



FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Crise do romance e o pacto ambíguo de Lima Barreto.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 13, Julho 2013. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

CRISE DO ROMANCE E O PACTO AMBÍGUO DE LIMA BARRETO

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo¹

RESUMO

O artigo analisa *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto (1881-1922), sob a perspectiva da crise do sujeito e do romance. Observa-se que, como consequência, o romance apresenta a zona ambígua entre narrