam isso, levando em conta a sua linguagem característica como falta de conhecimento da norma padrão e/ou desleixo. Ainda segundo Nolasco-Freire (2005),

Não compreenderam os críticos que, ao apresentar deslizes de sintaxe e de estilo, Lima Barreto inicia uma nova fase da literatura brasileira. Este foi o meio que o escritor criou para romper com as estéticas parnasiana e simbolista presentes no final do século XIX e início do século XX. Posicionou-se contra a estética da “arte pela arte”, concepção parnasiana de que a arte deve estar descompromissada da realidade, mais voltada para a perfeição formal. A arte por e para ela mesma. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.69)

Da mesma forma, tudo o que na época foi considerado fator negativo em sua obra está em consonância com seu projeto literário. Na conferência *O destino da literatura*, escrita para se realizar em Ouro Preto, a poucos quilômetros de Mirassol, onde o autor se encontrava hospedado por Ranulfo Prata, que tentava curá-lo do alcoolismo e reerguê-lo como romancista, e que junto com alguns amigos teve a ideia de convidá-lo para proferir a conferência, como nos mostra Barbosa (2012, p. 341), Lima Barreto explicita seu entendimento sobre a função da arte e, especialmente, da literatura. Embora a conferência não tenha chegado a ser proferida, temos a transcrição daquilo que ele havia preparado para apresentar ao público.⁷ O autor coloca o questionamento “[...] em que pode a Literatura, ou a

⁷ Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/lima-barreto/o-destino-da-literatura.php>. Acesso em: 20/05/2014, 15h34m. No site vemos a referência: “Revista Sousa Cruz, ns. 58-59, outubro e novembro de

Arte, contribuir para a felicidade de um povo, de uma nação, da humanidade, enfim? (BARRETO, 1921) que seria algo que partiria do público e do próprio autor, que afirma já ter se perguntado sobre isso. Para explicar a importância da literatura, fala da importância da arte em geral utilizando-se do pensamento de autores como Tolstoi e Taine. Essa conferência, conforme destaca Machado (2002, p.71), “é reveladora do direcionamento temático e da inovação formal representados por Lima Barreto na literatura brasileira.”

A partir de toda a fala preparada para essa conferência, Lima Barreto faz questionamentos e traz contribuições de vários autores para discutir o conceito de Arte e em especial o conceito de Beleza, a partir do qual ele diz que ela

[...] já não está na forma, no encanto plástico, na proporção e harmonia das partes, como querem os helenizantes de última hora e dentro de cuja concepção muitas vezes não cabem as grandes obras modernas e, mesmo, algumas antigas. Não é um caráter extrínseco da obra, mas intrínseco, perante o qual aquele pouco vale. É a substância da obra, não as suas aparências. 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, 1921, grifo nosso.)

O trecho transcrito mostra o objetivo da obra de Lima Barreto, como temos tentado destacar através dos diversos estudos aqui citados. O autor busca a beleza na essência daquilo que escreve e não no exterior, como está explícito no trecho por nós grifado. A finalidade do fazer literário para ele fica evidente neste trecho:

Portanto, meus senhores, quanto mais perfeito for esse poder de associação; quanto mais compreendermos os outros que nos parecem, à primeira vista, mais diferentes, mais intensa será a ligação entre os homens, e mais nos amaremos mutuamente, ganhando com isso a nossa inteligência, não só a coletiva como a individual. A arte, tendo o poder de transmitir sentimentos e idéias, sob a forma de sentimentos, trabalha pela união da espécie; assim trabalhando, concorre, portanto, para o seu acréscimo de inteligência e de felicidade. (BARRETO, 1921)

Interessante destacar mais uma vez que essa conferência não chegou a se realizar. Como já dissemos, baseados no que Barbosa (2012) nos traz, o convite feito com as melhores intenções, causou um efeito contrário ao da almejada regeneração de Lima Barreto, que nunca havia pronunciado uma conferência. O autor, na escrita de seu discurso, declara a sua timidez

1921”, portanto utilizaremos o ano 1921, sem paginação, como nossa referência, pois não conseguimos ter acesso a esse número da revista, apenas ao site.

e apreensão em falar em público e mostra a diferença entre lidar com a recepção da obra escrita e a recepção de sua fala, no momento em que ela ocorreria:

Quando se publica um livro, um artigo, em uma revista ou num jornal, a crítica fica longe e se ela se manifesta, é através de artigo ou de carta, onde a desaprovação vem filtrada, quando o censor é educado, através de fórmulas de polidez; mas quando se fala, sobre este ou aquele assunto, diretamente ao público, um esto de impaciência mal sopitado, uma manifestação de cansaço, um cochicho, enfim, o menor sinal de reprovação do auditório desnorteia quem expõe e se atreveu a amolar pessoas de boa vontade e que tem mais que fazer do que ouvir uma xaropada qualquer. [...]

Tenho, para mim, que, mais do que outros motivos, foi este pavor de auditório que me fez até hoje fugir às conferências. Afinal, este gênero de literatura e uma arte de sociedade, - que fica um pouco acima do jogo de prendas e muito abaixo de um step qualquer; e eu, apesar de ser um sujeito sociável e que passo, das vinte e quatro horas do dia, mais de quatorze na rua, conversando com pessoas de todas as condições e classes, nunca fui homem de sociedade: sou um bicho-do-mato. (BARRETO, 1921)

Assim, com tanta timidez e até certo pavor de se pronunciar diante da plateia, traçou-se um final muito diverso daquele esperado por aqueles que o convidaram a realizar a conferência. Como bem retrata Barbosa (2012), o autor

Deu para ficar nervoso, esperando ansiosamente o dia da conferência. E quando chegou a grande data, Lima Barreto desapareceu misteriosamente. Os amigos haviam organizado uma grande caravana para acompanhar o romancista. Iam todos de automóvel. Mas na hora de seguirem para Rio Preto, começaram a procurá-lo por todos os cantos de Mirassol. E Ranulfo Prata, após a busca, acabou encontrando o amigo, estirado numa sarjeta. Bêbedo. (BARBOSA, 2012, p.341-342)

Felizmente nos restou essa transcrição do roteiro de sua fala, amostra evidente de suas concepções sobre a literatura. A partir do que já foi dito, percebemos então que tudo o que Lima Barreto desenvolve literariamente está de acordo com o seu entendimento sobre a função da literatura. Principalmente por se diferenciar da maioria dos escritores de sua geração, dedicando-se mais ao desejo de comunicabilidade que à forma de sua literatura, é que houve rejeição por parte da crítica e do público, acostumados com outro estilo mais bem-acabado, mais perfeito esteticamente. Nolasco-Freire (2005) destaca alguns fatos da vida de Lima Barreto que mostram que ele como pessoa não tinha inimigos, mas como escritor e intelectual teve vários, o que também parece consonante com seu inovador projeto literário, bastante crítico e confrontante ao seu tempo. Sem amenizar os fatos ou mascarar os sujeitos, Lima Barreto inseria em sua ficção as pessoas que de fato conhecia. Sendo essa representação bastante negativa para a figura dos respectivos indivíduos, era natural que surgissem inimizades que muito prejudicaram a recepção de sua obra, a partir daquela com a qual

estreou e que, através da narração de Isaías Caminha, atingiu várias personalidades da época. Segundo Nolasco-Freire,

Ao transferir para a ficção acontecimentos e pessoas comuns do dia-a-dia, o faz através de uma linguagem direta, totalmente inovadora para o momento, despida de todo catedralismo. Isto contribui para que busque os objetivos a que se propõe. No entanto, contribui também para desencadear poderosos inimigos que agem de forma camuflada, velada, sem rosto, sem nome. Não podendo atingir o homem, atingem o intelectual. O modo mais direto é negando-lhe o valor literário à obra. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.52)

Assim, reiteramos a ideia de que a figura do autor, bem como as citadas características de sua obra constituem enorme entrave para a sua aceitação na época, cujos resquícios ainda são percebidos hoje. Mas, de fato, como Nolasco-Freire ainda ressalta,

Percebe-se que o autor é coerente com a obra que realiza. Não a faz por fazer, apenas para retratar os possíveis inimigos, como quer a crítica. Por trás de tudo existe a concepção de uma literatura militante. [...] Constata-se que os maiores inimigos do intelectual Lima Barreto buscam mesmo é silenciá-lo. Não conseguindo, optam por dificultar-lhe o caminho, emitindo julgamentos em nada construtivos para o trabalho do autor. Porém, se as pessoas retratadas nos personagens barretianos precisaram de pouco tempo para que ninguém mais as associasse umas às outras, o mesmo não se deu com a obra do escritor que ficou marcada por severa impostação pela voz da Crítica. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.54)

Dessa forma, embora os escritos de Lima Barreto fossem completamente coerentes com seu posicionamento e sua ideia sobre o que era literatura, isso não o salvou de forma alguma da recepção negativa da crítica. Pelo contrário, foi o que mais influenciou para que a obra passasse tanto tempo em uma espécie de limbo literário, do qual ainda restam muitos vestígios que são percebidos quando se fala desse autor e sua obra. Sobre isso, Pacheco (2013) aborda o fato de Antonio Candido dedicar-se à leitura dos diários de Lima Barreto e não de sua ficção:

[...] nos parece sintomático, por exemplo, o fato de Antonio Candido, – no ensaio “Os olhos, a barca e o espelho”, de *A Educação pela noite & outros ensaios* – debruçar-se na leitura de um trecho do diário de Lima Barreto, deixando de lado sua literatura. Candido ressalta que esta última é resultado das circunstâncias da vida de Lima Barreto, o que caracterizaria a “concepção empenhada” da literatura do autor, e ainda favoreceria a “expressão escrita da personalidade”, o que “pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista”. Tal ‘personalismo’ de Lima Barreto, o tornaria, ainda para Candido, “um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, freqüentemente incapaz de transformar o sentimento e a ideia em algo propriamente criativo” (1987: 82-83).

Neste viés, nos parece que “a falta de criatividade” de Lima Barreto, e não a dificuldade ou impossibilidade de se realizar a leitura cerrada de sua obra, seria o fator chave que o excluiria do edifício crítico pendular que Antonio Candido ergueu para sustentar a “nossa literatura”. (PACHECO, 2013, p.141)

Com todas as mudanças pelas quais passaram a nossa língua e também o entendimento sobre o que é literatura, a obra de Lima Barreto vem sendo revisitada, haja vista o crescente número de pesquisas que têm o autor como alvo. Ela também tem sido revalorizada, sem estar tão presa às amarras que a envolviam anteriormente.⁸ Isso é explicitado por Beatriz Resende na 10ª edição de *A vida de Lima Barreto*, em *A propósito da oitava edição*:

Consola-nos, hoje, verificar que, ao ser lançada uma oitava edição de *A vida de Lima Barreto*, de tal maneira cresceu o interesse por Lima Barreto em múltiplas áreas dos estudos acadêmicos, que não é mais possível fazer, nos limites de uma apresentação, como era de agrado do autor, o balanço dos estudos e pesquisas em curso. (RESENDE, 2002 apud BARBOSA, 2012, p.19)

Sobre essa revalorização, H. Pereira da Silva (1981) no prefácio da segunda edição do seu livro comenta que já a presenciava naquela época, há mais de vinte anos, e que ele a creditava ao tempo decorrido da morte do autor e às mudanças sociais:

Se Lima Barreto fosse vivo, se é que não o está, já que a vida de um escritor, a que ele vive intensa e integralmente não é a que termina com o último suspiro, jornalista que o foi, veria a decantada solidariedade de classe, como poucas vezes, inteiramente voltada para a reconstituição, o reconhecimento justo do seu esquecido nome. A imprensa, grande e pequena, que isto é poder econômico, não de idéias, anseios culturais, informações corretas, linhas partidárias ou esforços maiores no cumprimento da nobre profissão, abriu e abre seu precioso espaço a Lima Barreto com o mesmo critério de justiça verificado em 1939 a Machado de Assis. Isto, a par de manifestações várias, palestras, cursos, livros e a adesão do povo em todo o País, mormente de Todo os Santos a Copacabana, do “subúrbio, refúgio dos infelizes” às sofisticadas classes sociais, Lima Barreto entra, através dos jornais, rádios, tevês, como visitante bem recebido, nos lares mais longínquos, pobres, ricos, remediados, despertando pelo seu carisma admirações imediatas. É um fenômeno de popularidade quase repentina. Claro, isso se deve, mais que aos seus estudiosos, à imprensa. Em nome de Lima Barreto, obrigado. (PEREIRA DA SILVA, 1981, p.16)

Podemos considerar a frase com a qual Pereira da Silva encerra seu prefácio como uma ironia em relação à imprensa contemporânea de Lima Barreto que, quando não fazia críticas negativas que depreciavam sua obra, simplesmente ignorava o autor. Assim, podemos considerar que a imprensa já tinha superado em parte esses preconceitos quando Pereira da

⁸ Como exemplos, destacamos algumas pesquisas que nos servem de subsídios para o presente trabalho, a dissertação de mestrado de Zélia Nolasco-Freire intitulada *Lima Barreto: Imagem e Linguagem* e publicada pela editora Annablume em 2005; a tese de doutorado de Maria Cristina Machado, publicada em 2002 pela editora UFG intitulada *Lima Barreto um pensador social na primeira república* e a tese de doutorado de Keli Cristina Pacheco, *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* publicada pela editora Annablume em 2013.

Silva escreve seu livro, pois de acordo com o que entendemos a partir de sua afirmação, se fosse apenas pelos estudiosos, talvez Lima Barreto ainda estivesse esquecido. Também podemos entender que há aí uma crítica à imprensa, que demorou a reconhecer o valor do autor e também a pouca valorização dos estudos, que talvez já destacassem sua importância, mas que, no entanto, não recebiam a merecida repercussão.

Se em 1981 o valor de Lima Barreto já começava a ser mais evidenciado, pelas razões trazidas por Pereira da Silva, hoje podemos perceber que essa revalorização é ainda mais evidente. No ano de 2013, houve uma manifestação, arquitetada pela tradutora Denise Bottmann, que visou eleger Lima Barreto como autor homenageado da FLIP, Festa Literária Internacional de Paraty de 2014, que acontece anualmente e que a cada edição homenageia uma personalidade da literatura. A mobilização para eleger Lima Barreto aconteceu via internet. A lista com o nome daqueles que apoiavam a causa foi disponibilizada em um blog, no qual cada pessoa interessada em apoiar deveria enviar seu nome através do blog mesmo ou pelas outras redes sociais disponibilizadas. A lista finalizada⁹ contou com 1001 “assinaturas”, número expressivo, mas que não surtiu o efeito desejado, sendo escolhido Milôr Fernandes como homenageado de 2014. Embora o apoio do público tenha sido significativo, o motivo de o autor não ter sido escolhido pode conter algum resquício das reservas com as quais Lima Barreto é visto ainda hoje, ficando à sombra de autores considerados mais importantes.

A partir das informações até aqui abordadas, entendemos que Lima Barreto desenvolveu uma literatura diferente da que era desenvolvida em sua época. Quando estava em alta a preocupação com a forma e a beleza do objeto literário, o autor se preocupava mais em mostrar a realidade daquelas pessoas esquecidas por essa literatura, daquelas que como ele sofriam discriminações. Ele faz isso através de uma linguagem próxima a essas pessoas, o que mostra a preocupação em estender seu público, não restringindo a leitura de sua obra aos intelectuais ou aos membros da elite dominante. Assim, sua biografia e sua literatura são praticamente inseparáveis, visto que se interpenetram incessantemente. Todo o sofrimento de sua vida de homem negro, pobre e responsável pelo sustento da família, após o enlouquecimento do pai podem ter contribuído, conforme observamos nas notas de *Diário do hospício* (2010) anteriormente transcritas, para o seu alcoolismo, que o debilita até levá-lo à morte.

⁹ (Disponível em http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2013_07_01_archive.html Acesso em: 02/04/2012. 01:57)

Por tudo o que vimos até aqui, fica evidente a resistência que a sociedade e a crítica literária tiveram para com a sua figura de escritor e sua obra. A publicação de seu romance de estreia, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909), bastante feroz e crítico com relação à sociedade, e em especial aos intelectuais da época, se mostra decisiva para as dificuldades enfrentadas por ele no restante de sua vida literária. Martha (2000) traz algumas considerações sobre as críticas negativas e, principalmente, sobre o silêncio que permeou essa obra, bem como toda a carreira de Lima Barreto. A autora mostra que o crítico José Veríssimo, ao ler o início de *Recordações*, emitiu uma opinião positiva sobre o texto. Entretanto, quando o livro foi lançado ele apenas escreveu ao autor uma carta apontando “muitas imperfeições de linguagem, de estilo, bem como um defeito grave na sua composição, ou seja, o excessivo personalismo da obra.” (MARTHA, 2000, p.06). A opinião depois do livro completo e publicado foi bem diferente da primeira e, como mostra a autora, não foi ao menos publicada:

Para quem vira, quase três anos antes, um escritor promissor nos capítulos iniciais de *Recordações*, a opinião mostrava-se, agora, demasiadamente severa e o mais significativo é que não foi publicada. Pode-se deduzir que o crítico não quis ferir susceptibilidades, emitindo seu julgamento sobre um livro que desancava o jornalismo e os jornalistas da época. E deve-se questionar, ainda, por que, ao voltar à colaboração jornalística, em 1912, em *O Imparcial*, em nenhum momento se referiu à obra de Lima Barreto, mesmo ao *Triste fim de Policarpo Quaresma*, a essa altura já publicado?

Assim, já se evidencia a exclusão de Lima Barreto através do silenciamento sobre as suas publicações. Isso, como Martha (2000) levanta a hipótese, deve-se ao teor satírico dado pelo autor ao retratar jornais e personalidades de sua época, o que explicaria o silêncio de José Veríssimo e também o motivo pelo qual

jornais como o *Correio da Manhã*, claramente satirizado em *Recordações*, deixaram, inclusive, de citar o nome de Lima Barreto e de suas obras por um período bastante longo. O silêncio dos primeiros anos em torno à produção literária não pode ser visto como inocente e sem sentido, pois, como a linguagem, como o discurso, ele é transparente e instaura processos significativos complexos (Orlandi, 1990). Embora não fale, o silêncio significa de modo diferente da significação verbal e, por isso, deve-se indagar: o que significou o silêncio ao redor da obra de Lima Barreto? (MARTHA, 2000, p.06- 07)

Como a autora comenta, “É compreensível que a imprensa não se dispusesse a falar sobre um livro que a combatia violentamente, mas como justificar o mesmo silêncio em relação ao *Policarpo*?” (MARTHA, 2000, p. 08). O mesmo questionamento pode ser feito a respeito do silêncio em relação à sua obra como um todo. Hoje, mais de noventa anos após

sua morte, podemos perceber que há uma revalorização dela, já vista com olhos menos preconceituosos e mente mais aberta para o que antigamente era visto como negativo. Pacheco (2013) em *A inovação do mal escrito: Lima Barreto e Roberto Arlt* fala sobre o “mal escrever” de Lima Barreto e mostra como esse seu modo de escrita estava ligado aos seus propósitos e não a uma falta de conhecimento:

[...] esta literatura é como arma, agressiva, escreve Lima Barreto: “Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi; (...). Não é isso que os nossos dias pedem; mas uma literatura militante para maior glória da nossa espécie na terra e mesmo no Céu” (1990: 16). (PACHECO, 2013, p.276).

Além do desejo de desenvolver uma literatura militante e mais próxima ao povo, acrescenta-se o fato de que Lima Barreto conciliava sua escrita e seu emprego como funcionário público para sustentar a família:

Para além do desejo de comunicação eficaz, o fazer literário era para o escritor brasileiro [...] um meio de ganhar a vida, Lima Barreto conciliava a função de funcionário público e de escritor de jornal para amparar a família. (PACHECO, 2013, p.276)

Todos os fatores aqui elencados contribuíram para que Lima Barreto passasse tanto tempo desvalorizado em nossa literatura. Se ele, que foi tão mal visto em sua época, alcançando pouco prestígio em vida, hoje é visto com menos reservas e maior valorização, o outro autor de nosso estudo parece ter traçado o caminho inverso e é para esse caminho que direcionaremos nosso olhar nesse momento.

2.2. TELMO VERGARA (1909- 1967)

É importante ressaltarmos desde já um aspecto que será tratado ao falarmos sobre Telmo Vergara, que é a escassez de materiais sobre ele, tanto de sua biografia como de sua obra. O documento que usaremos como base de nosso estudo sobre Telmo Vergara é a tese de doutorado de Fábio Augusto Steyer, intitulada *A Estrada Perdida de Telmo Vergara* (2006). Steyer realizou pesquisa bibliográfica e documental sobre o autor, inclusive entrevistando o neto, agora já falecido, de Vergara, que contribuiu de maneira significativa para a sua pesquisa, pois caso contrário, as informações sobre a vida do autor seriam mais escassas. Dessa forma, a maior parte das informações aqui elencadas, principalmente sobre a biografia do autor, serão trazidas da tese de Steyer.

Telmo Vergara Dias foi um escritor gaúcho nascido em Porto Alegre em 18 de outubro de 1909, treze anos antes do falecimento de Lima Barreto. Vergara, ao contrário de Lima Barreto, parecia ter uma condição financeira bastante confortável, pois tendo feito todos os seus estudos em Porto Alegre, graduou-se em Direito em 1931 pela Faculdade de Direito de Porto Alegre, “um dos mais importantes centros intelectuais da cidade e do Estado naquela época.” (STEYER, 2006, p. 65). Steyer nos diz que Vergara “Também fez parte da primeira turma do curso superior de Administração e Finanças da Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas, fundada em 1931 pelos irmãos maristas, que foi o embrião da PUCRS.” (STEYER, 2006, p. 65). Percebemos então que o autor contou com uma sólida base educacional, frequentando instituições de ensino superior. Importante ressaltar a diferença nas condições de estudo de Vergara, que parece ter tido mais êxito e de Lima Barreto, que contando sempre com muita dificuldade, parece ter amargado até o final da vida o fracasso vivido na escola politécnica e o fato de não ter conseguido um diploma superior. É também importante ressaltar que as maiores ou menores possibilidades de instrução não são, de forma alguma, determinantes para a qualidade da literatura desenvolvida por cada autor, mas podem ser importantes para a facilidade ou dificuldade de aceitação de sua obra na sociedade da época.

Além de atuar como escritor, Telmo Vergara

Atuou como advogado na capital, onde também trabalhou como funcionário público estadual no Departamento das Municipalidades. Foi auditor do Conselho Administrativo do Estado e do Conselho Superior de Polícia e auditor-chefe do Tribunal de Contas do Rio Grande do Sul. Polivalente, também era tenor, tendo participado de diversas óperas apresentadas no Teatro São Pedro. Faleceu precocemente no dia 12 de dezembro de 1967, aos 58 anos, vítima das conseqüências do mal de Parkinson [...] (STEYER, 2006, p.65)

Assim, tanto Lima Barreto como Telmo Vergara ocuparam cargos no funcionalismo público brasileiro. Steyer (2006) ressalta o fato de o falecimento de Vergara ter sido amplamente divulgado na imprensa da época, em especial pelo Correio do Povo, do qual ele era colaborador. Quatro anos depois de sua morte, uma rua no bairro Partenon em Porto Alegre foi nomeada em homenagem ao autor, por iniciativa de um vereador. Na placa da rua Dr. Telmo Vergara constam os dizeres: “Jurista, Jornalista, Poeta e Escritor Gaúcho”. (STEYER, 2006, p.65). O fato de sua morte ser bastante divulgada e de uma rua receber seu nome como homenagem, mostra o seu prestígio social na época. Outra diferença pode ser destacada entre ele e Lima Barreto, pois Barbosa (2012, p.357-361) nos mostra que poucas pessoas prestigiaram o velório e enterro de Lima Barreto.

Telmo Vergara iniciou a sua carreira literária com aproximadamente vinte anos de idade, publicando contos e poemas no Correio do Povo. Seu primeiro livro foi publicado pela Editora Globo, em 1930. Chama-se *Na Platéia*, uma coletânea de contos relacionando o cotidiano da cidade e a modernização urbana a temas da mitologia grega. Em 1931 publicou a novela *O Moço que Via demais*. Em 1932, veio sua primeira experiência com teatro, *Uma Hora na Lua- Teatro Quase Possível*, que segundo Steyer (2006, p.71) “são contos disfarçados de teatro, com uma “roupagem” de peça de teatro, com apresentação das personagens, diálogos, descrição de cenas e ambientes, etc.” Em 1934 publicou *Seu Paulo Convallesce*, outra coletânea de contos. Em 1935, veio a público a novela *Figueira Velha*, dedicada a Mário Quintana, amigo de Vergara, e a consagração chegou em 1936 com a publicação de *Cadeiras na Calçada*, outra coletânea de contos que retratam o cotidiano dos personagens.

Em 1938, foi publicado pela Editora Globo o livro *9 Histórias Tranqüilas*, que conta com uma novela e oito contos, novamente tratando do retrato do cotidiano e do interior das personagens, o que, como se pode perceber, é uma característica constante na obra de Vergara. O próximo livro publicado foi *Estrada Perdida*, em 1939, seu primeiro romance, que será estudado por nós no decorrer desse trabalho por apresentar similaridades com *Vida e Morte* que abordaremos adiante.

Em 1940 lançou mais uma coletânea de contos, *Histórias do Irmão Sol*, e seis anos depois, em 1946, publicou pela José Olympio o romance intitulado *A Lua nos Espera Sempre... (História de Beira-Mar)*. O seu próximo livro demorou a vir, sendo publicado apenas em 1956, a coletânea de contos *Vigília de Quarentão*. Em 1966 publicou pela editora O Cruzeiro o livro *Contos da Vida Breve*. Vergara deixou inacabado outro livro de contos, *Nascimento de um avô*, por conta de sua morte.

É importante percebermos como a crítica recebeu a obra de Vergara naquela época. Steyer (2006) traz diversas contribuições da imprensa e de críticos contemporâneos ao autor e que tinham em grande conta as suas qualidades literárias. Em 1931, após ser publicada a novela *O moço que via demais*, a Revista do Globo fez o seguinte pronunciamento sobre a promissora carreira do autor:

“Telmo Vergara sabe escrever. Tem imaginação. E uma ternura paternal e apaixonada para com suas personagens – sentimento este indispensável a todo escritor de ficção.

Em ‘O Moço Que Via Demais’, Telmo Vergara revela grande desembaraço na narrativa, que é feita de maneira sintética e interessante.

(...)

Telmo Vergara vai lutando, vai escrevendo, vai se afirmando. Parece que tem como lema aquele conselho de poeta: afirmar-se, mau grado todas as forças adversas.

Tem diante dos olhos um caminho imenso a andar. É moço. Está lançado na vida literária. Só pode triunfar. E que assim seja!” (Revista do Globo, Livros e Autores, 10/10/1931 apud STEYER, 2006, p.66)

Assim, percebe-se que as expectativas da crítica em relação à carreira de Vergara eram bastante positivas. Em 1934, sobre a publicação da coletânea de contos *Seu Paulo convalesce*, Erico Verissimo, maior representante da geração de escritores que produziam bastante naquela época, e que era amigo de Vergara, também demonstrou entusiasmo sobre a sua obra:

“(…)

Com ‘Seu Paulo Convalesce’ a anedota perde todo o prestígio. O que importa são os caracteres, os retratos psicológicos, esses pequenos e deliciosos cortes que se fazem na vida, sem preocupação de princípio, auge e fim. Nos novos contos de Telmo Vergara não é indispensável que aconteça alguma coisa. É a vida pura e simples. As histórias do cotidiano. Nada de exceções, de tipos tarados, coincidências espantosas, crimes e aberrações. Simplesmente a glorificação do remerrão da vida. A crônica honesta do dia-a-dia. E como é infinitamente mais difícil fazer um conto assim do que um conto à velha maneira – com enredo, construídinho, premeditadinho, medidinho, engraçadinho! (...)” (VERISSIMO, 1934, apud Steyer, 2006, p. 68-69)

Essas palavras de Verissimo mostram uma das características essenciais da obra de Vergara, que é o retrato de momentos cotidianos. Em seus escritos encontramos, nas palavras de Verissimo, “A crônica honesta do dia-a-dia.”, pois não há grandes acontecimentos externos. Segundo Steyer, seu foco é bastante intimista, mostrando o exterior para ressaltar os efeitos interiores nos personagens, tanto em seus contos e novelas como nos romances. Entendemos a literatura intimista como aquela que tem como foco de sua narrativa o interior dos personagens. Acreditamos que esse intimismo seja uma das características mais marcantes de sua obra, como verificamos em alguns de seus contos (*Cadeiras na Calçada*, *Relógio do Tio Túlio*, 1936¹⁰) pois é algo que o diferencia da maior parte dos escritores de sua época, pois nos anos 30 estava em voga a literatura de cunho social, que ficou conhecida como “romance de 30”. O enfoque dessa literatura era fortemente social, sendo que Vergara não se encaixa totalmente nessa definição, pois em sua literatura temos a representação dos efeitos que o aspecto social causa intimamente nos personagens, mas também não podemos

¹⁰ VERGARA, Telmo. *Cadeiras na calçada*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936. Analisei as características intimistas desses e outros contos de Telmo Vergara no trabalho de iniciação científica realizado durante a graduação e que originou o meu trabalho de conclusão de curso.

dizer que o autor é essencialmente intimista, pois embora encontremos em sua literatura forte cunho intimista, através do fluxo de consciência, por exemplo, também vemos a preocupação em tratar de questões sociais. Assim ele se encontra entre a literatura social e a literatura intimista, sem limitar-se a nenhuma das duas definições. Assim, Vergara se diferenciava da literatura da época, pois como diz Steyer (2006) ele

(...) centra seus esforços nos efeitos humanos e existenciais que as transformações de um mundo agrário para um mundo urbano geram nas pessoas. O centro de sua literatura não são as grandes relações e transformações sociais, mas seus efeitos sobre a interioridade das pessoas; não são os grandes acontecimentos de sua época, mas os pequenos fatos do cotidiano das pessoas, aparentemente, e apenas aparentemente, diga-se de passagem, fugidios e esvaziados de sentido. (STEYER, 2006, p. 16- 17)

Podemos considerar que o autor se encontra em um entre - lugar literário, tendo um pé no que Steyer (2006) denomina de literatura social e literatura intimista. Isso pode ser um dos fatores para o seu esquecimento, como aponta Steyer (2006), pois ele não se encaixou completamente em nenhum dos recortes literários da época. Entretanto, é interessante ressaltarmos que as denominações dadas às vertentes literárias são recortes imprecisos de toda a produção de um tempo, como mostra Luis Bueno no artigo “Os três tempos do romance de 30”:

O desenvolvimento do romance de 30 teve desdobramentos que não cabem na esquematização que reduz o esforço de toda uma brilhante geração de escritores brasileiros à formação de dois blocos estanques, o dos que faziam o romance social e o dos que escreviam o romance psicológico, sendo que os primeiros caracterizam melhor o seu tempo. (BUENO, p. 254-255)

Assim entramos em contato com uma característica importante dentro dos estudos literários, pois nenhuma classificação consegue abranger todos os autores que dela se aproximariam. Isso fica bem exemplificado por José Hildebrando Dacanal em “O Romance de 30” (1986), ao utilizar uma fala de Mefistófeles a Fausto para ilustrar essa impossibilidade de abranger todo o repertório literário de uma geração: “Cinzenta, meu amigo, é toda a teoria e verde a dourada árvore da vida.”. Ou seja, a realidade é bem mais complexa do que pensa a vã filosofia catalogatória, em particular no setor das ciências humanas e da chamada *Literatura*.” (DACANAL, 1986, p. 12). Assim, não é de estranhar que alguns autores acabem desaparecendo das classificações literárias, mas acreditamos que trabalhos como o nosso e os outros aqui já referenciados, podem ajudar na tentativa de deixar um pouco menos “cinzenta” a teoria, acrescentando a ela um pouco mais do “verde” da “dourada árvore da vida”.

Contrariamente ao esquecimento atual de Vergara, do qual já traçamos algumas possíveis causas, em 1936 seu nome ganhou projeção nacional com sua participação no prêmio Humberto de Campos, ao qual concorreu com outros 81 escritores brasileiros e venceu. Como prêmio recebeu três contos de réis e teve sua coletânea de contos *Cadeiras na calçada* publicada pela editora José Olympio, que promoveu o concurso, cujo júri era composto pelos escritores Arnaldo Tabaiá, Jorge Amado, Marques Rebelo, Prudente de Moraes Neto e Peregrino Júnior, como mostra STEYER (2006, p.70).

Ainda sobre esse desaparecimento ou esquecimento do nome de autores que, em algum momento, alcançaram sucesso, Claudia Rio Doce (2008) em *Leitura: entre a política cultural e a cultura política*, ao escrever sobre a revista *Leitura*, publicada no começo dos anos 40, mostra que

[...] o conjunto de material que encontramos nas páginas da revista requer que pensemos a produção cultural de difusão massiva não como um conjunto inerte e definitivamente situado, mas como um campo instável, cheio de tensões. Talvez estas tensões se estabeleçam desde o momento em que folheamos a revista, pois uma das características que podemos salientar em *Leitura*, embora não seja uma particularidade, mas uma característica comum a muitas revistas literárias de outras épocas, é o convívio de nomes que se tornaram referências na literatura, como Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, com outros que nos são, hoje em dia, completa ou praticamente desconhecidos: Eloi Pontes, José Maria Belo, Dias da Costa, Galeão Coutinho, Lia Correa Dutra, etc. Longe de recorrer à justificativa de costume — que parece ser óbvia mas que é também muitas vezes leviana — e dizer que os grandes escritores, aqueles que realmente tinham talento, permaneceram, enquanto os outros foram esquecidos, devemos tentar compreender as relações aí encontradas e ponderar que houve um tempo em que Oswald de Andrade também se tornou um nome esquecido que precisou ser "resgatado" para uma reavaliação mais justa de seu valor literário. Da mesma forma, o Instituto Dalcídio Jurandir juntamente com a Fundação Casa de Rui Barbosa tem o projeto de reeditar toda a obra de Dalcídio, reivindicando para ela e seu autor uma atenção que julgam jamais terem recebido. Será? Este nome, hoje familiar a pouquíssimas pessoas, está estampado em muitas páginas de *Leitura*. Dalcídio Jurandir era colaborador freqüente da revista. Com isso não estou querendo dizer que todos os escritores possuíam valor equivalente que será descoberto hoje ou amanhã. Estou querendo dizer que esquecidos ou não, equivalentes ou não, todos eles tiveram seu papel no meio cultural de seu tempo. (RIO DOCE, 2008, p.05-06)

Assim, Telmo Vergara é um entre muitos casos de autores que produziram bastante e alcançaram destaque em algum momento, mas que acabaram tendo seu nome esquecido. Entretanto, como Rio Doce (2008) destaca, tais autores, mais especificamente Dalcídio Jurandir, “tiveram seu papel no meio cultural de seu tempo”, como é o caso de Telmo Vergara, que também publicava em periódicos da época, segundo Steyer (2006):

Além de seus livros, Telmo Vergara foi colaborador regular do Correio do Povo, Revista do Globo e revista Província de São Pedro, publicando diversos textos, entre contos, ensaios, poemas, crônicas e traduções. Também publicou em diversos outros periódicos de várias partes do País, como Folha de Minas e Dom Casmurro. (STEYER, 2006, p.306, nota de rodapé).

Cadeiras na Calçada (1936) recebeu elogios de críticos como José Lins do Rêgo, que ressaltou o fato de Vergara trabalhar com situações cotidianas e pessoas comuns, sem escolher para material de suas narrativas pessoas de grande destaque na sociedade e acontecimentos grandiosos, mas sim o dia-a-dia de pessoas comuns, (característica que se aproxima da literatura de Lima Barreto):

O que há de mais lírico no cotidiano da vida é o de que se serve Telmo Vergara para os seus contos. Não sei se diga bem contos da esplêndida literatura do jovem escritor gaúcho. Como Marques Rebelo, Vergara é um poeta que se serve da vida sem tirar grandes conclusões, ou melhor, que explora os pequenos veios da existência humana. Os homens e as mulheres de seus retratos e de suas crônicas não anunciam tempestades, não se propõem a parar o sol. Eles vivem, sofrem, amam com medo de que alguém esteja olhando o seu caso. E no entanto a poesia que os atos dessa gente exprimem é de tal natureza que provoca a cumplicidade de todos nós. A força lírica vale pela história, domina o anedótico, extravasa a criação. Por isto Prudente de Moraes Neto, que é o grande crítico da geração, premiou ‘Cadeiras na Calçada’. Foi que a narrativa de Telmo Vergara lhe trouxe um depoimento da vida que era por demais matéria humana, matéria humana bem expressa em literatura. (...) O lírico Vergara, o amigo da gente humilde, das pequenas dores, da vida que corre sem o estrépito das quedas d’água, aparece cada vez mais firme e senhor de si, com o caráter de sua personalidade inalterável (...). (RÊGO, 1939, apud STEYER, 2006, p. 72-73)

Sobre a temática de Telmo Vergara e a escolha de seus personagens, é importante destacar que o autor, embora pertencesse a uma classe mais elevada da sociedade, privilegiava em seus escritos personagens comuns, figuras das camadas populares da sociedade. Steyer (2006, p.15) destaca que o autor é um dos primeiros a falar dos negros de Porto Alegre, dando visibilidade a eles. Muitos personagens de seus contos e do romance *Estrada Perdida* são negros e através deles o autor mostra como a classe negra vivia naquela época.

Voltando ainda ao prêmio conquistado por Vergara, Erico Verissimo fez uma declaração positiva, elogiando os méritos do escritor e destacando a conquista de seu lugar que, naquele tempo, parecia consolidado:

O que importa é o escritor. O escritor que lutou, errou, sofreu e finalmente nos dá três livros admiráveis [‘Seu Paulo Convalesce’, ‘Figueira Velha’ e ‘Cadeiras na Calçada’], conquistando para o seu nome um belo lugar na literatura brasileira. E eu sou testemunha de que Telmo Vergara fez isso sem curvar a espinha, sem adular, sem cultivar a flor virtuosíssima do elogio mútuo. Subiu também sem espesinhar ninguém. Venceu, enfim, porque tem em alto grau aquela qualidade dos heróis de Joseph Conrad. A fidelidade. Fidelidade à ficção. Fidelidade à arte. (VERISSIMO, 1939, apud STEYER, 2006, p.73)

Se hoje ao falarmos de Telmo Vergara precisamos situá-lo no tempo e espaço, citar algumas de suas obras, explicar quem foi porque raramente alguém o conhece, enquanto ele publicava seu nome era citado dentre outros grandes escritores contemporâneos seus. Isso fica evidente nestas palavras de Mário de Andrade ao se questionar sobre a forma pela qual os paulistas poderiam se contrapor à literatura de outras regiões do país, como a movimentada cena literária gaúcha daquele tempo:

No meio da riqueza que nos assalta de todas as grandes regiões da União, o Rio Grande do Sul, Minas, o Distrito Federal, o Nordeste, me parece incontestável que São Paulo está fazendo uma figura bastante medíocre e que não condiz com a grandeza material e cultural do seu lugar. Não é possível viver de louros e dormir sobre glórias passadas quando se trata de um fenômeno vivo, em pleno período de realização.

(...)

Porque esta me parece a verdade mais estimulante, que convém afirmar. Os paulistas, que deram o primeiro e principal brado de alarme na renovação das artes nacionais, depois de generalizado o movimento dessa renovação, se concentram outra vez na sua bisonhice, digamos trabalhadeira. Diretores de repartições públicas, criadores de sociedades científicas, integrados nas atividades políticas, puseram um bocado de parte o que, talvez, de mais útil e por certo de mais permanente, de mais essencial, se preserva na intelectualidade representativa de um povo (...): a arte.

(...)

Que poderemos com efeito contrapor atualmente a tão expressivas personalidades como Erico Verissimo, Telmo Vergara, Ciro dos Anjos, Marques Rebelo, Otávio de Faria, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, Lins do Rego, Amando Fontes e vários outros? O simples fato de serem os nossos escritores, em suas repartições ou trabalhos, homens úteis ao país, não satisfaz absolutamente. Pode explicar a realidade, pode até justificar uma pobreza, mas não a evita. (ANDRADE, 1939, apud STEYER, 2006, p. 79-80).

A partir de todos os excertos aqui trazidos, em especial esse último, feito por Mario de Andrade, vemos que Telmo Vergara estava incluído no rol daquilo que era considerado por muitos como grandes escritores da época, sem ter seu nome tido como uma segunda categoria. Mas disso deriva a seguinte pergunta: Por que hoje ele está esquecido? Um dos possíveis motivos encontrados por Steyer (2006) se relaciona ao problema dos recortes literários, como já comentamos, nos quais Vergara acabou não se encaixando:

Parece-nos ainda que além de Telmo Vergara não se enquadrar no modelo tradicional do “romance de 30”, também não pode ser classificado como “romance intimista” - uma divisão bastante comum feita pelos historiadores e críticos com relação à literatura de sua geração. Isso se pensarmos em seus romances. Além de “escorregar”, digamos assim, para ambos os lados, acrescente-se a isso o intenso retrato do cotidiano e o fato de sua forma privilegiada ser o conto (e não o romance) e teremos uma literatura bastante singular, o que resulta numa explicação que justifica em parte o seu “esquecimento”. (STEYER, 2006, p.18).

Ficando em um entre- lugar na nossa história literária, o autor acabou por ser esquecido. Entretanto, consideramos que o seu entre- lugar não é algo negativo, pelo contrário, pois percebemos que sua obra ultrapassa as possibilidades de classificação, não se restringindo a um estilo ou outro. Ainda reforçamos mais uma vez a fraqueza e precariedade das classificações literárias que por diversos motivos acabam excluindo ou relegando às camadas inferiores alguns escritores e obras de qualidade. Dessa forma, consideramos que os dois autores aqui selecionados para análise sofrem, em diferentes proporções, os efeitos negativos dessas classificações.

Como primeiras conclusões que já podemos traçar a partir do que foi abordado, percebemos que Lima Barreto e Telmo Vergara tiveram trajetórias de vida diferentes. Enquanto Lima é proveniente de família de origem pobre, mãe escrava liberta e pai topógrafo, ambos negros, enfrentou todo tipo de preconceitos que o atrapalharam na empreitada de estudar, de ser “doutor” e de se firmar como intelectual e escritor de sucesso. Já Vergara nasceu no seio de uma família tradicional no Rio Grande do Sul e de favorável condição financeira, o que pode ter ajudado bastante para o seu bom desenvolvimento nos estudos e também no seu sucesso em ser reconhecido como autor em vida, travando boas relações no meio literário da época e não sendo visto com reservas como aconteceu com Lima Barreto.

Fato curioso é que na trajetória como escritores, os dois autores parecem também ter seguido trajetórias opostas na sua aceitação e reconhecimento. Vimos como Lima Barreto foi duramente criticado enquanto estava vivo. Sua literatura que atacava os problemas sociais da época, sua linguagem direta, que não se sujeitava aos modismos que valorizavam o preciosismo, aliada à sua figura de negro, pobre e boêmio dificultou demais a aceitação do público e da crítica. Assim, em seu tempo, Lima Barreto era tido em baixa conta entre a crítica literária nacional, que via negativamente seus escritos e negava seu lugar entre a elite intelectual. Entretanto, vimos a partir de alguns estudos aqui tratados, que algum tempo depois de sua morte o valor da obra do escritor passou a ser reconhecida e valorizada. Como já comentado, talvez aquilo que causava tamanho preconceito na época hoje seja menos problemático, possibilitando que a obra seja vista pelas suas qualidades literárias, sem os preconceitos que permeavam a figura do autor. Também pode ter ocorrido, como apontam esses estudos, pela abertura da crítica, que na época colocou entraves para a carreira do autor e hoje se mostra mais receptiva aos seus escritos, que eram inovadores para a época e, com o tempo, o que era visto como pobre, passa a ser lido como inovação, passando sua obra a ser mais aceita.

Se hoje Lima Barreto se encontra presente nos estudos literários, sendo visto com melhores olhos pela crítica, o contrário acontece com Telmo Vergara. Na época de suas publicações, Vergara era aclamado tanto pela crítica regional como nacional, principalmente depois de ter recebido o prêmio Humberto de Campos em 1936, que divulgou seu nome para todo o país. Sua obra, que conta com onze livros completos, entre coletâneas de contos, novelas e romances e um que ficou inacabado, era bastante apreciada enquanto ele vivia e o colocava no mesmo patamar de escritores que ainda hoje constam entre os mais valorizados. A despeito de tanta glória enquanto publicava, o que fica explícito na tese de Steyer (2006), seus livros não tiveram outras edições e hoje são raramente encontrados em bibliotecas e em sebos. Se a sua obra é de tamanha qualidade, como a crítica demonstrava, por quais motivos foi relegada ao esquecimento em que se encontra? O nome do autor, ontem tão valorizado, hoje não é nem ao menos lembrado pelo público e pela crítica. Se não podemos dizer que a trajetória literária dos autores é exatamente inversa é porque Lima Barreto no início de sua carreira recebia críticas negativas e Telmo Vergara atualmente não é lembrado nem ao menos para ser criticado negativamente, ou seja, é como se sua obra nunca tivesse existido, o que talvez seja pior que receber as críticas negativas.

Outro motivo para compararmos os dois autores é o fato de que ambos não se encaixam completamente em nenhuma escola literária da historiografia brasileira mais tradicional, pois não possuem as características apenas de uma ou de outra época de nossa literatura. Trazemos então algumas considerações sobre os movimentos mais próximos da literatura de cada um deles: O “Pré-Modernismo” e o “Romance de 30”.

2.3- O Período Pré-Modernista

Para o melhor entendimento da escola literária à qual a obra de Lima Barreto constantemente é inserida, faz-se necessário o conhecimento do tão controverso “pré-modernismo”. Utilizamos o termo controverso pois a caracterização do período em questão se dá, em nossa opinião, dessa forma.

É preciso ressaltar, mais uma vez, que as classificações literárias, muitas vezes, são pouco abrangentes e criadas apenas para uma assimilação didática das obras publicadas em determinados períodos por certos grupos de autores. Reconhecemos que a prática da literatura comparada é, de certa forma, contrária à valorização extrema das classificações literárias e tenta enxergar a literatura de maneira mais abrangente e menos classificatória. Entretanto, trazemos aqui estas contribuições para observar se a obra dos autores que estudamos se encaixa plenamente na classificação periódica, a fim de entendermos, a partir dessa

perspectiva, um possível motivo para o aparecimento e desaparecimento de seus nomes na história literária brasileira.

Mais de uma caracterização do período pré-modernista existem e cada uma delas se baseia em um aspecto diferente. Partindo de uma visão mais geral, podemos caracterizar o período pré-modernista com as seguintes palavras de Alfredo Bosi (1969) citadas por Maurício Silva (1996) no artigo *Academia versus confeitaria: Duas tendências*, no qual ele trata das tendências literárias da chamada *Belle Époque* no Brasil:

Redefinindo um termo bivalente, pré-modernismo, diria que é efetiva e orgânicamente pré-modernista tudo o que rompe, de algum modo, com essa cultura oficial, alienada e verbalista, e abre caminho para sondagens sociais e estéticas retomadas a partir de 22 (...) Creio que se pode chamar pré-modernista tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural. (BOSI, 1969 apud SILVA, 1996, p.74-75).

Baseando-se nessa definição, é possível afirmar que o autor Lima Barreto estava inserido em tal período, uma vez que suas obras tinham o caráter expositor de uma realidade vigente na época, problematizando a “nossa realidade social e cultural”. O autor não expunha a vida da burguesia, dos grandes salões e festas esplêndidas, ele mostrava a dura realidade do negro e do pobre, ou seja, a realidade do povo. Além disso, fica evidente em sua obra a oposição à estética verbal estéril e regrada de então, existindo em seus textos as gírias e linguagem coloquial e até mesmo o emprego de solecismos e cacófatos, de acordo com o que Bosi (1970) nos diz quando comenta a respeito da obra *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*: “A obra é participante aguerrida desde o título, em que avulta um cacófato ostensivo a desaforar o estilo oficial, purista dessa época áurea de gramáticas normativas e sonetos neoparnasianos.” (BOSI, 1970, p.342)

Entretanto, como já dissemos, assim como Lima Barreto, o período pré-modernista é repleto de controvérsias que se originam do fato de não haver uma definição única e inquestionável do que foi ou quando começou de fato o pré-modernismo, pois ele parece ser a junção de tudo o que não tinha um nome e não fazia parte de um movimento organizado.

Ao considerar a análise de Jean Marcel Oliveira Araujo: *O Pré-Modernismo: A luta entre passadistas, modernos e modernistas no campo artístico brasileiro* (2012), já nos deparamos com a disparidade de datas sobre o início do pré-modernismo. Em seu texto, o autor nos traz um breve compilado de informações (ATHAYDE, 2007; BOSI, 1969; 1994; CANDIDO, 1965; LAFETÁ, 1974; PESSIANI, 2003) no que diz respeito à origem do período pré-modernista. Assim, ele nos traz quatro hipóteses para a origem do período:

Na primeira, são considerados os marcos mais aos extremos: fins dos oitocentos (1890) a 1925. E, dessa forma, fariam parte do Pré-modernismo o Simbolismo e as manifestações da Semana de Arte Moderna (1922). Na segunda, passa-se a considerar dos fins dos oitocentos (1890) a 1922, excluindo-se as manifestações da Semana. Na terceira, considera-se o primeiro quartel do século XX, excluindo-se o Simbolismo, mas se incluem as manifestações da Semana. Já na quarta, leva-se, em consideração, um recuo tanto inicial quanto final em relação à primeira, considerando o princípio do século XX, isto é, a partir da publicação de *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), e *Canaã*, de Graça Aranha (1868-1931), em 1902, até as manifestações da Semana de Arte Moderna. (ARAUJO, 2012 p.118)

Ainda de acordo com o estudo de Araujo (2012) e baseando-se na quarta hipótese para o início do período pré-modernista, temos como consequência a consagração total e incontestável do fato de que Lima Barreto foi um escritor pré-modernista, uma vez que o autor se insere em tal período, tanto no aspecto cronológico, quanto no aspecto de sua temática. Algo que torna a questão ainda mais interessante do ponto de vista cronológico é o fato de a primeira e última publicação de Lima Barreto – *O subterrâneo do morro do castelo* (1905), que foi uma série de reportagens publicada no *Correio da Manhã* e *Os Bruzundangas* (1922) – coincidirem com as datas presentes na quarta hipótese de Araujo (2012) para a origem do período pré-modernista (1902-1922).

Considerando-se apenas os fatos acima citados, não seria possível verificar a tão anunciada controvérsia presente na conceituação do período pré-modernista. Eis que, ao analisarmos mais atentamente, utilizando-se apenas dos dados fornecidos por Araujo (2012) e já citados, é possível constatar quatro hipóteses para o início de um mesmo período, o que revela certa divergência de datas. Podemos verificar que, além da conceituação temporal do período (início e fim), existe um desacordo de ideias no que concerne ao estilo e temática do período, o que justifica o emprego de “período” pré-modernista, ao invés de “movimento”. Tal fato se justifica pela grande ecleticidade do pré-modernismo, não sendo possível unir as suas produções literárias respeitando uma característica comum entre elas. É o que nos afirma Araujo (2012) em seu texto:

Ao se denominar o Pré-modernismo um período de transição, acentua-se ainda mais a ineficácia da teoria dos movimentos literários, pois as obras e autores não se permitem capturar por tal lógica e acabam fora de classificação, privados dessa relativa segurança que vale a inserção numa ordem: pré-modernista pode significar moderno, naturalista, parnasiano, realista e/ou simbolista. (ARAUJO, 2012, p. 121)

Por fim, uma afirmativa de certa forma polêmica sobre o pré-modernismo, está contida no texto de Luís Augusto Fischer, *Pré-modernismo é a mãe* (1998) em que ele, de uma maneira carregada de ironia e humor, (como já percebemos pelo título), apresenta a hipótese

de que o período pré-modernista de fato não existiu, e de que não é correto enquadrarmos Lima Barreto como pré-modernista, sendo que a classificação do período foi apenas uma invenção feita para a maior valorização da Semana de Arte Moderna de 1922 e de seus representantes. Além disso, ele defende a ideia de que, segundo a conceituação do pré-modernismo, os autores inseridos nesse período não teriam o seu verdadeiro valor defendido, servindo apenas como precursores do movimento modernista, o que ele explica neste trecho:

O caso é que o termo “Pré-Modernismo” não presta. Ou melhor: presta, mas para um específico fim – ressaltar o Modernismo paulista. Sim, é exatamente assim: o termo Pré-Modernismo foi inventado, ou mais precisamente fortalecido, por São Paulo, a partir da figura totêmica de Mario de Andrade e da USP em geral. Os paulistas resolveram que seu Modernismo deveria estar no centro da história da literatura brasileira, tanto quanto estivera o Romantismo. A equação seria, e acabou sendo (porque a gente repete esta asneira ou este imperialismo sem gemer), a seguinte: aquilo que o Romantismo foi para o Brasil pós-independência, o Modernismo o seria para o Brasil Moderno, do século 20, a saber, a expressão da identidade brasileira legítima. [...]

Se já não ficou claro, eu repito: não existe Pré-Modernismo, em nenhum lugar. E pior: o termo não faz jus aos autores que pretende designar. Pobre do Lima Barreto, pobre de nós. (FISCHER, 1998, p.175- 176)

Luís Bueno (2006) em *Uma história do romance de 30*, ao tratar do chamado pré-modernismo, apresenta um ponto de vista semelhante ao de Fischer, ao comentar que a necessidade dessa conceituação parece colocar o modernismo como centro de nossa literatura:

Fruto revelador dessa postura é, por exemplo, o estabelecimento de um conceito como o de “pré-modernismo”, que não pode existir senão como a manifestação de uma ótica que põe o modernismo no centro de nossa tradição literária, a ponto de poder definir o que há de válido no início do século, numa ação retrospectiva que acaba escrevendo a história das exceções e que tem como subproduto – voluntário ou não – a ideia bastante questionável de que as obras de Lima Barreto ou Euclides da Cunha ganham sentido por suas antecipações de certos aspectos do movimento modernista. (BUENO, 2006, p.43-44)

Retomando a ideia de que as classificações literárias são apenas rótulos criados a fim de facilitar nosso entendimento sobre a literatura de determinado período, o termo pré-modernismo não precisa ser visto de maneira tão pejorativa como Fischer o faz, pois se essa denominação foi criada para classificar aqueles que faziam algo inovador e que ainda não tinham uma classificação, Lima Barreto pode sim ser classificado com pré-modernista sem que haja nenhum prejuízo ou diminuição de seu valor, levando em conta o que Bosi (1969), citado anteriormente, nos diz a respeito de que os pré-modernistas eram aqueles que rompiam com a cultura oficial. Dessa forma, Lima Barreto não perde por ser classificado como pré-modernista, mas, ao contrário, ganha, pois esse rótulo reforça o fato de ele apresentar uma tendência mais inovadora e preocupada com a problematização da realidade social sem se

prender aos formalismos academicistas. Mais importante, entretanto, que se ater às classificações e rótulos, é o que diz respeito ao seu estilo e à sua temática, características estas que contribuíram para o período literário que estaria por vir e que trataremos a seguir: o romance de 30 que, como Bueno (2006) também problematiza, não pode ser visto apenas como uma continuação daquilo que se iniciou em 1922. Os retratos que Lima Barreto fazia de um Brasil carente, bem como seu cunho, de certa forma, regionalista, seriam características muito presentes no período que ainda estava por nascer. Tais ideias são defendidas por Bosi (2006, p.346, *italico do original*): “A obra de Lima Barreto significa um desdobramento do Realismo no contexto novo da I Guerra Mundial e das primeiras crises da República Velha. A sua direção de coerente crítica social seria retomada pelo melhor romance dos anos de 30”.

2.4- O Romance de 30

Em *O Romance de 30* (1986), José Hildebrando Dacanal aborda o conceito, os principais autores e as características da literatura produzida naquele período. Ele nos traz uma breve evolução do romance brasileiro (1986, página 10), no que diz respeito a um “crescimento progressivo daquilo que se poderia chamar de “consciência histórica das elites” ao citar diversos autores e finalizar com Lima Barreto: “[...] (passando pela) visão crítica cheia de dor e desconcertante de Lima Barreto e chegando à exposição clara e linear das mazelas da sociedade brasileira no chamado *romance de 30*, que é o que vai nos interessar” (DACANAL, 1986, p.10). Assim, ele mostra Lima Barreto no último degrau da evolução que levou ao romance de 30.

Dacanal traça algumas características principais do romance de 30. Uma delas é a verossimilhança, pois, segundo ele, o que é narrado, se não aconteceu, poderia muito bem ter acontecido. Não há episódios fantásticos ou entidades mágicas, mas há o exercício de um retrato da realidade presenciada em nosso país. Ele também coloca como uma característica do romance de 30 a linearidade das narrativas, não havendo grandes rompimentos com a cronologia e, quando existe algum rompimento, não é “tão violento que impeça qualificar tais obras como “histórias com início, meio e fim”. (DACANAL, 1986, p.14). O autor também coloca a característica da “linguagem filtrada pelo chamado “código culto” urbano” (DACANAL, 1986, p.14). Ele nos diz que a linguagem do Romance de 30 “está muito longe do artificialismo linguístico de alguns romancistas brasileiros do séc. XIX mas não escapa ao espaço urbano e às suas normas gramaticais.” (DACANAL, 1986, p.14).

Outro aspecto destacado por Dacanal (1986) é que as personagens e suas classes econômicas e sociais são facilmente identificáveis, não sendo necessário desvelar ou interpretar esses dados, pois são colocados de maneira mais explícita que na literatura anterior. Ele destaca também que essas estruturas geralmente são agrárias e afirma que os romancistas dessa época têm uma visão crítica e até mesmo panfletária sobre as características das estruturas econômicas e sociais que abordam, bem como apresentam um otimismo sobre toda a realidade relatada, sendo essa a última característica que o autor traça como as principais da literatura desse período. É preciso evidenciar, entretanto, que o estabelecimento dessas características pode ser bastante questionado, porque um período literário, como tentamos evidenciar, é heterogêneo demais para se traçar pontos em comum que rotulem toda a literatura de uma época. Ao caráter otimista do romance de 30, destacado por Dacanal, podemos contrapor o exemplo de *Vidas Secas* (RAMOS, 1938) que retrata a penúria da família de retirantes nordestinos e que não traz como característica esse otimismo levantado pelo teórico. Assim, essa lista de características é trazida aqui por apresentar de fato alguns pontos que se justificam ao pensar a literatura de 30, mas deve ser vista com muita ressalva, sem ser aceita como verdade absoluta.

Luís Bueno, no já citado *Uma história do romance de 30* (2006), faz uma detalhada análise desse momento de nossa literatura, suas origens e desdobramentos. Como já evidenciado, costuma-se declarar que o romance de 30 apresenta duas vertentes bastante características do que era produzido nessa época: o romance social e o romance intimista ou psicológico. Embora as classificações sejam bastante limitantes para qualquer movimento ou período literário, visto que toda obra ultrapassa os limites classificatórios, essas duas vertentes podem ser consideradas as mais correntes na literatura dos anos 30. Sobre o contexto das produções dessa época e suas características temáticas, Luís Bueno (2006) mostra que

O romance social ou proletário foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir de um momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos. (BUENO, 2006, p.15)

Ao tratar da precariedade das classificações do romance de 30 entre social e psicológico, tece algumas opiniões sobre o livro de Dacanal, já citado:

Como se trata de livro que integra uma coleção cujo objetivo é apenas introduzir alguns assuntos, o autor faz uma série de afirmações categóricas numa lista didática de "características típicas", que contempla apenas e tão somente o romance social (e, mais que isso, o romance regional), como se Cornélio Penna, Marques Rebelo ou Lúcio Cardoso simplesmente não tivessem existido ou pertencessem a um outro

momento qualquer. Em sua busca pelo "típico", Dacanal nunca olha para o elemento "dissonante". (BUENO, 2006, p. 37)

A respeito da influência do modernismo sobre o romance de 30, Bueno traz as opiniões de diversos autores e críticos, algumas delas bastante avessas aos méritos desse movimento, dando a ideia de que o modernismo não construiu nada de valor significativo, apenas destruiu. Assim, o que realmente construiria algo valioso seria o romance de 30. De qualquer forma, Luís Bueno conclui o capítulo “O lugar do Romance de 30” considerando que:

[...] o romance de 30 se define mesmo a partir do modernismo e certamente não poderia ter tido a abrangência que teve sem as condições que o modernismo conquistou para o ambiente literário e intelectual do país. No entanto, ao afastar-se da utopia modernista, terminou por ganhar contornos próprios que, de certa forma, só seriam retomados pela ficção brasileira do pós-64, também dominada pelo desencanto. (BUENO, 2006, p.80)

Se levarmos em conta, com ressalvas, a classificação do Romance de 30 como regional ou psicológico, precisamos ressaltar que, embora pareçam ser vertentes opostas, alguns autores, como Telmo Vergara, encontram-se entre uma vertente e outra. Vergara apresenta em sua obra características do romance social e aspectos intimistas, o que o coloca em um entre-lugar que não permite fixá-lo de maneira rígida em nenhuma das duas vertentes, assim como muitos outros escritores dessa época, com a peculiaridade de que ele ficou totalmente esquecido.

Ainda sobre as incorporações feitas pela literatura dos anos 30, Luís Bueno (2006) nos mostra que:

A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo uma língua mais próxima da fala. (BUENO, 2006, p.23)

Como já comentado anteriormente, Vergara apresenta essa incorporação dos pobres em sua ficção, bem como a linguagem mais próxima da fala, como veremos mais adiante ao analisarmos os enredos dos romances. Ele faz isso, porém, ainda com um certo folclorismo, como também comentaremos. É importante ressaltar que Lima Barreto, antes, já apresentava protagonistas pobres em sua literatura, o que também o aproxima da temática dos anos 30. Entretanto, o pobre da ficção de Lima Barreto é intelectualizado, como podemos verificar através do personagem Machado, amigo de Gonzaga de Sá, Aleixo Manuel e Isaías Caminha.

Ambos pertenciam à população urbana, eram pessoas que não estavam inseridas na elite, mas que possuíam uma notável inteligência e capacidade de reflexão acerca da sociedade na qual estavam inseridos. Os pobres na obra de Vergara fazem parte do povo rural, mas também apresentam consciência histórica e perspicácia. Os comentários de Peleu parecem caracterizar alguém que, embora não tenha tido o estudo formal, é reflexivo quanto ao mundo que o rodeia. Já Marciano e Umbelina parecem mais centrados em sua própria vida, sem apresentar grandes reflexões sobre a realidade que os cerca, apenas vivendo sem estender muito a sua visão de mundo.

A partir de tudo o que comentamos até aqui, percebemos que o projeto literário de Lima Barreto se aproxima bastante da literatura desenvolvida a partir dos anos 30, com as devidas ressalvas, período em que Vergara começa a produzir, embora este esse seja enquadrado até como integrante do modernismo gaúcho.¹¹ Neste âmbito, da semelhança dos ideais literários de Barreto com os anseios do romance de 30, é que encontramos talvez o mais exato ponto de aproximação entre os autores, o que justifica, em parte, o nosso empenho em comparar a sua literatura.

Antonio Candido em “A revolução de 1930 e a cultura”, no livro *Educação pela noite e outros ensaios* (1989), disserta sobre as mudanças ocorridas em nosso país nessa época, focando as mudanças presenciadas na literatura e nas artes em geral, bem como na educação, o que propiciou uma maior difusão da literatura. Isso mostra que as aspirações de Lima Barreto, que tentava escrever de maneira mais simples para atingir a população, encontram maior respaldo nos anos 30, e não na época em que o autor publicava, pois, conforme mostra Candido (1989),

[...] só depois de 1930 se generalizaria em grande escala este desejo de nacionalizar o livro e torná-lo instrumento da cultura mais viva do País. As editoras procuraram inclusive criar uma literatura didática ajustada aos novos programas e aos ideais das reformas educacionais. (CANDIDO, 1989, p.192)

Talvez daí decorra mais um motivo para que Lima Barreto não tenha tido tanta aceitação em vida: seu projeto só poderia se realizar mais satisfatoriamente tempos depois, com as mudanças que estavam por ocorrer em todas as esferas da nossa sociedade.

Acreditamos que ambos os autores apresentam algumas aspirações comuns quanto ao seu projeto literário, visto que Lima Barreto mostra algumas preocupações características dos

¹¹ “Dados biográficos de Telmo Vergara”. Disponível em: http://www.projetopassofundo.com.br/principal.php?modulo=texto&tipo=texto&con_codigo=45057. Acesso em: 15/07/2015 às 16h48m.

intelectuais que produziram no período do romance de 30, em desenvolvimento quando Telmo Vergara publicava. A preocupação em estender a literatura à maior parte da população foi mais relevante nos anos 30, quando as mudanças ocorridas na sociedade já colaboravam mais para isso, ao contrário do que acontecia quando Lima Barreto publicava, pois ele tentava passar sua mensagem aos mais simples, porém estes não tinham muito acesso à sua literatura, ou à literatura nenhuma. Assim, os anseios barretianos estão muito próximos dos anseios dos autores romancistas de 1930, o que justifica e respalda as aproximações temáticas que encontramos na obra de Vergara e Lima Barreto, embasando as nossas comparações entre os dois autores aqui analisados.

A respeito das características que abordaremos sobre o romance de Telmo Vergara, é importante destacarmos que elas não são exclusivas de sua literatura, visto que muitas delas são próprias da época em que ele escrevia, podendo ser atribuídas também a outros escritores contemporâneos seus, como Graciliano Ramos. Entretanto, e por isso mesmo, o que nos motivou a estudar Vergara e não outro autor de 30 foi justamente o fato de ele ter ficado esquecido depois de seu falecimento, ao contrário dos outros representantes de sua época, que, apresentando características semelhantes, são bastante valorizados até hoje. Mais que isso, a trajetória inversa de Vergara e Lima Barreto, como já comentado, nos levou paradoxalmente a buscar as aproximações, que serão aqui levantadas entre duas obras deles, e a traçar hipóteses de explicação para o aparecimento e desaparecimento de suas obras em nossa história literária.

A partir dos apontamentos aqui trazidos sobre o lugar de ambos os autores ontem e hoje e das mudanças que o tempo causou em sua apreciação, rumaremos aos próximos capítulos com a análise e comparação de aspectos específicos de sua obra, traçando sempre os pontos de interseção e os distanciamentos entre a estrada de ambos.

Antes, porém, trataremos de alguns conceitos trazidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: Por uma Literatura Menor* (2002), para verificarmos se é possível fazer uma leitura dos autores aqui tratados aproximando-os dos conceitos de literatura menor.

3. LITERATURA MENOR

Os teóricos Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: Por uma Literatura Menor* (2002), apontam e discutem diversos aspectos da obra kafkiana que a caracterizam como literatura menor. Traremos aqui alguns desses aspectos para traçar o entendimento desse conceito. Nossa discussão será baseada no capítulo 3 da referida obra, denominado *O que é uma literatura menor?*, no qual os autores traçam as características dessa literatura. Pretendemos também verificar se os conceitos explorados nesse capítulo se aproximam da literatura feita por Lima Barreto, especificamente do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e por Telmo Vergara em seu romance *Estrada Perdida* (1936), e de que forma podemos fazer essas aproximações.

O termo literatura menor é empregado pelos teóricos para designar a literatura realizada em condições diferentes daquelas na qual se encontra a literatura maior. A principal característica da literatura menor, segundo os teóricos, é a língua à qual ela pertence: “Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior.” (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p.38). Assim, o vocábulo “menor” se refere àquela língua desterritorializada e à literatura produzida através dela. O exemplo trazido pelos autores é o da literatura judaica em Varsóvia ou em Praga e o autor que eles citam para explicar seus conceitos é Franz Kafka, que opta “pela língua alemã de Praga, tal como ela é, dentro da sua própria penúria. Ir cada vez mais longe na desterritorialização... à força de sobriedade. E dado a aridez do léxico, fazê-lo vibrar em intensidade.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.43). Dessa forma, a literatura menor é desenvolvida em uma posição linguística marginal, menor em relação à língua que a cerca.

A questão da desterritorialização da língua é, então, a primeira característica da literatura menor. A segunda característica é o caráter político de todas as questões presentes nessa literatura. Deleuze e Guattari declaram que nas <<grandes literaturas>> as questões individuais formam um bloco, sem serem tratadas de maneira individual e política. Já a literatura menor

é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.39)

Assim, a literatura menor se coloca mais próxima às questões individuais, abordando de maneira política e dando visibilidade a temas e conflitos que geralmente não encontram espaço na literatura “maior”, ou são tratados de maneira geral, sem tanta importância:

[...] Aquilo que no seio das grandes literaturas actua em baixo e constitui uma cave não indispensável do edifício, passa-se aqui à luz do dia; o que ali provoca uma confusão passageira, aqui leva simplesmente a uma sentença de vida ou de morte>> (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 39-40)

Na literatura menor, tudo é tratado de forma política com a finalidade de ligar as questões individuais às questões gerais. “É nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, económicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 39). Dentro dessa questão política, Deleuze e Guattari ainda nos dizem que “Quando Kafka indica entre os fins da literatura menor <<a depuração do conflito que opõe pais e filhos e a possibilidade de debatê-lo>>, não se trata de um fantasma edipiano, mas de um programa político.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.39).

Os teóricos nos trazem então a terceira característica da literatura menor: “tudo toma um valor colectivo.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.40). Eles também ressaltam o fato de que o talento individual não seria muito abundante nessa literatura, ou seja, não é a literatura de um ou outro grande mestre, que se destacará por suas qualidades literárias, mas de um coletivo:

De tal modo que este estado de realidade do talento é, de facto, benéfico e permite conceber algo diferente de uma literatura dos mestres: o que o escritor diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. O campo político contaminou o enunciado todo. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p.40)

Dessa forma, a literatura menor não tem com objetivo consagrar o talento de mestres, mas sim atuar na enunciação coletiva. Assim, fica claro o papel político e revolucionário da literatura menor, dando visibilidade a situações geralmente apagadas e/ ou naturalizadas e tratando todas com posicionamento político:

[...] a consciência colectiva ou nacional é << a maior parte das vezes inactiva na vida exterior e continuamente em vias de desagregação>>. É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; [...] A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse meio: *a literatura é assunto do povo*. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 40)

Como vemos, ao dizer que “a literatura é assunto do povo”, esses teóricos tiram o caráter elitista que se verifica na literatura que valoriza apenas o bem escrever. Assim são definidas as três categorias da literatura menor:

As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação. O mesmo será dizer que <<menor>> já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 41-42)

Os autores partem então da ideia da desterritorialização da língua para definir a primeira categoria da literatura menor. Pretendemos aqui relacionar as categorias da literatura menor a autores cuja língua não é desterritorializada exatamente no sentido que Deleuze e Guattari abordam, mas que, por razões que exploraremos no decorrer do capítulo, acreditamos ser passível de aproximações com os conceitos já expostos.

Em Lima Barreto podemos pensar o caráter menor de sua literatura tendo em vista o seu próprio fazer literário, que se diferenciava do que era feito pela literatura maior, pois ele se recusou a se encaixar ao que era valorizado em sua época. Pacheco (2013) em *A comunidade em exílio: Literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt* diz que

Segundo Sevcenko (2003), Lima Barreto possuía um impulso inovador, um estilo anti-retórico de escrever, se recusando a usar a linguagem “castiça e empolada” dos parnasianos. Tal negação, segundo o crítico, levava o escritor “à procura de soluções originais e a tornar mais versáteis os recursos literários, aptos para assimilar à experiência artística os múltiplos planos da realidade, densos e complexos com que se dispunha a trabalhar.” (SEVCENKO, 2003 apud PACHECO, 2013, p.21)

Assim, a linguagem utilizada por Lima Barreto em sua literatura era diferente da que constituía a literatura maior, embora não fosse desterritorializada no sentido de ser diferente do idioma nacional oficial, era diferente da linguagem literária desenvolvida na época. A escolha por essa linguagem já é um posicionamento político de Lima Barreto, como mostra Pacheco (2013):

Em prefácio intitulado “Amplius!” de agosto de 1916, publicado em *Histórias e Sonhos*, o próprio Lima Barreto respondeu a uma crítica recebida em carta anônima. No texto, argumenta que faz uso dos “chamados processos do jornalismo”, em seus romances, para “diminuir os motivos de desinteligência entre os homens que me cercam”. E acrescenta: “assim como querem todos os mestres, eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias”. (BARRETO, 1990, p.16). É, portanto, a preocupação em alcançar a maior amplitude possível de leitores contemporâneos que justificaria, conforme o escritor, o seu estilo. Trata-se, como fica claro, de uma opção consciente e crítica. (PACHECO, 2013, p.21)

Esse posicionamento de Lima Barreto em tentar desenvolver uma literatura que seja inteligível pela maior parte dos leitores já pode ser relacionado ao conceito de literatura menor, visto que ele não busca desenvolver e/ ou ressaltar seus dons artísticos e escrever uma

obra-prima, mas sim propiciar a leitura para o maior número de pessoas. Assim, a língua que ele utiliza pode ser considerada desterritorializada por não corresponder à língua maior, que é desenvolvida pela maior parte dos escritores, principalmente os seus contemporâneos parnasianos, muito preocupados com a forma e a beleza da literatura que produziam.

A escolha temática de Lima Barreto também o aproxima do conceito de literatura menor, como mostra Zélia Nolasco-Freire em *Lima Barreto: Imagem e Linguagem* (2005), ao explicar a forma pela qual o autor se diferenciou de seus contemporâneos, nesta passagem cujo trecho final já citamos anteriormente:

Em primeiro lugar, Lima Barreto sempre fez da literatura uma arma bastante poderosa a favor do país e dos menos privilegiados. Porém, na forma como a dispôs é que se encontra o diferencial do escritor. Forma muito diferente da que usava Machado de Assis, Coelho Neto, Rui Barbosa, Graça Aranha e Euclides da Cunha. Com exceção de Machado de Assis, todos escrevem no mesmo período. E embora Machado tenha morrido em 1909 – ano em que Lima estréia nas letras – suas obras e o próprio escritor continuam como modelo de literatura. Em segundo lugar, consta o conteúdo das obras de Lima Barreto como fator preponderante de ruptura e inovação. O escritor ousa trazer para a ficção elementos comuns, do dia-a-dia. Totalmente despido de qualquer subterfúgio, quer seja com a linguagem rebuscada ou quanto à posição social. Trouxe para a obra: pessoas, fatos e acontecimentos, que antes eram dignos de uma nota apenas nas páginas policiais, podendo resumir em uma única palavra: o subúrbio. (NOLASCO-FREIRE, 2005, p.98-99)

Ao escolher como tema de sua literatura aquilo que fora dela seria digno “de uma nota apenas nas páginas policiais”, ele demonstra o caráter político de sua obra, pois os acontecimentos que seriam de apenas uma parcela da sociedade, sem atrair muita atenção, em sua literatura tomam um caráter coletivo que agencia sua enunciação no sentido de revelar de maneira geral o que, em outros autores ou fora da literatura, seria algo referente apenas àqueles particularmente envolvidos.

Pensando ainda na já comentada diferença entre o reconhecimento de Machado de Assis e Lima Barreto, podemos pensar em Barreto como representante da literatura menor e Machado como representante da literatura maior, pois, como já comentado, a sua linguagem se adequa melhor ao padrão de escrita mais valorizado em sua época. Já vimos, entretanto, através de Bosi (1982) que essa adequação pode ser considerada uma máscara utilizada pelo autor. Assim, podemos dizer que o caráter político e os temas da literatura menor estão presentes em sua literatura, mas de maneira mais velada que nos escritos de Barreto. O caráter menor da literatura não consagra os seus autores grandes mestres, conforme explicitado por Deleuze e Guattari, e esse pode ser também um dos fatores que levaram Lima Barreto a não receber um reconhecimento tão grande quanto Machado de Assis.

Pensando sobre os temas da literatura menor, em *Vida e Morte* vemos, nas perambulações dos dois personagens principais pela cidade, Gonzaga de Sá e Augusto Machado, reflexões sobre fatos e pessoas que talvez em outras literaturas passassem despercebidos, apagados dentro do grande panorama do qual fazem parte. No décimo capítulo do romance, *O Enterro*, Gonzaga defende a ideia de que os desgraçados, que seriam as pessoas menos favorecidas da sociedade, deveriam se matar. A explicação que ele faz sobre seu radical posicionamento caracteriza a indignação do personagem quanto à desigualdade entre as pessoas. Transcreveremos este trecho que é bastante sintomático da preocupação com o coletivo, sobre a qual já comentamos:

[...] Schopenhauer, que propôs o suicídio da humanidade, foi longe; devem ser só os desgraçados, os felizes que fiquem com a sua felicidade. [...] Eu não compreendo – acrescentou depois de uma pausa – que um homem, um animal dotado de senso crítico, capaz de colher analogias, levante-se às quatro horas da madrugada para vir trabalhar no Arsenal da Marinha, enquanto o ministro dorme até às onze, e ainda por cima vem de carro ou automóvel. Eu não compreendo – continuou – que haja quem se resigne a viver desse modo e organizar famílias dentro de uma sociedade cujos dirigentes não admitem, para esses lares humildes, os mesmos princípios diretos com que mantêm os deles luxuosos, em Botafogo ou na Tijuca. Recordo-me que uma vez, por acaso, entrei numa pretoria e assisti a um casamento de duas pessoas pobres... Creio até que eram de cor... Em face de todas as teorias do Estado, era uma coisa justa e louvável; pois bem, juízes, escrivães, rábulas enchiam de chacotas, de deboches aquele pobre par que se fiara nas declamações governamentais. Não sei por que essa gente vive, ou antes, por que teima em viver! O melhor seria matarem-se, ao menos os princípios químicos dos seus corpos, logo às toneladas, iriam fertilizar as terras pobres. Não seria melhor? (BARRETO, 2001, p.614)

Nesse trecho, cuja radicalidade de Gonzaga se torna até chocante, ao defender que seria melhor que “os desgraçados” se matem, vemos a indignação do personagem diante do que ele presencia na sociedade. Nessa proposição de que essas pessoas se matassem, ao invés de apresentar-se um desprezo, mostra-se uma preocupação para com eles, que sofrem injustamente. Para corroborar o entendimento da literatura menor, a continuação desse diálogo é importante por tratar especificamente da literatura e da forma como ela lida, ou deveria lidar, de acordo com Gonzaga, com o sofrimento das pessoas:

– Na Europa os camponeses sofrem...
 – Oh! Lá é outra coisa! Há uma literatura, um pensamento que vincula grandes idéias, que espalham o são espírito pela individualidade humana, fonte de simpatia pelos fracos, preocupada e angustiada com os destinos humanos. Aqui, o que há?
 – Alguma coisa.
 – Nada. A nossa emotividade literária só se interessa pelos populares do sertão, unicamente porque são pitorescos e talvez não se possa verificar a verdade de suas criações. No mais, é uma continuação do exame de português, uma retórica mais difícil, a se desenvolver por este tema sempre o mesmo: Dona Dulce, moça de Botafogo em Petrópolis, que se casa com o Dr. Frederico. O comendador seu pai

não quer porque o tal Dr. Frederico, apesar de doutor, não tem emprego. Dulce vai à superiora do colégio das irmãs. Esta escreve à mulher do ministro, antiga aluna do colégio, que arranja um emprego para o rapaz. Está acabada a história. É preciso não esquecer que Frederico é moço pobre, isto é, o pai tem dinheiro, fazenda ou engenho, mas não pode dar uma mesada grande. Aí está o grande drama de amor em nossas letras e o tema do seu ciclo literário. Quando tu verás na tua terra um Dostoiévski, um George Eliot, um Tólstoi, gigantes destes em que a força de visão, o ilimitado da criação não cedem o passo à simpatia pelos humildes, pelos humilhados, pela dor daquelas gentes donde às vezes não vieram, quando? (BARRETO, 2001, p.614-615)

Nesse diálogo, vemos que Gonzaga de Sá entende que a literatura deve tratar dos menos favorecidos e constata que na literatura brasileira isso não acontece. Aí está a crítica à literatura que apenas se preocupava com questões estéticas ou enredos banais ao invés de dar visibilidade às questões daqueles menos privilegiados. O personagem ainda diz o que ele faria, caso fosse escritor:

– Se eu pudesse – aduziu –, se me fosse dado ter o dom completo de escritor, eu havia de ser assim um Rousseau, ao meu jeito, pregando à massa um ideal de vigor, de violência, de força, de coragem calculada, que lhe corrigisse a bondade e a doçura deprimente. Havia de saturá-la de um individualismo feroz, de um ideal de ser como aquelas trepadeiras de Java, amorosas de sol, que coleiam pelas grossas árvores da floresta e vão por ela acima mais alto que os mais altos ramos para dar afinal a sua glória em espetáculo. Sabes de quem é?

– Não.

– É daquele que “aumenta a força vital”. (BARRETO, 2001, p.615)

Pouco depois o personagem justifica sua fala exaltada como saudade do amigo que morrera. Entretanto, este diálogo pode ser relacionado ao projeto literário de Lima Barreto, que tentava dar visibilidade aos menos favorecidos em sua literatura, trazendo para o foco de suas narrativas questões que costumavam passar despercebidas, ou seja, aproximando-se dos conceitos da literatura menor.

Para percebermos a aproximação do conceito de literatura menor no romance de Vergara, *Estrada Perdida*, consideraremos alguns personagens em especial, por conta, principalmente, da representação que o autor faz de sua linguagem e como trata as questões pessoais destes personagens. Na casa de Dr. Ferreira há três criados negros que serão o foco de nossa análise: Peleu, Marciano (filho de Peleu) e Umbelina.

Peleu é um negro idoso que, quando mais jovem, correu o mundo trabalhando até que conheceu Tomásia, uma mulher branca que se tornou sua esposa, já falecida no início do romance. Marciano, seu filho, sonhava ser jôquei e largou a oportunidade de uma grande carreira nessa área no Rio de Janeiro para se casar com Isaltina, uma moça mulata que já não era mais virgem. Pelo desgosto de ter abandonado essa oportunidade e pela lembrança constante do fato de a esposa ter deixado de ser virgem com outro homem, antes do

casamento, Marciano caiu no vício da bebida e sempre que está embriagado retoma as dolorosas lembranças dessas mágoas. Umbelina é uma empregada que tem sua fala definida pelo narrador como “tatibitate”, um defeito na pronúncia das consoantes. Não há muitas evidências do passado de Umbelina, tudo o que sabemos dela acontece durante a narrativa. Ela dá dinheiro para Marciano sustentar seu vício e, em troca, cobra favores sexuais dele.

Telmo Vergara não é um autor cuja língua seja desterritorializada, mas percebemos que os personagens citados apresentam em certo nível essa desterritorialização. Os três se encontram em posição subalterna e a linguagem oral por eles utilizada é diferente daquela tida como padrão. Embora eles se expressem no mesmo idioma de seus conterrâneos, a maneira como o fazem é diferente da maneira estabelecida como padrão. Vergara dá voz a eles em sua própria linguagem, dando visibilidade às suas “transgressões” da língua padrão. Acreditamos que essa prática seja política, que vise desvelar uma individualidade com o intuito de torná-la coletiva.

Para considerarmos que tais personagens têm sua língua desterritorializada mesmo praticando-a dentro de sua língua materna, recorremos a Deleuze e Guattari quando nos dizem:

Quanto é que vivem hoje numa língua que não é a sua? Ou então nem sequer a sua conhecem, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior que são obrigados a utilizar? Problema dos imigrantes e dos filhos deles. Problemas das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também de nós todos: como é que se extrai da sua própria língua uma literatura menor, capaz de pensar a linguagem e fazê-la tecer conforme uma linha revolucionária sóbria? (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p. 43)

Os teóricos tratam da desterritorialização referente às fronteiras nacionais e culturais, mas tentamos aqui estender essa desterritorialização para o caso daqueles que não são imigrantes, mas que se encontram dentro da terra em que nasceram e que, entretanto, por diversas razões, fazem uso de uma variação daquela língua estabelecida como padrão e vista como maior/ melhor. Esses podem ser enquadrados na minoria que os teóricos citam. É como explicita Karl Erik Schollhammer (2001) também se baseando nos estudos de Deleuze e Guattari:

Mas é importante aqui insistir que o caráter minoritário da literatura de Kafka, para Deleuze e Guattari, exemplifica as condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua. “Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou o artista

não precisa efetivamente formar parte de uma minoria, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 28-29) para assumir a prática menor. A dimensão positiva desta prática é que ela carrega em si uma comunidade possível ou um “povo por vir”, segundo a formulação enigmática de Deleuze e Guattari. É uma literatura que participa nessa tarefa: “não dirigir-se a um povo suposto já presente mas contribuir para a invenção de um povo” (DELEUZE, 1990, p. 259-260). (SCHOLLHAMMER, 2001, p. 63-64).

Então reafirmamos que nosso posicionamento quanto à língua menor aqui tratada não corresponde ao uso que o autor Telmo Vergara faz da língua em sua literatura como um todo, visto que ele não passa pela mesma desterritorialização de Kafka, por exemplo, mas do uso que seus personagens fazem e do caráter político assumido pelo autor ao dar voz a eles representando sua linguagem da forma como ela acontece. Assim, entendemos que o autor “assume a prática menor”, citada por Schollhammer (2001).

Vejamos então como o autor representa Peleu. O homem negro de setenta anos, trabalhador e experiente é alguém bastante saudosista, sempre lembrando as coisas pelas quais já passou:

Luis se recórda:

– Ah, Peleu! Como é que tu disse que cantaro o Quizomba lá na Baía? [...] [...] -Ah, menino! Pra quê me perguntô isso, menino? Foi defronte da igreja do Sinhô do Bom-Fim, seu Luis... Foi no dia que déro a notíça que a guerra do Paraguai tinha acabado... Rezaro missa... Depois da missa ajuntô povo, que não foi brinquedo no largo que tem defronte da igreja...

O entusiasmo tomou conta, totalmente, do negro Peleu. Os olhos chisparam de alegria. Os braços se agitaram na gesticulação desordenada:

– Ajuntô povo que não foi brinquedo, sim, menino. Povo como nunca tinha ajuntado na Baía... Tudo defronte da igreja do Sinhô do Bom-Fim... A gente que tava na igreja saíu e se misturô com a gente que tava na rua. Tudo conversava com os otro, inté com os que não éro conhecido... E antão começô a dansa. Tudo dansô, branco com preto, rico com pobre... E tudo aquele mundo de povo cantô o canto do Quizomba...

Não foi preciso que Luis, cujos olhos se arregalam na representação da cena descrita pelo negro – não foi preciso que Luis pedisse. Porque o canto começou, grave, no compasso de macumba: [...] (VERGARA, 1939, p. 42)¹²

Vários são os trechos em que Peleu relembra com entusiasmo passagens felizes de sua vida, principalmente quando foi para a Argentina e o Paraguai acompanhado por um inglês, o “Mist Charle”. A vida de Peleu nos dá mostras de como vivia a maioria dos negros naquela época: “Riso largo, nova coçadela na carapinha: – Eu vô indo aqui, como nêgo véio que não descança nunca... (Outro riso) Nem nos domingo... E a sua mãe, como vai?” (VERGARA, 1939, p.41)

¹² Utilizaremos em todas as citações a ortografia original do romance, sem correções, como se verifica na sua primeira e única edição.

Trabalhador e honesto, Peleu é um criado fiel à família de Dr. Ferreira. Sendo viúvo há tempos e se sentindo solitário, passa a viver com uma mulher mais nova que ele, com quem tem uma vida tranquila, ainda que bastante simples e em condições precárias. Acabam se casando na igreja, acontecimento que encerra o romance e que, trazendo várias descrições detalhadas dos vestuários dos convidados brancos e negros, o que serve para marcar a diferença do padrão de vida deles, algo evidente no romance todo e que, a nosso ver, destaca o caráter político da obra, bem como a colocação dos subalternos em situação de detenção do poder. Como trataremos ainda adiante, no romance há um momento em que Umbelina, a criada negra, abusa do menino Luis, neto de seu patrão. Essa é uma reviravolta de um modo de representação que estamos acostumados a ver, que é aquele do patrão branco abusando de sua empregada, quase sempre, negra. Aqui temos uma situação inversa. O mesmo acontece com Luis em sua vida adulta, quando, já pobre, acaba por fazer sexo com sua criada, não para explorá-la, mas a fim de conseguir dinheiro para comprar um presente para a filha. Nesse momento, o que poderia reforçar o poder do branco sobre ela, é invertido, já que dessa forma é ela quem é empoderada. Essas variações e inversões do tema da prostituição e abuso podem também ser vistos como um viés do caráter político do romance.

Diferente do pai, Marciano, de 30 anos, após as já citadas mágoas que alimenta da mulher, que não era mais virgem quando se casou com ele, se afunda no vício da bebida e nunca consegue superar a decepção pela oportunidade que perdeu de crescer na vida:

– Esse véio é bicho num cavalo... (Riu) Eu também... Já ganhei muita corrida de cancha reta no Passo da Cavaia. Si eu quizesse, eu era jóqui...

Ligia comentou:

– E por que qui tu não é?

Marciano sacodiu os ombros, torceu o bigode ralo, melancólico:

– Pruquê? Pruquê mi casei, pronto! Pruquê mi casei! Quem mi mandô sê besta? Tenho trinta ano e tô na idade bôa pra sê jóqui. Pézo só cincoenta e treis quilo. Dava prá se jóqui de prado, de camiseta de cô... Cheguei a tá de mala pronta pra embarcá pro Rio... Mais quem me mandô sê besta? Quem me mandou mi esquentá pra casá? Voceis não entende meninada, mais é por isso que eu ás veis bebo...

Roberto se espantou:

– Ás vez? Tu tá sempre no pileque, Marciano... (VERGARA, 1939, pp.15- 16)

Ao invés de esquecer o passado e trabalhar duro a fim de ter uma vida mais próspera, Marciano se entrega ao desgosto e só vive para sustentar seu vício. Além de gastar seu salário, ainda precisa se render aos desejos sexuais de Umbelina para conseguir mais dinheiro. Ela, por sua vez, tendo-lhe afeição e sendo bastante esperta, o mantém sempre submisso a ela por conta de sua dependência do álcool e sua necessidade de dinheiro:

– Tu sabe, Bilina... O doutô só paga no principio do meis, a Isaltina já gastô todo o dinheiro que eu dei pra ela guardá... Eu... eu tenho muita percisão desse dinheiro, Bilina...

Umbelina fecha a portinhola do fogão e se ergue com esforço:

– Puça homi teimoso! Eu sei pa tê ti tu té os tatocentão... Tu té impiná, safado... Outro riso grosso). Mais não fais mal... (A mão mergulha entre os fartos seios negros, retira o saquinho de pano sujo, abre-o, pega os dois niqueis de duzentos réis) Toma.

Marciano balbucia o agradecimento, enquanto Umbelina torna, enérgica:

– Fim do meis, tu mi pada! Não pensa ti vai levá a nega Bilina no embuio.

E, quando já embolsara o dinheiro e se ia embora – Marciano foi preso pelos braços gordos e pretos, enquanto recebeu o beijo babusado:

– Meu neguinho, meu gu'izinho safado... Ainada vô atabá ti dando todo o meu dinheo, meu neguinho safado... Não piciza padá, não, meu gu'izinho... (VERGARA, 1939, p. 18-19)

Umbelina, além de compartilhar da linguagem comum às pessoas de classe social mais baixa na época, tem um problema de fala já citado anteriormente, que pode ser resolvido se tratado desde a infância. Ela provavelmente poderia ter tido seu problema ao menos amenizado caso dispusesse de melhores recursos financeiros. Vejamos mais um trecho de sua fala tatibitate: “– Mininada sivigonha! Eu vô tontá pa sá Titóca, vadabundos! Os colezo feça e esses vadabundo não tem nada pa fazê e vem mecê com os mais véio. Voceis mi pado, vadabundos!” (VERGARA, 1939, p. 191)

O fato de ela ter sua oralidade representada dessa forma na narrativa, pode ser considerado uma tentativa de o autor nos mostrar que a falta de recursos financeiros e a posição social desfavorável dos negros daquela época afetava suas vidas até mesmo nas funções mais básicas como a fala. Aí podemos fazer uma ponte com as três categorias da literatura menor, já citadas aqui. Umbelina e os outros personagens selecionados têm sua língua desterritorializada, se comunicam de uma forma menor dentro da língua maior. Os seus papéis no romance, mostrando toda essa desigualdade e o desenrolar de suas vidas a partir disso, podem demonstrar a preocupação política do autor, que se aproxima da temática do romance de 30. Também vemos que as questões individuais de cada um deles assumem um valor coletivo, sendo importantes para todos no enredo.

Interessante evidenciar que a representação dos negros neste romance foi algo comentado como destaque, já algum tempo depois de sua publicação, por Rabassa (1965), como mostra Steyer (2006) e que veremos com mais ênfase quando tratarmos da temática do romance de Vergara, mas que já podemos traçar aqui como uma importante característica:

[...] ele constata algo que podemos perceber na prática ao analisarmos a literatura gaúcha da época de Vergara: realmente o negro aparecia pouco, se comparado a outros Estados brasileiros. Telmo Vergara e Athos Damasceno Ferreira talvez sejam dos poucos escritores a dar um espaço mais amplo para o negro naquele momento. O interessante é que o estudo de Rabassa aponta justamente *Estrada Perdida* como

um romance que trata dos negros de Porto Alegre. É a única obra de um escritor do Sul analisada pelo autor, que descreve especialmente as principais características e ações na narrativa de Peleu, Umbelina e Marciano (entre as páginas 353 e 359 de seu livro). STEYER, 2006, p. 243-244)

Percebemos assim que o fato de Vergara se dedicar à representação dos negros caracteriza-se como mais uma diferença de sua obra com relação à literatura desenvolvida pelos seus contemporâneos. Este romance exerce então o papel de mostrar algumas das desigualdades presentes na sociedade através dos personagens aqui abordados e dos outros, principalmente os negros e pobres, embora com algumas ressalvas que veremos ao tratar da temática dos dois autores estudados. Peleu, Marciano e Umbelina não são os únicos nesta situação dentro da narrativa, mas são os que recebem maior destaque e servem como representação da classe negra e pobre da época, por isso os escolhemos para embasar nossa análise. Inúmeras são as passagens em que tal desigualdade fica ainda mais evidente, sendo destacada pelos próprios personagens. Steyer (2006) chama atenção para alguns trechos que mostram essa evidência:

O contraste social entre brancos e negros aparece em diversas passagens. Numa delas, os primos Lígia, Luís e Roberto visitam a casa de Peleu. Marica, sua companheira, diz que “pobre não toma leite de vaca, mas de cabrita” (p. 130). A mesma Marica diz a Lígia que “pobre não tem tempo de sentá... Pro móde disso é qui os sofá é duro...” (p. 123) (STEYER, 2006, p. 247)

Há no romance toda a evidência da desigualdade entre ricos e pobres, aí não sendo determinante a cor de sua pele, pois há diversos personagens pobres que não são caracterizados como negros. O fato é que, através desses personagens, que embora não sejam os principais, como constatou Rabassa (1965), citado anteriormente, e tratando da subalternidade em que os negros se encontravam em relação aos brancos, recebem, a nosso ver, a mesma importância que os personagens tidos como principais, visto que percorrem o romance todo e suas questões são tratadas com a mesma relevância que as questões dos personagens “principais”, ou seja, “[...] Aquilo que no seio das grandes literaturas actua em baixo e constitui uma cave não indispensável do edifício, passa-se aqui à luz do dia; [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p. 39). Queremos assim explicitar que os personagens negros, embora não sejam os protagonistas, não são também meros figurantes, mas são tão relevantes quanto os personagens brancos, algumas vezes até recebendo um enfoque maior que os personagens tidos como principais.

Retomando as três categorias da literatura menor, explicitadas por Deleuze e Guattari: “A desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o

agenciamento colectivo de enunciação” (DELEUZE, GUATTARI, 2002, p. 41-42), acreditamos ser possível tecer as já exploradas aproximações entre o conceito de literatura menor e os romances *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e *Estrada Perdida*.

Embora, como já dissemos, Telmo Vergara não tenha sua língua desterritorializada, como é o caso de Kafka, foco do estudo de Deleuze e Guattari, consideramos que alguns de seus personagens, principalmente os três que escolhemos para abordar nesse estudo, se encaixam nessa desterritorialização, pois embora se comuniquem em sua língua materna, estão deslocados da via principal da sua língua, a língua maior. No caso de Lima Barreto, sua linguagem e a de seus personagens também não são desterritorializadas no sentido de idiomas nacionais, mas a forma pela qual ele utiliza a linguagem para desenvolver a sua literatura é desterritorializada em relação à linguagem privilegiada pela literatura “maior”.

Já a segunda categoria da literatura menor, “ligação do individual com o imediato político” pode ser relacionada ao fato de as questões individuais dos personagens de ambos os autores terem uma grande importância para o romance como um todo. Também entendemos que suas questões individuais têm uma importância política para além do romance, pois a partir dos personagens enfocados aqui, podemos ter uma amostra de como a classe serviçal negra vivia nessa época. Em *Vida e Morte*, os personagens mulatos que temos no romance não pertencem à classe serviçal, mas ao funcionalismo público, o que lhes proporcionava condições de vida um pouco melhores que a dos negros de *Estrada Perdida*, mesmo no caso de Augusto Machado, que era suburbano. A sua representação não deixa de ter importância política, pois mostra como esses funcionários viviam na época. Por não estarem em condições precárias, poderiam passar despercebidos, mas ao contrário, nesse romance, como é comum na literatura de Lima Barreto, sua vida é digna de representação dentro da narrativa.

A terceira categoria da literatura menor é o caráter coletivo da enunciação, ou seja, não é a literatura dos grandes mestres, a obra-prima de algum autor, mas uma coletividade, na qual tudo o que o autor faz é político, o que confere a essa literatura um caráter revolucionário. No caso de Lima Barreto, é incontestável o caráter político do autor e de seus personagens, que problematizam questões da sociedade e se posicionam criticamente em relação a eles. Consideramos que o romance de Telmo Vergara também se encaixa na terceira categoria por tentar representar a fala dos personagens como ela acontece e por trazer à luz as situações vividas por uma classe que não tinha tanto espaço dentro da literatura maior. Por inserir em sua narrativa questões que estavam em segundo plano de forma política, como consideramos que o autor faz, é possível dizer que há aí um caráter revolucionário em sua literatura, assim como em Lima Barreto. A abordagem dos personagens aqui tratados dá

visibilidade a uma situação que era naturalizada, evidenciando o caráter político e de enunciação coletiva da obra.

Embora Deleuze e Guattari associem todas as características da literatura menor ao fazer literário de Kafka, acreditamos que as aproximações com a literatura desses autores e em especial com os romances *Vida e Morte* e *Estrada Perdida* são claramente possíveis.

Por ser o nosso trabalho constituído pela análise de dois romances e da sua articulação com a teoria, julgamos interessante trazer algumas contribuições teóricas sobre o gênero romanesco antes de mergulharmos nos romances dos autores. A seguir, traçaremos algumas questões teóricas em relação ao gênero romance, seu surgimento e suas modificações com o passar do tempo, para depois focarmos a análise comparativa nos enredos dos romances selecionados para estudo. Neste capítulo veremos também a figura do narrador trazida por Walter Benjamin (1936), comum nas sociedades antigas nas quais havia o costume de compartilhar experiências, diferente do que observamos hoje, com a vida mais agitada. Julgamos interessante trazer tais contribuições por considerarmos possível associar essa figura do narrador à escrita de Barreto e de Vergara, nas quais verificamos a narração do cotidiano, da vida pacata de todo dia, sem grandes acontecimentos, momentos que seriam característicos das narrações orais características do modo de vida antigo, e que hoje está se extinguindo.

4. O ROMANCE E A FIGURA DO NARRADOR

Walter Benjamin em *O Narrador* (1936), faz algumas considerações importantes para nosso entendimento sobre o romance e suas origens. O autor traz uma extensa discussão sobre a mudança ocorrida no papel do narrador, referindo-se ao narrador oral, bastante comum nas sociedades arcaicas, quando era mais forte o costume de as pessoas contarem histórias entre si. Essa diferença é reflexo das modificações no modo de vida da sociedade. Benjamin escreve seu texto há quase oitenta anos e discute questões que ele verificava naquela época, mas que são mais atuais do que nunca e por isso são pertinentes ao nosso trabalho.

Ao falar sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin (1936) traça as mudanças da figura do narrador, que seria aquele que transmite sua experiência oralmente para os membros de sua comunidade. Na antiguidade as pessoas viviam mais próximas umas das outras, em pequenas comunidades que proporcionavam o intercâmbio de experiências, o que se constituía como uma das principais fontes de conhecimento, visto que essas experiências transmitiam conselhos aos ouvintes. Esse intercâmbio também era fonte de entretenimento, pois, antigamente, sem grandes possibilidades de diversão, ouvir histórias sempre fez parte da vida das pessoas. Entretanto, como Benjamin já verificava naquela época,

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1936, p.197-198)

A respeito dessa incapacidade de intercambiar experiências, o autor aponta o fato de os combatentes da primeira guerra mundial voltarem calados. Todo o cabedal de experiências pelo qual passaram não era transmitido para as pessoas. Nunca havia existido situação mais extrema e desmoralizadora que a guerra, por isso era compreensível essa impossibilidade que os combatentes apresentavam de comunicar o que tinham vivido. Assim, “o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.” (BENJAMIN, 1936, p. 198).

Para representar o narrador, Benjamin cita a figura do camponês sedentário e a do comerciante. O primeiro representa aqueles que passam a vida em seu próprio país e, portanto, conhecem bem sua história e suas tradições. Já o segundo representa aqueles que viajam bastante e que por isso têm muito a contar sobre diferentes lugares e situações. Essas duas categorias de narradores “constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do

reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos.” (BENJAMIN, 1936, p.199).

Assim, o narrador existe na relação com outras pessoas, transmitindo as suas experiências de vida. Esse intercâmbio de experiências apresenta um caráter utilitário, dá um conselho, um ensinamento moral a quem o ouve. O autor defende que dar conselhos é hoje algo antiquado “porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros.” (BENJAMIN, 1936, p.200). Ele declara que:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1936, p.200).

O autor mostra que “o lado épico da verdade” (p.201) está em “extinção” e isso acontece “concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.” (p.201). Benjamin coloca como primeiro indício da morte da narrativa o surgimento do romance, no qual verificamos diferenças essenciais em relação ao narrador primitivo, que era conectado à realidade e aos indivíduos que o cercavam. O romancista é solitário, precisa se isolar para escrever o romance, assim como quem o lê também precisa estar sozinho. Enquanto o narrador estava inserido em regiões litorâneas (como o marinheiro) ou no campo (como o camponês sedentário), o romancista está no espaço urbano, inserido na sociedade burguesa, na qual não se verifica o tédio que propiciava o desenvolvimento das narrativas orais antigamente. Hoje fica ainda mais clara essa mudança de panorama que já estava posta na época em que Benjamin escreve. As atividades associadas ao tédio

já se extinguíram nas cidades e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. (BENJAMIN, 1936, p.205).

A mudança dos modos de trabalho foi decisiva para o enfraquecimento das narrativas orais. O trabalho manual ou braçal, fonte da economia antiga, era propício para a propagação das narrativas orais. Além disso, antigamente as pessoas estavam conectadas fisicamente, dependendo umas das outras em suas comunidades. Hoje elas estão conectadas, mas virtualmente. O ritmo de trabalho acelerado e a abundância de meios de entretenimento jogam

contra a preservação das narrativas orais. Ninguém tem tempo de ficar ouvindo histórias antigas ou contando suas próprias experiências, pois o ritmo de nossa sociedade é completamente diferente. Ainda assim, o romance pode ser considerado uma forma de sobrevivência desse narrador, que ali ainda se encontra de alguma forma presente, pois esse gênero deriva das narrativas orais, ainda que se diferencie em sua forma. Embora o romance possa passar ao leitor alguma sabedoria, algum conselho, o leitor não tem contato com o autor do romance, não há a transmissão de experiência de pessoa para pessoa, como acontecia nas narrativas orais. Sobre o florescimento do romance, Benjamin diz que

O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou de múltiplas formas, de novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 1936, p. 202).

O surgimento da informação, segundo Benjamin, se distancia tanto da narrativa oral, quanto do romance. Ele explica, citando Villemessant, que o saber que vem de longe não interessa tanto quanto o que acontece próximo às pessoas. A informação é rápida, objetiva e fugaz e deve ser auto-explicativa, “compreensível “em si e para si” (p.203), no que difere da narrativa e “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.” (p.203).

Se hoje, como já dissemos, a conexão das pessoas é virtual, também verificamos a mudança da própria informação em relação à época em que Benjamin escrevia. Mais do que nunca, podemos verificar a rapidez e a urgência da informação, que é cada vez mais fugaz, tanto para acontecimentos próximos, quanto distantes daqueles que recebem as notícias. Entretanto, como a informação chega rapidamente, ela também se extingue depressa, pois só é útil enquanto é nova e sua novidade pode durar poucos minutos, visto que é superada a todo instante. Benjamin ressalta que

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1936, p. 204)

Ou seja, a notícia se esvazia, se extingue, mas a narrativa mantém suas questões apesar do tempo, podendo originar novas discussões e interpretações. Ela também pode ser ressignificada de acordo com cada época e cada sociedade. Nesse sentido, a narrativa literária parece ter mais durabilidade que a narrativa oral, pois se as pessoas não estão mais se comunicando, intercambiando suas experiências, as histórias deixam de existir. Já o romance, que tem o livro como suporte, pode ser favorecido nesse ponto por estar registrado materialmente.

Benjamin também fala sobre a autoridade que aparece no apagamento, seja ele a morte ou o fim da narrativa. Ele diz que

o leitor do romance busca homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor. (BENJAMIN, 1936, p.214)

Assim, seja com a morte propriamente dita, ou com o fim do romance que pode ser considerado uma morte, vem a experiência, a autoridade em passar um conhecimento. E o narrador é quem “sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio.” (Benjamin, 1936, p.221).

Todas essas mudanças ocorridas e elencadas por Benjamin culminaram na transposição do narrador oral para o narrador literário, que carrega em si o que sobrou do narrador oral. Ainda que o romance não passe a sabedoria da mesma forma que as narrativas orais, que aconteciam diretamente de indivíduo para indivíduo, ele é a reminiscência daquelas narrativas que ainda mantêm a sua importância, significado e possibilidade de interpretações, visto que não se esvazia como a notícia, que é cada vez mais precisa e mais fugaz.

A figura do narrador oral nos parece muito próxima das narrações de Barreto e, principalmente, de Vergara. Na obra desses autores, principalmente nos romances aqui estudados, temos descrições de situações cotidianas, sem grandes sobressaltos e reviravoltas. Assim como o narrador oral transmite suas experiências a quem estiver próximo a ele, os nossos autores parecem narrar algo que, embora não traga surpresas e reviravoltas, é o retrato do cotidiano, mas que transmite alguma mensagem. Seus enredos aqui abordados podem ser considerados simples “causos” que podem trazer lições e reflexões e que não se esvaziam, podendo sempre ser revisitados e reinterpretados.

Marthe Robert em *Romance das origens, origens do romance* (2007), traz uma visão mais recente dentro das discussões sobre o romance, declarando que:

Embora comumente visto como herdeiro das grandes formas épicas do passado, o romance, no sentido em que o entendemos hoje, é um gênero relativamente recente, mantendo laços apenas muito frouxos com a tradição de que se originou. [...] É na realidade um recém-chegado nas Letras, um plebeu que vingou e que, em meio aos gêneros secularmente estabelecidos e pouco a pouco por ele suplantados, continua parecendo um arrivista, às vezes até mesmo um aventureiro. (ROBERT, 2007, p.11)

Assim, Robert tem uma visão um pouco diferente de Benjamin, que considera o romance como herdeiro das narrativas orais, sendo que para a autora, essa herança dos gêneros tradicionais é mais frouxa. Embora escreva bastante tempo depois de Benjamin, Robert traz o romance como um gênero ainda novo e indefinido. Ela inclusive se questiona se o romance pode de fato ser tido como um gênero, dada a sua indefinição:

Assim, diferentemente do gênero tradicional, cuja regularidade é de tal ordem que é não apenas submetido a prescrições e proscritões, como feito por elas, o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados. É esta evidentemente a razão principal de sua expansão contínua, e também a de sua voga nas sociedades modernas, às quais se assemelha, quando não por seu espírito inventivo, por seu humor buliçoso e vitalidade. Porém, teoricamente, essas possibilidades quase ilimitadas acarretam uma falta de definição cujo grave inconveniente logo é percebido, pois se o romance é indefinido e até certo ponto indefinível, constituiria ele ainda um gênero e poderia ser reconhecido como tal? (ROBERT, 2007, p.14)

A autora traça uma série de questionamentos que colocam em cheque as teorias que tentam definir o romance a partir de algum princípio geral que delimitaria o que é romance e o que não é, e ela mostra que isso seria algo mais complexo devido ao seu caráter aberto, como explica no trecho citado acima.

A respeito das origens do romance, a autora fala sobre a forma pela qual no século XVIII o romance era visto como um gênero fútil, do qual os leitores inclusive se envergonhavam, ocultando seu gosto por leituras desse gênero:

[...] em 1719, data geralmente admitida para seu nascimento oficial (do romance), é ainda em tal descrédito que Daniel Defoe, que passa contudo por lhe ter dado seu primeiro impulso, recusa previamente qualquer assimilação de sua obra-prima a esse subproduto da literatura, que ele julga no máximo “bom para os rústicos”, e sumariamente condenado pelo seu público. A crer nisto, *Robinson Crusoe* deve ser considerado uma história verdadeira, ao passo que o romance seria um gênero falso, fadado por natureza à superficialidade e ao sentimentalismo, feito para corromper ao mesmo tempo o coração e o gosto. Aliás, esse juízo pejorativo nada tinha de novo; no século precedente ele obrigava as pessoas de qualidade a se esconderem para ler seus livros favoritos, aqueles mesmos declarados publicamente indignos dos letrados. (ROBERT, 2007, p.11-12)

Assim, o romance surge numa posição desfavorecida em relação aos gêneros que eram valorizados. Entretanto, “É verdade que esse desprezo por parte das pessoas de gosto não impede em absoluto que o romance faça seu caminho: já em meados do século, nem os leitores, nem os artífices de romances têm mais com que enrubescer por seu gênero de predileção.” (ROBERT, 2007, p.12)

Apesar de nascer desprivilegiado, o romance segue seu caminho, e estabelece seu lugar, “ele é agora praticamente único a reinar na vida literária” (ROBERT, 2007, p.13) embora não sem se deparar com as dificuldades inerentes à sua indefinição, tão apontada pela autora. Essa indefinição surge da vasta possibilidade de temas que podem ser tratados pelo romance, “uma vez que não existe nada de que não possa tratar.” (ROBERT, 2007, p.13). A autora ressalta o caráter burguês do nascimento do romance, também apontado por Benjamin (1936) e o compara com o conquistador que procura se expandir. Dessa forma, o romance é como um colonizador que “aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos –, apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego.” (ROBERT, 2007, p.13).

Como Benjamin (1936) abordava a dependência que o romance tem do livro, que é o seu suporte, Robert (2007) aborda esse caráter de dependência do livro e também da realidade como um duplo parasitismo do romance,

[...] pois por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende “enunciar”. E esse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar suas forças e ampliar ainda mais seus limites. (ROBERT, 2007, p.13)

Segundo a autora, o romance goza de uma grande liberdade que o permite utilizar-se de diversos gêneros literários para compor o seu próprio, pois “nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço;” (ROBERT, 2007, p.14), podendo ser “a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia;” (ROBERT, 2007, p.13-14). Da mesma forma, o romance mantém relações estreitas com a realidade, podendo pintá-la de maneira fiel ou modificá-la de acordo com seus objetivos.

Essa liberdade do romance, no entanto, acarreta a indefinição que permite questionar a sua constituição como um gênero, conforme fica claro nas palavras da autora, citadas anteriormente. Ela levanta diversos pontos que demonstram a tentativa de definir o romance

por seus temas, por suas relações com a realidade, de certa forma podando a liberdade inerente a ele. A autora mostra que essas discussões não dão conta de compreender a totalidade do romance e que as discussões sobre a sua representação da realidade não são critérios relevantes para o seu entendimento, pois “o grau de realidade de um romance nunca é coisa mensurável, representando apenas a parcela de ilusão que o romancista deseja representar.” (ROBERT, 2007, p.18). Ela mostra ainda que a crítica que se baseia na nacionalidade dos romances também peca porque esse critério “por maior serviço que preste ao estudo das literaturas nacionais, não lança nenhuma luz sobre a idéia mesma de romance.” (ROBERT, 2007, p.18, nota de rodapé).

É interessante notar que a autora destaca o papel agente do romance na sociedade, ao contrário do caráter fútil a ele dispensado antigamente:

O romance não é portanto o gênero fútil e hipócrita de que os Antigos desconfiavam, mas um agente de progresso, um instrumento de imensa eficácia virtual, que, nas mãos de um romancista consciente de sua tarefa, trabalha de fato para o bem comum. Ele reconduz os culpados ao bom caminho, cura os infelizes, faz as chagas do indivíduo e da sociedade serem odiadas; em suma, realiza uma missão, seja transmitindo sob sua fabulação um ensinamento positivo, seja agindo mais misteriosamente por meio de um exemplo de certa forma contagiante, seja intervindo na vida revelando seus recônditos mais ermos, caso em que pode detalhar o mal sem deixar de ser puro e benfazejo. (ROBERT, 2007, p.24)

A autora revela uma espécie de caráter missionário do romance. Podemos estabelecer uma relação com a visão de Benjamin (1936) sobre “aconselhar”, prática que em seu entendimento estava sendo extinta, visto que as experiências passaram a ser incomunicáveis. Entretanto, de acordo com o que Robert (2007) nos mostra, o romance ainda tem o poder de passar alguma sabedoria, visto que tem “a liberdade de compreender tudo e tudo dizer, é livre porque toca de imediato a totalidade da vida, cujos segredos ele conhece por instinto.” (ROBERT, 2007, p.25).

Em uma tentativa de conciliar as visões de ambos os autores, podemos considerar que o romance, embora não esteja estritamente ligado aos gêneros que o precederam, carrega a reminiscência do narrador oral e que embora as experiências tenham adquirido um caráter menos comunicável que o de antigamente, o romance ainda pode passar alguma sabedoria através da liberdade a partir da qual se desenvolve.

Como uma espécie de conclusão sobre o objetivo e a função do romance, que não é apenas objeto estético, mas sim um agente de transformação, Robert declara que

é certo que o romance se distingue de todos os outros gêneros literários, e talvez de todas as outras artes, por sua aptidão não para reproduzir a realidade, como nos acostumamos a pensar, mas para subverter a vida para lhe recriar incessantemente novas condições e redistribuir seus elementos. (ROBERT, 2007, p.30).

Dadas as condições do surgimento do romance, sua liberdade e seu objetivo e possibilidade de transformação, passemos para uma breve descrição dos romances que analisaremos posteriormente, ressaltando que, de acordo com o que vimos, eles podem ser considerados reminiscências daquele antigo narrador oral, que narrava para transmitir lições e experiências.

4.1 VIDA E MORTE DE M. J. GONZAGA DE SÁ (1919)

Quarto romance publicado por Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* constitui-se de uma biografia que Augusto Machado faz de seu amigo Manuel Joaquim Gonzaga de Sá. Esse romance foi o primeiro para o qual Lima Barreto recebeu a proposta de um editor para publicá-lo, pois como diz Francisco de Assis Barbosa (2012), “Até então, nenhum editor o havia procurado, com semelhante oferecimento. Todos os seus romances tinham sido publicados por sua própria iniciativa, pedindo, oferecendo, ou pagando ele mesmo a edição.” (BARBOSA, 2012, p.282). Assim, Monteiro Lobato, assumindo a direção da Revista do Brasil pede a colaboração do autor, porque “A Revista precisava de “gente interessante”, que escrevesse “sem nenhuma dessas preocupaçõeszinhas de *toilette* gramatical que inutiliza metade de nossos autores.” (BARBOSA, 2012, p.283). Dessa forma, Monteiro Lobato já enxergava com bons olhos o modo de escrever de Lima Barreto, que se contrapunha à escrita excessivamente preocupada com a gramática, como era comum na época.

Embora publicado mais tarde, acredita-se que *Vida e morte* tenha sido escrito na mesma época de *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, como diz Barbosa (2012, p.288). O autor ainda nos diz que o romance sofreu ao menos duas modificações, no começo de 1918 e no fim do mesmo ano. E “fossem poucas ou muitas tais emendas, o certo é que acabou por considerá-lo, de todos os seus livros, o único começado e acabado, quer dizer, a sua obra mais perfeita.” (Barbosa, 2012, p.288). Osman Lins (1924) também comenta o fato de o livro ter sido escrito durante vários anos, ao contrário dos outros que foram fruto de seu receio “de perder o fôlego ou o ânimo, ou ser absorvido pelos aspectos adversos da sua vida.” (LINS, 1924, p.111). O autor que então escrevia de maneira rápida, como que de um fôlego só, desenvolve esse romance de maneira diversa:

Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá, ao contrário, acompanha-o durante anos. Suas notas de 1906, data em que o inicia, são quase todas dedicadas ao livro. [...] “[...] Aproveitei a ocasião para rever o meu *Gonzaga de Sá*, que me foi encomendado pela gente do Marinho.” (Carta de 16/04/1918 a Antônio Noronha dos Santos.) O pequeno romance continuava exigir as atenções do autor, que não se animava a quebrar lanças e publicá-lo de qualquer maneira, como fizera com outros.” (LINS, 1924, p.111)

Nestor Victor (1924), conforme é trazido em *Prosa Seleta* (2001), escreve para Lima Barreto sobre *Vida e Morte* como resposta ao envio que o autor lhe fez de um exemplar do romance. Logo no início, o autor faz um elogio ao livro dizendo que “raramente nos vêm às mãos páginas brasileiras que valham o que valem estas.” (VICTOR, 1924 apud VASCONCELLOS, 2001). Ele destaca o fato de as observações sobre a natureza serem bastante recorrentes no romance, aliadas à vida dos personagens: “Eles quase que só vivem diante da natureza, ainda quando jantam, ou quando guardam defunto. Daí o ser este livro tão arejado, tão leve, cheirando tanto às matas que envolvem esta cidade, às jacas, ao abacate e à fruta-pão dos nossos quintais.” (VICTOR, 1924 apud VASCONCELLOS, 2001, p.40).

Sobre “escolas literárias”, Victor diz que

Uma das belezas deste livro é ele não ser nem naturalista, nem simbolista, nem outra coisa assim; é ter sido feito sem preocupação de escola, sem tendência moral capaz de conturbar-lhe a ingenuidade, a imparcialidade, a hombridade artística por modo grave. Mas também isso o prejudica no momento, quanto ainda tanta gente vive aí de queixo caído pela literatura truculenta e mirabolante de aquém e de além-mar, ou então fingindo alma brumosa, para imitar exteriormente algum belga de verso novo. (VICTOR, 1924 apud VASCONCELLOS, 2001, p.45).

O romance é constituído por vinte e dois capítulos mais uma “advertência” assinada por Lima Barreto e uma “explicação necessária” assinada por Augusto Machado, narrador do romance. Na advertência, que abre o romance, Lima Barreto declara que o livro foi escrito por Augusto Machado, seu colega de escola e de ofício, que teria lhe pedido que publicasse a obra. Lima Barreto faz algumas considerações sobre o gênero biografia, que seria o escolhido por Machado. Apesar de dizer que o livro não se encaixa nesse gênero, Lima Barreto declara ter apressado a sua publicação pela vocação literária que se mostra nele. Assina e data a advertência como Abril de 1918.

Poderíamos pensar a crítica de Lima ao personagem Machado, a respeito de seu personalismo e sobre falar muito dele mesmo, “pelo fato de muito aparecer, e, às vezes, sobressair demasiado, a pessoa do autor. Aqui e ali, Machado trata mais dele do que do seu herói.” (BARRETO, 2006, p. 557) como uma alfinetada aos críticos que o acusavam de ser

personalista demais, de colocar sua biografia de maneira excessiva em seus escritos. Nesse caso, por se tratar de uma biografia, como Barreto demonstra, seria desejável que o herói biografado sobressaísse ao autor, o que, segundo ele, não acontece. Entretanto, ele ressalta que “tão insignificantes defeitos” não tiravam os méritos do livro, que mereceu que fosse por ele publicado. Como Lima Barreto não havia escrito nenhuma biografia, podemos entender essa afirmação como uma tentativa de eximir-se daqueles que tinham como fator negativo o forte personalismo de seus escritos, pois talvez no romance, houvesse lugar tanto para o herói quanto para o autor, sem com isso perder os méritos ficcionais da obra da obra, embora a crítica o desvalorizasse por isso.

A explicação necessária é assinada por Augusto Machado e data de 8-10-1906. Nessa explicação Machado revela as suas inspirações para a escrita da biografia e declara sua falta de estudos formais: “[...] não me afiz aos estudos que a literatura reclama. Não sei grego nem latim, não li a gramática do senhor Cândido de Lago, nunca pus uma casaca e não consegui até hoje conversar cinco minutos com um diplomata bem talhado.” (BARRETO, 2006, p.559).

Ao contar a história de Gonzaga de Sá, Machado traça o panorama do Rio de Janeiro daquela época, com suas modificações urbanas e sociais, suas desigualdades e muitos questionamentos em relação ao ser humano e ao seu lugar dentro da sociedade. Esse romance apresenta um caráter, de certa forma, intimista, visto que levanta questões interiores dos personagens, principalmente de Machado, que através da biografia que escreve de seu amigo, também analisa a sua vida e traça suas opiniões pessoais sobre o mundo.

As ações exteriores não abundam, sendo o enredo do livro constituído basicamente das caminhadas dos dois personagens pelo Rio de Janeiro. Entretanto, todas as conversas que resultam desses seus passeios levantam questões que versam sobre a modernização da cidade, sobre política e a forma de vida de diferentes classes de pessoas. Enfim, a partir de situações aparentemente banais, Lima Barreto consegue traçar, através da narração de Machado, inúmeros pontos de vista a respeito da vida naquela sociedade, naquele momento, bem como a respeito da natureza humana em geral. Esse parece ser o raciocínio de Lins (1976) ao citar um trecho da carta de Barreto a Alberto Deodato no ano da publicação de *Vida e Morte*: “O que falta no teu temperamento, ou está ainda faltando, é angústia, é dúvida, é o sentimento do infinito e da nossa humana pequenez; é também a interrogação dolorosa diante do teu destino e do dos outros, sobre o valor da vida.” (LINS, 1976, p.116)”.

Esse “sentimento do infinito e da nossa humana pequenez” parece ser o material do qual Lima Barreto se serviu para compor seu romance. Talvez por isso a demora em publicá-

lo, pois não havendo uma conclusão dessas questões, difícil seria escrevê-lo e publicá-lo rapidamente, sem antes viver mais e experienciar melhor “nossa humana pequenez”. Assim, esse romance parece apontar para dentro dos personagens a partir do fora. Embora haja o retrato da sociedade externa, o desvendamento do interior humano parece tomar uma importância maior nesse enredo.

4.2 ESTRADA PERDIDA (1939)

Estrada Perdida foi o primeiro romance de Telmo Vergara, que até então só havia publicado novelas e coletâneas de contos. O livro é constituído de 14 capítulos divididos em 416 páginas e o enredo se passa em Porto Alegre entre os anos de 1918 e 1938, período entre o fim da primeira guerra mundial e o começo da segunda. Ele é dividido em quatro partes: “1- Alguns dias de 1918”; 2- “Um dia de 1919”; 3- “Um dia de 1920”; 4- “Alguns dias de 1938”. O enredo principal conta com 03 primos e os seus avós, Dr. Ferreira, psiquiatra, e dona Ritóca. O início do romance aborda o cotidiano da família toda, principalmente das crianças, Ligia e Roberto, que são irmãos, e o primo Luiz, personagem que pode ser considerado principal, por quem Ligia nutre uma paixão infantil e é correspondida, embora nenhum deles chegue a declarar abertamente esse sentimento ao outro. Outros personagens que aparecem com muita frequência, e que já foram citados quando tratamos da literatura menor, são os criados da família, principalmente Peleu, Marciano e Umbelina, além de outros parentes e vizinhos que também fazem parte da trama.

Durante os 20 anos em que se passa a narrativa, acompanhamos o crescimento das crianças e o desenrolar da vida de todos os personagens. A última parte do romance é dedicada à vida adulta de Luiz, que em consequência da morte da prima Lígia ainda na infância, só fracassou. Após a morte do avô, Luiz recebe uma herança que gasta em diversões supérfluas e acaba em uma condição financeira bastante desfavorável. Casado com uma mulher a quem não ama, ele passa sua vida lembrando o amor que perdeu ainda na infância. O auge de sua desgraça é quando ele se submete a ter relações sexuais com sua empregada que ganhou um prêmio na loteria, para poder usufruir do dinheiro dela e comprar os brinquedos que sua filha quer, principalmente um carrinho, o “otomevelzinho” que ela lhe pede insistentemente, piorando seu mal-estar pela situação precária na qual se encontra.

O título do romance se justifica em uma conversa entre Dr. Ferreira e Luiz, ainda criança. Após mostrar o nome de alguns ossos do corpo em um grande esqueleto e em uma gravura que representa um corpo jovem, o avô traz as seguintes reflexões ao seu neto:

Herr professor, você nunca ouviu dizer que não ha quem pare a marcha do sol? Pois tambem não ha quem pare a marcha da vida, não ha quem pare a cavalgada para a morte... Nada, força nenhuma deterá a cavalgada para a morte...A vida, herr professor, não se perde de repente, ou melhor, a morte não chega de repente. A vida se perde aos poucos, dia a dia... Cada dia que passa é mais um pouco da vida que ficou para trás... O erro está em se pensar que a vida cessa de súbito. Qual nada! Ella se perde aos poucos, vai ficando aos poucos para trás. E sem que se possa voltar, sem que nem ao menos se possa olhar para trás, como aquela gente que fugiu de Sodoma, herr professor. A vida se perde dia a dia, sem que se possa olhar para trás... A vida, herr professor, é como uma estrada que se sabe que se andou por ela, se sabe que ela existiu, mas que está fechada pelas macegas e pelo inço... A vida, herr professor, é uma estrada perdida... Estrada perdida, sim, estrada perdida... (VERGARA, 1939, p.113- 114).

Aqui temos um evidente motivo de comparação com o romance de Lima Barreto, que é o paradoxo entre vida e morte. Como veremos, tal paradoxo está presente nos dois enredos como um todo.

A trama de *Estrada Perdida* é entrelaçada por diversos personagens e inúmeras histórias, todas tendo como pano de fundo a urbanização de Porto Alegre, a aproximação da gripe espanhola, que vitimiza a maioria das personagens, e a aproximação eminente da segunda guerra mundial. É interessante destacarmos que Vergara coloca em seu romance, bem como em muitos de seus contos, o aspecto social como a urbanização e a guerra não para torná-los a temática principal de seu enredo, mas para abordar os seus efeitos no interior dos personagens, pois como dissemos anteriormente, é grande a carga intimista/psicológica de sua literatura. Assim, em seu extenso romance Vergara traça a interioridade de diversos personagens aliando isso ao retrato do exterior, como indissociáveis, o que consideramos aspecto fulcral de sua obra como um todo. Essa indissociabilidade entre exterior e interior também é verificada em Lima Barreto, como tentaremos demonstrar nos próximos capítulos.

Devemos destacar que a leitura de *Estrada Perdida* não é fácil, pois além de ser um romance extenso, o ritmo da narrativa é lento, o texto repleto de frases curtas, com redundâncias descritivas que encaminham o leitor para um universo não muito dinâmico, como uma longa viagem por uma estrada perdida, da qual não avistamos um ponto final, mas que, entretanto, ao longo da trajetória conseguimos encontrar prazer em avistar a paisagem pela qual nos deslocamos. É como se tivéssemos contato com a narração daquele antigo narrador oral, descrito por Benjamin, que nos transmite conselhos e experiências, o que pode ser um dos motivos do desaparecimento atual dessa literatura, pois como antevê o filósofo (1994, p. 198): “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça”.

Sigamos então nossa viagem passando para a análise comparativa dos enredos de *Vida e Morte* e *Estrada Perdida*.

5. COMPARAÇÕES POSSÍVEIS

Veremos a seguir alguns pontos que selecionamos para serem observados na obra de Lima Barreto e de Telmo Vergara a fim de investigar de que forma eles se desenvolvem na literatura de cada um, bem como verificar quais constituem interseções entre os autores e em quais características os dois se distanciam. Trataremos especificamente sobre a linguagem, os personagens e a temática dos dois autores focando os romances selecionados para a nossa pesquisa.

5.1. LINGUAGEM

Um dos fatores mais criticados negativamente na obra de Lima Barreto é o uso que ele fazia da linguagem, sem floreios ou rebuscamentos como era verificado na literatura parnasiana que se desenvolvia em sua época. Lima Barreto era acusado de escrever mal, de não saber usar a língua. Porém, esse modo de escrever era consonante com seu projeto literário, como destaca Nolasco-Freire (2005) em citação feita anteriormente no capítulo 2, página 24.

Lilia Moritz Schwarcz na introdução de *Contos completos de Lima Barreto* (2011), diz que

[...] sua literatura surgia na contramão do modelo da Academia Brasileira de Letras, instituição da qual durante certo tempo acalentou o desejo de fazer parte. Acusado de praticar erros gramaticais em suas edições baratas e sem cuidado, alegou sempre, em seu favor, afastar-se propositadamente do formalismo, dando à sua literatura uma oralidade aproximada ao espetáculo por ele observado nas ruas que percorria diariamente. (SCHWARCZ, 2011, p.16)

Assim, a linguagem utilizada por Barreto se aproxima da linguagem oral, tão conhecida pelo povo em geral, ao qual se dedicavam os seus escritos. Como declara Antônio Houaiss sobre a literatura de Lima Barreto, citado por Osman Lins (1976),

Literatura não era para ele apenas ‘expressão, mas sobre ‘comunicação’, e comunicação militante – ‘militante’ é a palavra que ele mesmo emprega – em que o autor se engaja, tão ostensivamente quanto possível, com suas palavras e o que elas transportam, a mover, demover, comover, remover e promover.” A escrita é para ele, antes de tudo, um instrumento. Tem, portanto, uma função mais utilitária que lúdica, sem que isto signifique – prova-o largamente Antônio Houaiss – desinteresse pelos problemas expressivos. Apenas, o encargo que ele assume não será o de renovar a língua e sim o de retemperá-la. (HOUAISS apud LINS, 1976, p.18)

Pacheco em *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt*. (2013), ao comparar Lima Barreto e Roberto Arlt diz que “ao abandonarem o *bien écrire*, Lima Barreto e Roberto Arlt questionam o mito do escritor e alcançam um método pouco institucional, ou seja, a literatura passa a ser assim mais um trabalho, longe de ser relacionada a algo de prestígio e correção.” (PACHECO, 2013, p.22). Entendemos então que para Lima Barreto a literatura não era um objeto estético ou uma inovação de linguagem, mas um instrumento de militância.

Em *A inovação do mal escrito: Lima Barreto e Roberto Arlt*, Pacheco (2013) comenta sobre o tom combativo dado por Lima Barreto aos seus escritos, bem como a tentativa de aproximá-los do povo através de sua linguagem descomplicada:

Lima Barreto, do mesmo modo, também procura elaborar uma escritura que esteja ao alcance do público. No prefácio do livro *Histórias e Sonhos*, temos a resposta do escritor para uma crítica que o acusava de utilizar os processos do jornalismo, à qual ele responde: “eu tento também executar esse ideal em uma língua inteligível a todos, para que todos possam chegar facilmente à compreensão daquilo a que cheguei através de tantas angústias” (1990: 16). E por este motivo esta literatura é como arma, agressiva, escreve Lima Barreto: “Não desejamos mais uma literatura contemplativa, o que raramente ela foi; (...). Não é isso que os nossos dias pedem; mas uma literatura militante para maior glória da nossa espécie na terra e mesmo no Céu” (1990: 16). (PACHECO, 2013, p.276)

Pacheco (2013) também destaca como um fator que ocasionava essa forma mais simples de escrever o fato de a literatura ser um meio de sustento para Lima Barreto, juntamente com seu trabalho como funcionário público, o que lhe conferia uma urgência em publicar e pouco tempo para se dedicar a uma revisão mais demorada de seus textos, pois “Para além do desejo de comunicação eficaz, o fazer literário era para o escritor brasileiro e também para o argentino (Roberto Arlt) um meio de ganhar a vida, Lima Barreto conciliava a função de funcionário público e de escritor de jornal para amparar a família.” (PACHECO, 2013, p.276).

A necessidade urgente de publicar e o desejo de comunicar sua mensagem ao maior número possível de pessoas podem ser apontados então como a combinação da qual resultaram as características peculiares de sua linguagem, muitas vezes apontadas como descuido ou desconhecimento. Como ressalta Pacheco (2013), esse aparente descuido “Trata-se, como fica claro, de uma opção consciente e crítica. Descuidado e cuidado, nesse sentido, ao invés de opostos, devem ser vistos como complementares, de tal modo que um descuido aparente embute um cuidado latente.” (PACHECO, 2013, p.21-22).

Em Telmo Vergara, que desenvolve sua literatura posteriormente, encontramos também a tentativa de aproximar a linguagem escrita daquela utilizada pelo povo. Em diversos contos e principalmente no romance *Estrada Perdida* vemos claramente a intenção de praticamente transcrever a fala das pessoas como ela acontecia na realidade. Cada personagem se expressa de maneira particular, visto que a linguagem de cada um era característica de sua região e classe social. Conforme mostra Steyer (2006),

Como é de costume em diversos textos de Telmo Vergara, uma das formas de demarcar bem as diferenças sociais em *Figueira Velha* é a tentativa de representação realista da linguagem que é diferenciada para os ricos e pobres, brancos e negros, o que também acontece com relação à linguagem adulta e infantil. Isso também aparece em diversos contos do autor e em *Estrada Perdida*, [...]” (STEYER, 2006, p.76)

As diferenças sociais dentro dos escritos de Vergara são então reforçadas pela tentativa de se representar a oralidade característica dos grupos mais pobres de sua época. Sobre essa coloquialidade verificada nos escritos do autor, Steyer (2006) traz as palavras de Assis Brasil, que vê essa prática como uma boa contribuição do autor para a nossa ficção: “Outra boa contribuição de Telmo Vergara para a ficção nacional foi também a revalorização da linguagem literária. Ele ousa, naquelas alturas de 1934 e 36, usar o coloquial, dando assim um toque já bem brasileiro às suas narrativas (...)” (BRASIL, 1967 apud STEYER, 2006, p.85).

Sendo bastante evidente essa tentativa de imprimir o coloquial na narrativa da maneira mais próxima possível da realidade, Steyer (2006), em relação ao romance *Estrada Perdida*, diz que:

Pode-se questionar o sucesso da empreitada, mas é inegável que Telmo Vergara procura representar de forma realista a linguagem de diferentes camadas sociais. Em *Estrada Perdida*, por exemplo, a uma suposta linguagem culta das personagens mais favorecidas socialmente (os brancos – Doutor Ferreira, primo Rodrigues, etc.) ele contrapõe uma variação lingüística das classes mais baixas (especialmente os negros da história, como Peleu e Marciano), com “erros” que fogem à norma da gramática tradicional, mais próxima da coloquialidade. Isso sem falar no linguajar “tatibitate” da negra Umbelina. Além disso, Vergara também define certo tipo de representação para a linguagem infantil, também mais próximo da coloquialidade, o que aparece nos falares de Lígia, Roberto e Luís, na primeira parte do livro, e de Mariazinha, filhinha de Luís, no capítulo final. (STEYER, 2006, p.113)

Steyer (2006, p.113) ainda mostra que essa tentativa de “representação realista” da linguagem também aparece em diversos contos de Vergara, não apenas em seu romance. Vemos então que o autor se preocupava em inserir as marcas lingüísticas que diferenciavam a oralidade das diferentes classes sociais. Isso pode ser entendido como uma tentativa mais

ferrenha de evidenciar as desigualdades sociais verificadas pelo autor. Vale destacar que, embora de cores e camadas sociais diferentes e desenvolvendo linguagens também diferentes, alguns personagens acabam se equivalendo em suas atitudes ao longo da vida, como é o caso de Marciano e Luis, que em alguns momentos mantêm relações sexuais em troca de dinheiro, como aprofundaremos ao tratar da temática dos romances.

Como uma aproximação com a linguagem utilizada por Lima Barreto, vemos que essa tentativa de representar a coloquialidade dos diferentes grupos é verificada na literatura dos dois autores. Pacheco (2013) nos fala que

Nos romances de Lima Barreto ainda são encontrados trechos em que é dada voz às personagens marginalizadas, imigrantes, estrangeiras; esta fala é transcrita de modo que surge uma imitação de pronúncias peculiares daqueles que são ‘de fora’, algo que raramente encontramos na ficção da época. (PACHECO, 2013, p.21)

Essa “imitação” da fala, destacada por Pacheco na literatura de Barreto, é verificada também em Vergara, ao colocar a fala dos mais pobres, das crianças e a fala tatibitate de Umbelina. Dessa forma, acreditamos que a linguagem empregada pelos dois autores pode ser um dos principais pontos de contato entre eles e mostra que a forma pela qual a utilizavam, antes de ser um descuido ou falta de conhecimento, era reafirmação de seu projeto literário. Assim, ao invés de se julgar a qualidade da literatura de cada autor pela forma como desenvolviam sua linguagem, é importante perceber de que forma essa linguagem atua dentro da obra, enfatizando o projeto literário e o objetivo de cada autor. Destacamos ainda que a forma pela qual eles desenvolviam sua linguagem os diferencia, em nossa opinião, de maneira positiva, da grande massa de escritores contemporâneos a eles que faziam esforços para embelezar sua linguagem como forma de se encaixar ao que era valorizado.

5.2. PERSONAGENS

Os tipos de personagens mais recorrentes na obra dos autores também podem ser relacionados. É constante o enfoque de ambos em pessoas comuns, pertencentes ao povo. Em Lima Barreto, quase todos os personagens são negros ou mulatos e de origem popular, o que pode ser claramente relacionado à sua própria figura. Embora sejam evidentes algumas relações desses personagens com a vida do autor, eles não funcionam como mero fator autobiográfico dentro da obra, mas através deles o autor mostra como viviam essas pessoas em sua época, certamente utilizando muito de sua experiência pessoal para essa

representação. Já falamos anteriormente dos personagens quando apresentamos os romances, mas cabe destacá-los aqui novamente a fim de tratá-los mais profundamente.

Em *Vida e morte* temos quatro personagens principais: Manuel Joaquim Gonzaga de Sá, funcionário público da Secretaria dos Cultos; Augusto Machado, amigo e biógrafo de Gonzaga e narrador do livro; Dona Escolástica, irmã de Gonzaga e Aleixo Manuel, afilhado de Gonzaga que passa a morar com ele depois da morte do pai. Todos os personagens são pessoas simples, que não exercem papéis de destaque na sociedade.

Os funcionários públicos são uma constante em sua obra, mais uma aproximação com sua vida pessoal. Essas pessoas comuns, que quase se misturam à paisagem na qual estão inseridas parecem ser o principal interesse tanto de Lima Barreto quanto de Vergara. Em *Vida e Morte* os dois personagens principais são funcionários públicos e temos uma ironia quanto às suas ocupações, que parecem risórias, como vemos no primeiro encontro de Machado e Gonzaga:

Foi, por ocasião de desempenhar-me da incumbência do meu diretor, que vim a conhecer Gonzaga de Sá, afogado num mar de papéis, na seção de “alfaias, paramentos e imagens”, informando muito seriamente a consulta do vigário de Sumaré, versando sobre o número de setas que devia ter a imagem de São Sebastião. (BARRETO, 2001, p.562)

Também observamos na obra dos autores a predominância de personagens oriundos das classes sociais mais baixas. Vemos também a forte presença dos negros, o que mostra a condição em que essas pessoas viviam e como eram vistas pela sociedade na época.

Em *Vida e Morte* há uma passagem bastante significativa que demonstra a ignorância e o preconceito contra os negros, pautado pelas teorias raciais, que pregavam serem as pessoas negras menos inteligentes por natureza. Augusto Machado ouve um diálogo bastante emblemático entre duas pessoas brancas, cujo conteúdo demonstra o preconceito e assinala ser algo infundado. Vejamos:

Depois da estação do Rocha, quando aquela obtusa vizinhança desembarcou, e se veio sentar no banco ao lado, um jovem par de namorados, os vizinhos em frente se puseram a conversar. A princípio, não ouvi bem o que diziam; mas por fim, entendi que discutiam a grande tese das raças. Dizia um com uma (sic) grande anel simbólico no indicador:

– Tem a capacidade mental, intelectual limitada; a ciência já mostrou isso.

E o outro, mais moço, ouvia religiosamente tão transcendente senhor. As ferragens do comboio faziam ruído de ensurdecer; nada mais escutei. Chegamos ao Engenho Novo. O trem parou. O mais moço então perguntou, olhando os fios de transmissão elétrica:

– Por que será que os passarinhos tocam nos fios e não são fulminados?

– É que de dia a comunicação está fechada.

E se não fossem os graves pensamentos que me assoberbavam naquela hora, ter-me-ia rido daquele sábio de capacidade intelectual ilimitada. (BARRETO, 2001, p.602)

Esse diálogo comentado de maneira bastante irônica por Machado demonstra o tamanho engano conferido pelas teorias raciais, que colocavam as pessoas negras como mais fracas intelectualmente e que, automaticamente, parecia conferir grande inteligência, ou pelo menos a sensação de inteligência a pessoas intelectualmente medíocres, como se verifica pelo comentário equivocado do homem estudado, talvez doutor, o que podemos inferir por conta do seu anel, nesse diálogo.

O menino Aleixo Manuel, afilhado de Gonzaga é o representante do destino ao qual as pessoas negras estavam fadadas, independente das suas aptidões intelectuais. Após um diálogo entre Machado e o menino, no qual fica evidente a sua dedicação aos estudos, percebe-se um pressentimento de Dona Escolástica, assim como de Augusto Machado, sobre qual seria o seu futuro. Vejamos um diálogo de Machado e Dona Escolástica sobre Aleixo Manuel:

- É inteligente o rapaz – disse eu à velha senhora.
- Bastante. Que desejo de saber tem este pequeno! O senhor nem imagina! Brinca, é verdade, mas à noitinha, agarra os livros, os deveres e os vai estudando, sem que ninguém o obrigue. Quem me dera que fosse assim até o fim!
- Por que não irá?
- Ora! Há tantos que como ele começam tão bem e...
- É verdade! Mas, virá deles mesmos a perda da vontade, o enfraquecimento do amor, da dedicação aos estudos; ou tem tal fato raízes em motivos externos, estranhos a eles que, só numa idade mais avançada, acabam percebendo, quando a consciência lhes revela o justo e o injusto, fazendo que se lhes enfraqueça deploravelmente o ímpeto inicial?
- Cri que dona Escolástica não me compreendera, e procurei dizer a mesma coisa por outras palavras.
- Quem sabe se, na primeira idade, eles estudam porque desconhecem certas coisas que, sabidas mais tarde, lhes fazem desanimar e sentir vão o estudo?
- Qual, doutor! (Ela me tratava dessa maneira). – É assim mesmo!
- E calou-se, depois de sua segura afirmação, como os grandes e infalíveis sábios do nosso Brasil. (BARRETO, 2001, p.631-632)

Parece-nos que a criação desse menino, rodeada de carinho e dedicação por parte de Dona Escolástica e Gonzaga de Sá se assemelha ao cultivo de uma flor que, embora regada, adubada, protegida e demonstrando plena capacidade de se desenvolver bem, mais cedo ou mais tarde sucumbirá aos fortes raios de sol, (o preconceito) que irão secá-la a despeito de todo o cuidado inicial que lhe foi dedicado.

Assim, em Lima Barreto vemos que há a explicitação da forma como as pessoas negras eram desvalorizadas a despeito de suas condições intelectuais. O que já era mostrado

através do jovem Isaías Caminha, em seu primeiro romance, também é evidenciado em *Vida e Morte* através do personagem Aleixo Manuel, que apesar de toda a inteligência da qual dava provas, provavelmente, como parecem prever os personagens, não teria a oportunidade de progredir muito na vida em razão de sua cor, que dificultaria todo o seu caminhar.

Em Telmo Vergara vemos a condição do negro como empregado, sempre na posição subalterna, como era comum na sociedade nessa época. Em *Estrada Perdida* todos os negros estão em posição desfavorecida, servindo aos brancos. Entretanto, esses personagens exercem importantes papéis no romance, aparecendo tanto quanto os brancos e sendo imprescindíveis para o desenrolar de toda sua trama.

O tratamento conferido à representação dos negros no romance parece ter como objetivo evidenciar a situação em que essas pessoas se encontravam na época. Assim, verificamos em Lima Barreto e em Telmo Vergara a escolha pelos personagens das classes sociais mais pobres. Dessa forma, parece que os dois autores utilizam sua literatura para descortinar a forma de vida pouco favorável dos negros e das pessoas mais pobres em geral, sempre salientando que essa condição não se justifica por uma incapacidade dessas pessoas que, pelo contrário, possuem em si os requisitos necessários para uma vida melhor, mas que, no entanto, acabam sendo massacradas pelo funcionamento da sociedade.

É interessante, entretanto, trazer a contribuição de Luiz Henrique Silva de Oliveira em *Das Máscaras Africanas ao Romance Brasileiro do Século XX- trajetórias, usos e sentidos do negrismo* (2014) quando mostra que

Segundo a fortuna crítica disponível, no Brasil, o termo *negrismo* foi primeiramente utilizado por Lima Barreto, mesmo não tendo ele detalhado o que entendia por tal termo. Em seu *Diário Íntimo*, publicado somente em 1956, o autor apenas confessa o desejo de escrever um “Germinal negro” e “fundar o negrismo na literatura brasileira.” (OLIVEIRA, 2014, p.10).

O autor argumenta que Lima Barreto, embora tenha sido o primeiro a utilizar o termo negrismo, não definiu o seu entendimento do termo. O estudo de Oliveira, entretanto, verifica como se dá o negrismo na literatura brasileira com base em Jorge Schwartz (1995), que fez um mapeamento sobre o negrismo, “referindo-se primeiramente a uma linhagem poética caribenha da primeira metade do século XX.” (OLIVEIRA, 2014, p.10). Ele nos mostra, segundo Schwartz, que

[...] além do negrismo na lírica antilhana, o negrismo também se manifestou na poesia brasileira. Para o crítico, o negrismo, enquanto manifestação estritamente literária, pouquíssimo dialoga com a *negritude*, entendida como os movimentos surgidos nos anos de 1930, em Paris, que reivindicaram direitos dos negros, em diversas ordens. A literatura aqui é “ponta de lança” para externar demandas sociais,

políticas e existenciais do coletivo negro de maneira geral. Vale destacar que o negrismo não se configura como um movimento estético organizado, regido por manifestos ou por propostas teóricas, análogo aos *ismos* do início do século XX. [...] Tal como entendido por Jorge Schwartz, o negrismo admite uma linhagem de autores que (re) produziram um vasto “repertório importado”, um discurso plástico, na maioria das vezes enunciada por uma elite branca e que incorporou temáticas relativas ao universo negro, a fim de divulgá-las junto a um público também branco e da própria elite. (OLIVEIRA, 1995, p.10-11).

Assim, o negrismo em nossa literatura surge como uma importação de elementos africanos vistos como exóticos,

[...] ou seja, como um “folclorismo negro” que anima boa parte de suas produções artísticas em verso e atualiza o sentido nacionalista e coletivista dos primeiros anos do Modernismo brasileiro. O estudioso [Schwartz], contudo, desconsidera o romance, talvez não percebendo que este gênero tenha sido bastante frutífero do ponto de vista do negrismo. (OLIVEIRA, 2014, p.11).

Trazemos essas contribuições por considerar que a inserção dos negros na literatura de Telmo Vergara se aproxima, em certo nível, desse “folclorismo”, pois traz alguns estereótipos negros, como a Umbelina, mulher bastante erotizada e com fortes impulsos sexuais e Marciano, o bêbado que acaba se vendendo à Umbelina para custear seu vício. Podemos considerar, em partes, o autor como representante desse lado negativo do negrismo, pois ele, talvez na tentativa de desmistificar alguns preconceitos, acaba trazendo um ponto de vista externo que acaba por reafirmar alguns desses estereótipos.

Sobre a data de início das manifestações positivas do negrismo em nossa literatura, Oliveira discorda de Schwartz que defende o início em 1960,

mas sim a partir de 1928, com Mário de Andrade, que os autores aqui chamados de *negristas*, devido aos seus procedimentos composicionais, buscavam desempenhar uma representação positiva do afrodescendente, ora destacando seus feitos e participações heroicas em nossa história, ora satirizando os “donos-do-poder”, ora colocando em evidência tanto os heróis históricos quanto aqueles anônimos do dia a dia, ora remontando o contexto de trocas diversas na diáspora. (OLIVEIRA, 2014, p.11-12).

Como dito anteriormente, consideramos que Telmo Vergara pode ser encaixado em partes como representante daquele negrismo folclórico e estereotipado, mas também do negrismo mais positivo, colocando os atos heroicos desses personagens. Nessa questão, destacamos a figura de Peleu, representado pelo narrador sempre com bastante respeito pela sua história de vida. Evidentemente a sua representação dos negros é diferente da realizada por Lima Barreto, que ao tentar “fundar o negrismo na literatura brasileira” fala com propriedade, enquanto Telmo Vergara o faz de fora, assim mesclando a visão estereotipada e a tentativa de representá-los de maneira mais positiva. Lima Barreto, talvez por falar a partir do ponto de vista negro, traz uma visão menos folclórica e mais positiva, já que os

personagens negros e/ou mulatos, como é o caso de Machado e Aleixo Manuel, afilhado de Gonzaga, são representados como pessoas bastante inteligentes e críticas, sem estereótipos. Porém, como já destacamos, em Vergara temos a figura de Peleu, homem negro representado de maneira bastante positiva e menos folclórica. Vale destacar que, em Lima Barreto, essa representação mais positiva é feita, obviamente, antes de 1928, data colocada por Oliveira (2014, p.11-12) como o início desse tipo de representação.

Como já dito anteriormente, em *Estrada Perdida* os personagens principais são Doutor Ferreira, psiquiatra; Dona Ritoca, sua esposa, e seus três netos: Lígia, Roberto e Luis, sendo que este último pode ser considerado o personagem principal, cuja vida percorre o romance inteiro. Juntamente com esse núcleo familiar, que pode ser considerado o principal, temos os criados da família: Peleu, um negro idoso, muito trabalhador cuja vida de esforços é bastante valorizada na trama, ficando evidente o seu caráter honesto de quem muito trabalhou e continua trabalhando até a sua velhice; Marciano, filho de Peleu, que após ter seu sonho de ser jóquei frustrado por conta de seu casamento, passa a vida toda na dependência do álcool. Isso o leva ter relações sexuais com a Umbelina para conseguir dinheiro para beber e a brigar constantemente com sua esposa por conta da embriaguez; e Umbelina, a criada negra de fala “tatibitate”, além de diversos outros personagens, todos interligados de alguma forma e que exercem papéis importantes para o desenrolar da trama, embora apareçam com menos frequência.

Assim, o fato de Vergara incluir com certa profundidade os negros em seu romance, apesar dos estereótipos já destacados, representa uma inovação na literatura de sua região, pois como indicado por Steyer (2006),

O retrato da sociedade da época e dos contrastes sociais também é uma marca importante do livro. Telmo Vergara parece ter sido um dos poucos escritores gaúchos da época a tratar dos negros da capital com uma certa profundidade. Eles podem não ser os protagonistas, mas desempenham papéis fundamentais para a composição da história, como é o caso de Peleu e Marciano, por exemplo. De acordo com o pesquisador Gregory Rabassa, em seu livro sobre *O Negro na Ficção Brasileira*, embora em outras regiões do País o negro apareça com regularidade na literatura da primeira metade do século XX, no Sul isso era bem mais raro, especialmente no Rio Grande do Sul. (STEYER, 2006, p.242-243)

Vemos então que em *Estrada Perdida* temos um número bem maior de personagens que desenvolvem papéis relevantes na trama que em *Vida e Morte*, cuja trama é centrada em menos personagens. De forma geral, percebemos que em ambos os romances há o retrato das populações mais pobres, com as dificuldades pelas quais passavam e seus personagens principais são pessoas comuns, sem exercer cargos de importância reconhecida na sociedade.

Os dois autores parecem dar destaque àqueles que geralmente não são devidamente enxergados. Parece-nos então que eles apresentam a tentativa de desvelar as condições desfavoráveis pelas quais as pessoas negras e as pessoas mais pobres da sociedade, independentemente da sua cor, passam, visto que temos, em *Estrada Perdida*, o retrato da vida de alguns brancos que eram pobres e também viviam em situação precária.

Lilia Moritz Schwarcz em *As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro* (1996) traça um histórico da evolução dessas teorias mundialmente, até chegar ao seu enfoque, que é o nosso país. Ela explica que é no “contexto de finais do século XIX – portanto com o término da escravidão e começo da República – que penetra no país esse discurso do determinismo racial.” (SCHWARCZ, 1996, p.171). Em *Vida e Morte* verificamos a tentativa de combater as teorias raciais, como vimos em trecho citado anteriormente, e demonstrar que o fracasso pelo qual essas pessoas passavam não era resultante de sua incapacidade, como tentavam provar essas teorias, mas sim das condições que a sociedade lhes impunha, minando suas possibilidades de progresso pessoal a despeito de seus esforços.

Em *Estrada Perdida* temos as pessoas negras já colocadas em situação desfavorável, na posição de criados, como uma consequência desse tratamento recebido pela sociedade. Poderíamos pensar que os negros de *Estrada Perdida* são aqueles da sociedade retratada por Gonzaga de Sá, aqueles cuja capacidade foi desconsiderada por conta das teses em voga na época e aos quais restou a possibilidade de servir aos brancos, o que possivelmente aconteceria a Aleixo Manuel, se o preconceito vigente na época seguisse o seu curso na vida do menino.

Trazemos, mais uma vez, as palavras de Rabassa (1965) citadas por Steyer (2006), para mostrar o que ele fala sobre os negros na literatura de Vergara, pois ele percebe que o autor os insere no romance por alguma razão específica, não ao acaso, como meros personagens secundários:

Este romance sobre os negros de Porto Alegre não está realmente interessado neles como personagens principais, desde que são secundários para os protagonistas brancos. O autor, no entanto, não os teria selecionado para usá-los como figuras de fundo sem algum interesse especial, desde que a autêntica cor local nesta cidade não estaria propensa a incluir muitos negros. (RABASSA, 1965 apud STEYER, 2006, p.244)

Acreditamos que essa inserção dos negros seja, como já propusemos, uma tentativa de mostrar como eles viviam na época. Ressaltamos novamente que na trama os personagens negros são retratados com a mesma importância que outros personagens do enredo. Eles não

são os personagens principais, mas estão em maior número e presentes no romance inteiro. As suas questões são tratadas com o mesmo enfoque dado às questões dos personagens brancos, embora o foco maior do romance como um todo seja Luís. Podemos dizer que Luís é o personagem principal e que todos os outros junto formam o bloco dos secundários, pois são abordados com a mesma relevância. Também vale ressaltar que os criados, para a família que é retratada no romance, não eram considerados inferiores, eram tratados com respeito. Podemos pensar que o autor, ao colocar essas pessoas nos empregos mais humildes, tenta evidenciar a sua desvalorização por parte da sociedade, como uma forma de denúncia, de desvendamento do preconceito e não como reafirmação dos estereótipos, embora em alguns momentos eles acabem sendo reafirmados. Acreditamos que o fato de o personagem principal não ser negro não diminuiu a relevância dos negros representados nesse romance, pois na época isso não era comum na chamada literatura gaúcha. Embora eles já tivessem sido bastante retratados na literatura anteriormente, como em Lima Barreto, sua presença na literatura gaúcha ainda era pequena, sendo que Vergara é então considerado por Rabassa (1965) um dos primeiros escritores gaúchos a lhes dar visibilidade no romance.

5.3. TEMÁTICA

Lima Barreto e Telmo Vergara, embora tenham vivido em épocas diferentes, mas não tão distantes, presenciaram grandes mudanças na sociedade e na paisagem, o que é refletido em sua literatura. Esse é um dos pontos de contato da temática desses autores.

Em Vergara, em especial no romance *Estrada Perdida* temos diversas passagens em que claramente vemos o impacto dessas mudanças na vida dos personagens, como nesta passagem do final do romance, em que Luis está analisando o rumo que sua vida tomou. Neste trecho vemos uma descrição, feita pelo narrador, da paisagem moderna que a cidade estava adquirindo:

Luis olha a paisagem incendiada de luz. Olha a cidade distante, lá em baixo, com claros-escuros nos relevos das casas, com reflexos nas janelas faiscantes, a cidade erizada de chaminés de fábricas e de vultos de arranha-céus, a cidade erguendo as eternas torres da Igreja das Dôres, a cidade embaciada de distancia, a cidade avançando no rio dentro na península tímida, a cidade abraçada pela faixa azul-claro dos rios, dos rios que confluem, formam o rio único e grosso, o rio que zigue-zagueia, que serpenteia, que desliza réto e firme, que se emiscue entre os recortes verdes das ilhas. (VERGARA, 1936, p.414-415)

A sociedade que era essencialmente rural começa a se transformar em urbana, exigindo da população uma transformação de costumes. Segundo Steyer (2006), o romance *Estrada Perdida* “[...] mistura o retrato da modernização urbana da primeira metade do século XX (1) com um intenso retrato psicológico das personagens (2) e de fatos aparentemente banais do cotidiano da cidade e do campo (3).” (STEYER, 2006, p.14) Percebemos como essas mudanças interferem na vida dos personagens e podemos detectar também certa nostalgia do passado, em ambos os romances estudados.

Em *Vida e Morte*, através dos relatos de Machado, ficam explícitas as ideias de Gonzaga de Sá em algumas passagens a respeito das mudanças que presencia na sociedade e sobre as quais ele demonstra desapontamento, deixando transparecer certa saudade da antiga situação da sociedade, de sua antiga paisagem:

Gonzaga de Sá andava metros, parava em frente a um sobrado, olhava e continuava. Subia morros, descia ladeiras, devagar sempre, e fumando voluptuosamente, com as mãos atrás das costas, agarrando a bengala. Imaginava ao vê-lo, nesses trejeitos, que, pelo correr do dia lembrava-se do pé para a mão: como estará aquela casa, assim, assim, que eu conheci em 1876? E tocava pelas ruas em fora para de novo contemplar um velho telhado, uma sacada e rever nelas fisionomias que já não são objeto... Não me enganei. Gonzaga de Sá vivia da saudade da sua infância gárrula e da sua mocidade angustiada. Ia em procura de sobrados, das sacadas, dos telhados, para que à vista deles não se lhe morressem de todo na inteligência as várias impressões, noções e conceitos que essas coisas mortas sugeriram durante aquelas épocas da sua vida. (BARRETO, Lima, 2001, p.576-577)

As perambulações de Gonzaga de Sá e Machado são uma constante no romance. R. J. Oakley, em *Lima Barreto e o Destino da Literatura* (2011), comenta sobre esse perfil perambulador de Gonzaga:

A irmã de Gonzaga, Escolástica, diz-lhe que ele vive como um cigano: às vezes, chega cansado à meia-noite; em outras ocasiões, passa a noite fora de casa. Um dia, Machado decide segui-lo e, assim, descobre um homem que vagueia interminavelmente durante o dia e à noite pela cidade, observando, atentando na arquitetura, nas mudanças estruturais e no processo geral de demolição e destruição da velha cidade. Gradualmente, Machado percebe que um aspecto dominante no espírito de Gonzaga durante as perambulações e nas conversas que ambos travam é o amor que ele tem por sua cidade, a qual sente estar mudando, a ponto de se tornar irreconhecível, para satisfazer a sede de alteração material e de engrandecimento patriótico, característicos do Rio de Janeiro do início do século XX. (OAKLEY, 2011, p.157)

Percebemos aí a aproximação entre a nostalgia de Luis em *Estrada Perdida* e de Gonzaga em *Vida e Morte* em relação às mudanças pelas quais suas cidades estavam passando, característica temática que aproxima os enredos.

As denúncias sociais trazidas por Barreto em sua obra e, por exemplo, as notícias e a influência da guerra em *Estrada Perdida* são alguns dos fatores que mostram que a literatura de ambos os autores estava intrinsecamente conectada com a atualidade na qual eles escreviam e na qual suas tramas se passavam, o que é mais um fator de aproximação entre ambos. Outra aproximação é que, embora fossem atuais naquela época, continuam sendo atuais ainda hoje, visto que as discussões que levantam e os temas dos quais tratam ainda nos interessam e ainda podem, e devem, ser estudados e discutidos, como a situação das pessoas menos favorecidas economicamente e do tratamento conferido à população negra, discussões que ainda não foram superadas e que a cada dia rendem mais reflexões.

Além de tudo isso, ambos os romances nos parecem ter mais reflexões acerca do humano, do que ações de fato. Talvez a maior aproximação que possa ser feita entre os dois romances é dimensão que o interior toma diante dos acontecimentos exteriores.

Sobre a temática de *Vida e Morte*, Osman Lins (1976) nos diz que

A razão é que *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* – obra à qual caberia com propriedade a designação de “anatomia”, proposta por Northrop Frye – é fundamentalmente um conjunto de meditações sobre o destino humano. Daí a ênfase atribuída, em grande parte do livro, à oposição vida e morte, de que o título – que se revela, assim, cheio de intenções – é o principal indício. Vão coincidir com esta interpretação os motivos correlatos da decadência, da ruína, da degradação, disseminados ao longo do texto. (LINS, 1976, p.114)

Assim, a morte, que aparece no título, é presente no livro todo, quando não literalmente, simbolizada pela degradação, decadência e ruína, como coloca Lins. O autor também trata da questão de que “[...] *Gonzaga de Sá*, livro acentuadamente intelectual, nada tem, entretanto, de um romance de tese, nada quer provar, não se resolve ao longo de suas páginas equação nenhuma. Inquietude e perplexidade o atravessam.” (LINS, 1976, p.116). Assim, esse “livro acentuadamente intelectual” parece não ter como objetivo resolver alguma questão ou provar algo, mas levantar questionamentos acerca da natureza humana, trazer inquietações, da vida e morte de todos nós.

Da mesma forma, acreditamos que *Estrada Perdida* também pode ser visto dessa forma, pois embora seja mais extenso e trate de uma quantia maior de personagens, não traz muitos acontecimentos externos e muitas ações dos personagens. Vemos que a maior parte das ações são interiores, questionamentos pessoais dos personagens. Assim como Augusto Machado, ao narrar a vida de Gonzaga de Sá, passa a refletir sobre si mesmo a partir das situações que vivencia, os personagens de *Estrada Perdida* estão sempre em constante reflexão íntima, à qual temos acesso através do narrador.

Sobre a morte no romance de Lima Barreto, Lins (1976) nos diz que

Apenas tem-se visto no título *Vida e Morte* (de M. J. Gonzaga de Sá) uma referência expressa ao seu protagonista. Será correta a interpretação? Por um simples capricho ocorre nas primeiras páginas, como por acaso, a morte desse burocrata? O resultado disto, note-se, é que o personagem, em parte, nos fala como que intensificado (vivificado, diríamos) pela morte. Parece desejar Lima Barreto que a presença da morte, solene, habite o seu romance; e deixa-o claro no breve diálogo que antecede o fim de Gonzaga, fragmento enigmático e gratuito se não o consideramos dessa perspectiva. Passam os dois amigos “diante de um casarão brutal” e Gonzaga de Sá, apontando o convento de Santa Tereza, pergunta:

“ – Sabes quem mora ali?

“ – Freiras.

“ – Mora também um conde, e creio que princesas.

“ – Mortos?

“ – Sim, mortos! Vês lá o sinal da morte?

“ – Não; está sorridente e alegre.

“ – E este casarão ali?

“ – Está aqui, está desabando.

“ – Morto, não é? Sabes por quê? Porque não guarda nenhum morto.

Seu livro não será um casarão brutal e sem vida: a morte habita-o. (LINS, 1976, p.112-113)

É quase impossível não associarmos essa visão da morte trazida por Lins, como ele verifica em Lima Barreto, com a noção de morte trazida por Benjamin em *O Narrador* (1936), já citado. Ao falar sobre a extinção do narrador oral, com o advento do romance e com o desenvolvimento da notícia, Benjamin trata a morte como “a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva a sua autoridade.” (BENJAMIN, 1936, p.208). Para ele, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance.” (BENJAMIN, 1936, p.212). Assim, o leitor estaria buscando no romance participar da vida e da morte dos personagens, ainda que a morte seja figurada, representada pelo final do livro. Segundo Benjamin, como já citamos, em parte, anteriormente,

[...] o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o sentido da vida". Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira- Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, um lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor.

Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1936, p.214)

Mas se o interesse do leitor é nutrido pelo desejo de participar da morte do personagem, não seria um entrave a descrição da morte de Gonzaga já nas primeiras páginas do romance? Não estaria ali acabado o interesse do leitor? Acreditamos que não, porque como

Lins (1976) coloca, o fato de a história narrada ser sobre alguém que já morreu, ao invés de lhe extinguir o interesse, lhe confere mais vivacidade, pois que dessa morte surge a autoridade, conforme enuncia Benjamin.

A ideia da morte também é abordada por Benjamin (1936) como sendo apartada da vida das pessoas a partir do século XIX, quando

[...] a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido ninguém. [...] Hoje os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar a sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (BENJAMIN, 1936, p.207).

Assim, a ideia de Gonzaga ao mostrar o casarão no qual haviam morrido pessoas como cheio de vida, pode ser associada a esse entendimento de Benjamin, que vê a morte como autoridade, como um momento no qual o indivíduo pode transmitir sua sabedoria e o que viveu. Na privação desse contato com a morte, para ele, há perda de uma significativa oportunidade de adquirir conhecimento.

Sendo que nesse romance, *Vida e Morte*, “a morte habita-o” (LINS, 1976, p.113), ele não se assemelha ao casarão sem vida, mas é vivificado pela morte que o constitui. Sobre *Estrada Perdida*, como ainda estamos buscando pontos de contato entre a temática de ambos os romances, podemos dizer que ele também é vivificado pelas inúmeras mortes que o constituem. Passado entre duas guerras mundiais e no período da temível gripe espanhola, a morte é uma presença constante no romance todo.

Desde os primeiros capítulos os primos Ligia, Luis e Roberto apresentam em suas brincadeiras essa presença da morte, ao brincarem de guerra. A iminência da morte é constante e algo que representa isso é a presença de um poço na casa de dr. Ferreira, do qual sua filha bebeu água no passado e morreu de tifo.

Ligia é quem mais evidencia a presença da morte dentro do romance, como mostra Steyer (2006):

Lígia, da mesma forma como ocorreu com tia Biloca, inexplicavelmente bebe (conscientemente) a água do poço contaminado, pega tifo e morre. Em vários momentos da narrativa, Lígia brinca com os primos fazendo o papel de louca (p. 24), e na vida real inexplicavelmente bebe a água contaminada e morre. Ela também brinca de gripe espanhola (p. 162), e mais de uma vez se finge de morta. Chega a

dizer numa brincadeira que morrer é algo bom (p.37). Ou seja: ela morre nas brincadeiras e morre na vida real. (STEYER, 2006, p.242)

A morte de Lígia é a que tem mais influência no romance, visto que é propulsora do fracasso que se verifica na vida adulta de Luis. Ao longo do romance, presenciamos a morte de praticamente todos os personagens, restando apenas Luis, Peleu, Marciano (que enlouquece) e sua esposa, Isaltina. Peleu, que sobrevive, lamenta as mortes que presenciou:

Mister Charles, louro, alto, de óculos, morreu na estranja distante... Mister Charles morreu, Tomasia, doutor Ferreira, dona Ritoca, doutor Rodrigues, dona Sinhá, Umbelina, os tres filhos do Marciano – todos morreram...Pulmão, coração, gripe espanhola, água de poço velho, mosquiteiro queimado, caimbra de sangue – tudo foi levando os homens, as mulheres, os meninos, as meninas, os brancos e os negros, para a terra desconhecida, de onde não se volta mais...A morte leva a gente, acaba com a gente, apaga a gente, como...como...como a lamparina do Senhor do Bom-Fim, quando Marica esquece de renovar o azeite...A gente se apaga como a lamparina...Mas não devia ser assim! Está errado! Pelo menos, as pessoas boas não deviam morrer... (VERGARA, 1939, p. 381)

Vemos assim que os personagens encaram a morte de diferentes maneiras. Gonzaga de Sá a enxerga de maneira positiva: “Não se corre nem para a morte a quem amo...” (BARRETO, 2001, p.566, grifos nossos) e considera o casarão onde morreram pessoas, mais vivo que aquele que não abriga nenhum morto. Lígia mostra interesse pela morte, morrendo nas brincadeiras, ameaçando beber a água contaminada do poço e por fim bebendo-a e morrendo de fato. Em contrapartida Peleu, que era idoso já no começo do romance, sobrevive a todas as agruras da vida e presencia a morte de todos, considerando-a como injusta, pois ela leva as pessoas ruins, mas também as pessoas boas. Também temos em *Estrada Perdida* o dr. Rodrigues, senhor de saúde debilitada e tosse constante, que vive desafiando a morte, esperando a “hespanhola”, a quem chama de “cadela” vir encontrá-lo porque ele não tem medo, ele não é “cagarolas” como os outros que a temiam, mas morre assim como eles. No romance todo temos um grande enfoque dado à morte dos personagens, cada uma representada a partir de alguma metáfora.

A passagem do falecimento da filha de Marciano é um dos exemplos das metáforas utilizadas para a morte:

Outra vez as pequenas narinas arroxeadas parecem desprender o hálito de um gigante. Neste momento, o hálito do gigante se apressou tanto, soprou com tanta intensidade que pareceu que as pequenas narinas arroxeadas iam estourar, pareceu que o próprio peito doente, que a própria mulatinha semvergonha e macrecéfala ia estourar, como um balão de brinquedo cheio demais. A noite, invadindo o quarto do casebre pela fresta larga, transformando em silhuetas vagas os vultos negros de Peleu e da Marica, o vulto mais claro da Isaltina, todos absurdamente cercados de um halo de claridade – a noite convidou o balão de brinquedo a subir, a vagar pelo

céu estrelado, a ser mais uma estrela entre as tantas estrelas do céu. Por isso, o balão não estourou. Subiu, rápido, vertical, súbito”. (VERGARA, 1939, p. 183- 184)

Podemos perceber nesse trecho a forma metafórica e poética com que o autor retrata a morte da criança, comparando-a com um balão que subiu ao céu para se tornar uma estrela. Interessante notar a metáfora do balão, visto que a criança estava morrendo com falta de ar em decorrência de problemas pulmonares. A sua luta por respirar, o movimento de suas narinas é o que permite a comparação com um “balão de brinquedo cheio demais”.

Outra metáfora usada para a morte é a de um pássaro louco, que vemos quando Dona Assunta, uma costureira pobre está morrendo:

Os gritos, agora, vibrando com penetrante intensidade, são o pássaro louco, que voeja, que tatala as asas longas, desesperado, procurando fugir do quarto espremido.
- Levaram a coitada, levaram a mamãe! E agora quê vai ser de mim ? Quê vai ser?
O pássaro louco, o pássaro de enormes asas distendidas quer fugir do quarto espremido. Tatala as asas pesadas, bate com o peito na máquina de costuras, no lavatório branquíssimo, no telhado meia-água. Desesperado, vibrante, num arremesso histérico, o pássaro louco quer fugir do quarto das marionetes mal feitas, das marionetes que murmuram, que gesticulam, que se agitam, cercando a marionete magra e sem recheio”. (VERGARA, 1939, p. 185)

A morte do Primo Rodrigues, homem já mais velho e que sempre está se fazendo de valente, de forte contra a gripe espanhola, a qual, como já dissemos, chama de “cadela”, “cadelíssima”, também é mostrada de forma metafórica. O homem que sempre está falando sobre a guerra, também o faz na hora de morrer, e sua movimentação é comparada ao mar agitado:

- General Petain! Macanudo velho! Ombro armas! General Foch! Macanudíssimo!
Ombro armas! Grioto terrível da voz distante e gutural:
- Ordinário, marche! Um-dois, um-dois, um-dois! Alto!
(...)
- Eu gosto muito de vocês, generais de borra...Vocês têm coragem, não são cagarolas!
(...)
Outro, outro grito terrível:
- General Foch! Ombro armas, general!
No quarto que está escurecendo aos poucos, não se vê o General Foch de fuzil ao ombro. Mas o dr. Rodrigues de certo está vendo, tamanha é a emoção que brilha nos olhos fitos, nos olhos que se arregalam, que se esbugalham, enquanto as unhas das longas mãos translúcidas ficam roxas, se maquilam de roxo.
(...)
O tubo, o longo tubo de borracha vermelha está colado às pálidas narinas frementes. O tubo é o narguile inefável, o narguile sutil que traz o ópio gostoso do nirvana, do nirvana que se aproxima vagaroso, lento, precedido pela plácida, pela amável, pela completa inconsciência. Os olhinhos miúdos e acinzentados não mais se esbugalham. Cerram-se no torpor do ópio gostoso. As mãos longas e translúcidas

repousam inertes, com as unhas sempre maquiladas de azul. O mar, o agitado mar de pano verde, foi serenando, lentamente, preguiçosamente, até se transformar no mar calmo e iluminado de sol, no mar que segue as tempestades”. (p. 196-198)

Outra passagem bastante curiosa da morte no romance é a passagem do carroção que leva os cadáveres das pessoas mortas pela gripe espanhola e é um dos trechos mais impactantes do romance:

Na treva, na treva espessa, furada apenas pelas poucas e fracas lâmpadas trêmulas, o carroção vem vindo silencioso, vem passando em silêncio pelas ruas desertas. Agora, depois de dobrar esta esquina, o carroção inicia a subida. As correntes tinem compassadas. As três parelhas de burros escuros diminuem a marcha. Na quietude da lomba, escuta-se o resfolegar das ventas abertas, escuta-se o barulho dos cascos roçando o chão duro, o chão pichado de escuridão. O carroção pesado, o carroção cheio de carga, sobe lentamente, aproxima-se lentamente da mancha branca do muro longo, que se adivinha na treva, bem no alto do morro. Quando o carroção está bem perto do longo muro branco – o portão de ferro se abre e os vultos saem para a rua. Os vultos cercam o carroção. Um deles abre a parte de trás do carroção, desdobra-a, como si o carroção fosse despejar terra sobre o chão pichado de negrume. Mas do carroção não sai terra. Saem os vultos inertes, alguns de olhos fechados e sorriso beatífico, outros de olhos esbugalhados e boca contraída no rictus amedrontador. Os vultos inertes são levados pelos vultos vivos para o lado de dentro do portão, iluminado pela vaga claridade das lâmpadas distantes.” (p. 191-192)

Percebemos que a morte não é retratada apenas como um fato, mas é permeada de uma poética significativa ao romance, não sendo retratada de maneira óbvia. Assim, ainda que encaradas de formas diferentes pelos personagens, a morte marca presença nos dois romances.

Além dessa aproximação temática, temos também o levantamento de questões referentes à interioridade dos personagens, cuja representação é motivada pelos acontecimentos externos. E em ambos os romances temos poucas ações dos personagens, pois o que verificamos são, como considera Lins (1976, p.112) “personagens menos propensas a agir que a refletir”. Assim, consideramos que entre a temática de ambos os autores se verificam importantes pontos de contato, que aproximam, de certa forma, os dois romances aqui abordados.

Podemos supor que o interesse em tratar tal tema se justifica por ser a morte inerente a todos nós, como destaca Edgar Morin em *Política de civilização e problema mundial* (1996), “O homem está, como todos os seres biológicos, submetido à morte; por isso, no domínio da morte, é semelhante a todos os outros seres vivos [...]”. Talvez por apresentar personagens comuns, situações comuns, é que a morte, comum a todos nós, esteja tão presente nos enredos dos autores, por ser algo que nos aproxima.

Além dessa hipótese, podemos pensar a presença ostensiva da morte nos dois romances como uma característica que dialoga com o fato, que já comentamos, de os dois

autores serem testemunhas de um momento de transição da sociedade rural para urbana, o que acarreta inúmeras mudanças na vida das pessoas. A partir dessa transição, alteram-se aspectos econômicos, sociais e psicológicos para aqueles que vivenciam tal período e que podem ser considerados como morte de tudo aquilo que existia e da forma como se vivia antes, para o nascimento de uma nova forma de vida.

Todas as considerações trazidas sobre a paisagem e o modo de vida relatados nos romances podem ser considerados diálogos com a morte metafórica do mundo rural para o nascimento da nova forma de vida trazida pela revolução tecnológica e mudanças trazidas com o mundo urbano. Podemos também relacionar essa morte ao que Walter Benjamin mostra em *Experiência e Pobreza* (1933), ao tratar sobre a pobreza de experiências comunicáveis que caracterizava as mudanças pelas quais o mundo vinha passando em sua época. Como principal propulsor dessa pobreza ele coloca a guerra, da qual cujos combatentes voltavam sem saber compartilhar as experiências vividas, pois,

uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1933, p.115).

O autor mostra então que as mudanças vivenciadas no mundo culminavam nessa pobreza de experiência. Podemos considerar que Lima Barreto e Telmo Vergara também verificam essa pobreza, que pode ser explicada pela presença constante da morte em seus romances, bem com as evidências das transformações da paisagem, presenciadas por eles mesmos, bem como por seus personagens.

Podemos também relacionar a presença da morte à morte do narrador oral, como mostramos de acordo com Benjamin, considerando a narrativa do romance também como a morte de um tipo de vida, mais pacato, para a vida moderna, bem como a morte da paisagem rural para a paisagem urbana. Tudo isso foi presenciado pelos dois autores e é retratado nos romances através de seus personagens. O romance deles pode, então, ser associado ao carroção, que transporta os restos daquele narrador oral, bem como da paisagem rural e do nosso antigo modo de vida.

Outra temática abordada por Telmo Vergara, que já pincelamos mas que não pode passar despercebida, visto não ser algo óbvio, é a questão da prostituição masculina, bem como do abuso infantil. No início do romance, enquanto Luis ainda é criança, Umbelina entra no quarto onde ele estava dormindo na casa dos avós e passa a acariciá-lo de maneira sexualizada e abusiva, assustando-o:

A bôca beijuda procura a boca do guri. Beija-a, bem de leve.

- É a Bilina, meu gu'izinho... Dá ota bezotinha, dá? [...] Com a mão gorda sempre apalpando o ventre de Luis, Umbelina se dobra sobre o guri, despejando-lhe por sobre o peito os enormes seios negros, que saltaram da camisa mal cheirosa. A mão baixa do ventre, sempre cariciosa e subtil. Apalpa. Apalpa.

- Não ti assusta, sim, meu neguinho? A nêga Bilina não vai ti tirá pedaço... [...]

Às lágrimas sucedeu o pranto abafado. A mão de Umbelina parou com a viagem. Umbelina se levanta e fala, na treva, com o rizinho sem calôr:

- Bom, bom, meu neguinho... Não é piciso çolá... A nêga Bilina tava bintando com o seu Luis...

[...] Os estalos se sucedem na varanda, quebrando o silencio do casarão. O pranto de Luis cessou, o corpo parou de tremer. A incompreensão agranda os olhos pequenos. Quê que a Umbelina queria? Parecia que queria comer, aniquilar o Luis... Babusou a cara de Luis. Nojenta! (VERGARA, 1939, p.139-140).

É possível considerar que essa passagem demonstra a morte da infância de Luis, embora ele não entenda muito bem o que se passa naquele momento. O fato de ser a personagem negra que abusa de Luis pode entrar no aspecto do “folclorismo negro” tratado anteriormente, pois reforça mais uma vez o aspecto erótico de Umbelina. Por outro lado, podemos também enxergar esse fato como uma inversão de papéis, pois o mais comum na literatura é o padrão branco abusando da criada negra e aqui é Umbelina quem toma uma posição de poder sobre Luis.

Outra inversão de papéis neste romance é a questão da prostituição masculina, pois temos os personagens Marciano, que mantém relações sexuais com Umbelina em troca do dinheiro para pagar a sua bebida e manter o vício; e temos Luis que, já no final do romance, casado e pobre após ter gasto todo o dinheiro que recebeu da herança do avô, faz sexo com a sua empregada, que ganhou dinheiro na loteria, apenas para comprar um automóvel de brinquedo para a filha. Mais uma vez o jogo vira, pois não é mais a mulher que depende do homem para conseguir dinheiro e para isso se prostitui, mas é o homem que fica à mercê da mulher, no caso de Luis, sua empregada, o que torna a situação, do ponto de vista de uma sociedade patriarcal, ainda mais humilhante para a personagem.

Esses dois casos de prostituição também podem ser considerados como desdobramentos da temática da morte, pois podemos interpretá-los como a morte da dignidade dos personagens, haja vista essas relações serem narradas com um tom degradante e humilhante, revelando que as personagens não agem dessa forma por prazer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de todas as características que abordei¹³ sobre ambos os autores, é possível perceber que eles tiveram vidas e carreiras praticamente opostas. Lima Barreto iniciou sua carreira literária visto com muitas reservas, colocado em um segundo plano da literatura nacional por conta de sua escrita direta, mais preocupada em transmitir mensagens que em produzir um objeto estético, o que causou grande estranhamento pela crítica e pelo público de sua época. Hoje vemos que essas reservas já diminuíram significativamente, haja vista a quantia de trabalhos acadêmicos que abordam a sua obra. Telmo Vergara, por sua vez, iniciou sua carreira em alta, sendo bem quisto pela crítica literária de sua época e colocado no mesmo patamar de grandes escritores reconhecidos até hoje. A figura do autor e seus livros, entretanto, caíram em um profundo esquecimento, pois sua obra não contou com nenhuma reedição, sendo encontrada apenas em alguns sebos e havendo escassas referências à ela. Seu nome, quando pesquisado na internet, remete mais à rua de Porto Alegre que foi batizada em sua homenagem, além de uma página com poucas informações sobre ele.

Luís Bueno, na introdução do já citado livro *Uma história do romance de 30* (2006), ao comentar sobre o papel do historiador literário e, especificamente, sobre o estudo de Lúcia Miguel Pereira, que “se debruçou sobre a virada do século [...]” (BUENO, 2006, p.13) traz algo que, em partes, justifica a minha motivação para analisar a obra de Vergara e não de qualquer outro autor de sua época que apresentasse características semelhantes a Lima Barreto:

[...] ao invés de tentar um amplo painel que desse conta da evolução de nossa literatura, o historiador poderia trabalhar mais extensivamente sobre um momento dessa evolução. Dessa maneira, é possível romper o círculo dos “principais” autores, sempre confundidos com os “melhores” autores, e voltar os olhos para escritores cuja obra, embora possa ser vista num determinado momento como falhada, representou esforço significativo e, mesmo, muitas vezes, definidor das letras do seu tempo. A restrição aos “melhores” favorece o hábito de fazer da história literária um repisar das mesmas ideias sobre os mesmos autores, uma vez que seu escopo já aparece pré-definido, em função do que valeria a pena ou não ler.” (BUENO, 2006, p.13)

Assim, minha escolha pelos dois autores aqui estudados foi motivada: pela peculiaridade da trajetória inversa verificada na aceitação de sua obra, pois ambos contaram, no início ou no final, com algum entrave para a sua carreira, (uma dura resistência, no caso de Barreto e o esquecimento, no caso de Vergara); por características comuns entre a literatura

¹³ Aqui utilizo-me novamente da primeira pessoa do singular por expressar a opinião pessoal como consideração final das abordagens realizadas.

de um e de outro autor (temática, personagens e modo de escrita) e por notar que seria mais significativo traçar um estudo comparativo entre um autor já relativamente conhecido e estudado e outro que se tornou um ilustre desconhecido na nossa história literária, ao invés de tratar de dois autores consagrados.

Lima Barreto trouxe inovações e características que o tornaram único, além de apresentar em seu projeto literário uma ousadia e coragem incomuns entre os escritores de sua época. A obra de Vergara também trouxe inovações temáticas, como a inserção de personagens negros com bastante enfoque no enredo, o que, embora já acontecesse na literatura nacional, ainda não era muito comum na literatura de autores de sua região. Também destaco a mistura entre romance social e psicológico, que consegui verificar em seu romance, o que mostra seu entre-lugar nas duas principais características da literatura produzida nos anos 30 e que dá um tom bastante interessante à sua prosa.

As dificuldades enfrentadas por Lima Barreto no início de sua carreira e durante toda a sua vida, como explicitado no trabalho, decorreram da junção de suas características físicas, modo de vida e projeto literário, que o tornavam dissonante do coro de autores reconhecidos. Depois de sua morte, e através das mudanças na forma de pensar da crítica e dos estudiosos, seu valor vem sendo finalmente reconhecido e seu nome colocado em um lugar um pouco mais próximo daquele que, a meu ver, ele merece. Já Telmo Vergara, que teve um tranquilo início de carreira, encaixado no rol dos grandes escritores pelo valor de sua obra, como destacado pela crítica e também, possivelmente, por ser ele membro da elite cultural de sua época, caiu em um esquecimento que perdura até hoje. Podemos traçar um paralelo entre seu apagamento e a morte do narrador, aquele narrador que Benjamin (1994) nos mostra que está desaparecendo, se é que agora já não desapareceu completamente de nossa vida. Nosso tempo parece muito curto para parar e ouvir histórias de uma estrada perdida, de caminhos que não levam a um destino pré-determinado, mas que apenas vão. Não conseguimos mais apenas nos deixar levar, estamos a todo o momento controlando nossa rota a fim de não nos perdermos na estrada.

As narrações de Vergara têm um tom saudosista e melancólico parecido com as reflexões feitas durante as perambulações de M. J. e Augusto Machado, o que pode ser um dos motivos por que *Vida e Morte* é um dos títulos menos conhecidos de Barreto. Sobre o esquecimento de Vergara, talvez enquanto ele produzia, aproximadamente a mesma época em que Benjamin nos coloca as reflexões sobre a figura do narrador, e em uma Porto Alegre ainda com hábitos e costumes mais atrelados à vivência rural, ainda houvesse um certo interesse em ouvir “histórias tranquilas”, mas hoje nossa vida parece não mais nos permitir

esse pequeno prazer. Arrisco dizer que esse seja um dos principais motivos de não sabermos quem foi Telmo Vergara, pois sua obra carrega o cadáver de um tempo que não existe mais. Ela nos dá o testemunho de um modo de vida que não encontra mais um lugar na estrada que percorremos hoje.

Como tentei mostrar, as classificações literárias são pouco abrangentes. Dada a grande quantidade de material produzido, alguns autores acabam ocupando lugares mais escondidos na nossa história literária, ou mesmo ficando sem um lugar definido. As razões pelas quais estes ou aqueles autores permanecem na via principal de nossos estudos literários são diversas. Porém, acredito que a obra daqueles que ocupam um lugar secundário na estrada de nossa literatura nos fornece também valioso material de estudo e, para mim, causam um interesse muito maior que o estudo daqueles que percorrem a estrada principal. É esse o caso dos autores que estudei, pois eles, cada um com suas especificidades, ficaram sem um lugar garantido nas divisões da literatura brasileira. Essa falta de lugar delimitado, ao invés de ser algo negativo, é até positivo, pois, de certa forma, ambos iam contra a corrente que a maioria tentava seguir, sem adequar-se ao que era privilegiado. Ir contra essa corrente, a meu ver, é muito mais instigante que construir algo em bloco, para ser encaixado a todas as outras peças produzidas em sua série. O que me chama a atenção, em todas as áreas da vida, é aquilo que se diferencia, que se destaca, assumindo para si todas as consequências dessa atitude diversa. O perfeito e bem-acabado não chama tanta atenção quanto o diferente, o questionador, o ousado. Por conta desse interesse pelo desconhecido, pelo menos trivial, é que, nos já distantes anos da graduação, me interessei em estudar a obra de Vergara, sobre quem sempre preciso fazer uma breve explanação ao citar o nome. O mesmo interesse motivou este trabalho ao perceber que Lima Barreto, cujo nome ao ser citado traz a todos uma lembrança, mesmo que vaga, do tipo “já ouvi falar”, também não seguiu, de forma alguma, a corrente que poderia tê-lo arrastado ao imenso mar de navegantes comportados, que seguem sua rota obstinadamente, sem desvios que os possam levar a um destino diferente.

As peculiaridades de cada autor me fizeram traçar essas comparações, fazendo uma rota de interseção entre as estradas perdidas dos dois, bem como entre vida e morte, tão presentes em seus enredos e ligadas à trajetória inversa do reconhecimento de cada autor. Não objetivo, porém, finalizar essa viagem chegando a um destino, pois, assim como a vida, o estudo literário também é uma estrada perdida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Organon*, Porto Alegre, vol. 27, n.52, p.17- 42, jan./jun. 2012.

ARAUJO, Jean Marcel Oliveira. O Pré-Modernismo: A luta entre passadistas, modernos e modernistas no campo artístico brasileiro. In: *Pensares em Revista*, n. 1, p.117-134, jul.-dez. Rio de Janeiro, 2012.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BARRETO, Lima. *O Destino da Literatura*. Disponível em: <http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/lima-barreto/o-destino-da-literatura.php>. Acesso em: 20 maio, 2014.

BARRETO, Lima. Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá in *Prosa Seleta*. Org. de Eliane Vasconcelos. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p.555-634.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.114-119.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197- 221.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A literatura comparada no Brasil. *Organon*, Porto Alegre, v. 10, n. 24, 1996.

BOSI, Alfredo: A máscara e a fenda IN: *Machado de Assis: antologia e estudos*. São Paulo: Ática, 1982, p.437-457.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. In: *TERESA — Revista de Literatura Brasileira Depto. Letras Clássicas e Vernáculas – FFLCH/USP*, nº 3 (2002). São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 254-283.

_____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Dez anos da ABRALIC (1986 – 1996): Elementos para sua história. *Organon*, v.10, n.24, p.01-09, 1996.

CORDEIRO, Marcos Rogério. Comparatismo à brasileira. *Aletria*, v.20- n.1, p.01-15, 2010.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado aberto, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: _____. *Kafka: Por uma Literatura Menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002. p.38- 56.

FISCHER, Luís Augusto. *Para fazer diferença. Ensaios*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora LTDA, 1998.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.23, p.31- 48, 2013.

LIMA BARRETO NA FLIP 2014: ENVIO DA LISTA. Disponível em <http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2013_07_01_archive.html> Acesso em: 02 abril, 2014.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto um pensador social na primeira república*. Goiânia: Ed. da Ufg; São Paulo: Edusp, 2002.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Lima Barreto e a crítica (1900 a 1922): a conspiração do silêncio. In: *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*. v. 22 (2000), p.59-60.

MARTINS&BITTENCOURT. *Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) GT de Comparada Plano de Trabalho Biênio 2014-2016*. Disponível em: <<http://anpoll.org.br/gt/literatura-comparada/wp-content/uploads/sites/30/2013/03/Plano-de-Trabalho-GT-de-Literatura-Comparada-1.pdf>> Acesso em: 23/07/2015 às 21h36m.

MORIN, Edgar. Política de civilização e problema mundial. In: *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 5, 1996.

NOLASCO-FREIRE, Zélia. *Lima Barreto: Imagem e Linguagem*. São Paulo: Annablume, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. Das Máscaras Africanas ao Romance Brasileiro do Século XX- trajetórias, usos e sentidos do negrismo. IN: *Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana*. Ano VII, NºXIII, Julho/2014.

PACHECO, Keli. Maurice Blanchot: A comparação como iluminação. In: *Lettres Françaises*. n.14 (1), p. 61- 69, 2013.

_____. *A comunidade em exílio: literatura comparada entre Lima Barreto e Roberto Arlt*. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. A inovação do mal escrito: Lima Barreto e Roberto Arlt. In: *Revista Anpoll*, Vol. 1, No 35 (2013).

RIO DOCE, Claudia. Leitura: entre a política cultural e a cultura política. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. São Paulo: Abralic, 2008.

ROBERT, Marthe. Por que o romance? In *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac-Naify, 2007, p.11-31.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In: *Raça e Diversidade*. São Paulo: EDUSP: Estação Ciência, 1996, p.147-185.

_____. *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHMIDT, Rita; GUIMARÃES, Rafael. Literatura comparada: raízes, rumos, perspectivas. *Organon*, v.27, n.52, p.275- 285, jan/jun. 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari In: *Ipotesi, revista de estudos literários*, v. 5, n. 2, p. 59 a 70.

SILVA, H. Pereira da. *Lima Barreto escritor maldito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

SILVA, Maurício. Academia versus confeitaria: duas tendências. In: *Letras*, n.46 , p.63-82. Editora da UFPR: Curitiba, 1996.

_____. *Narrativas Intersticiais no Pré-Modernismo Brasileiro*. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 23, FCHLA 03, p. 199-210, Curitiba, out. 2001.

STEYER, Fábio Augusto. *A Estrada Perdida de Telmo Vergara*. 2006, 443 f. Dissertação (Doutorado em Literatura Brasileira)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2006.

VERGARA, Telmo. *Estrada Perdida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939.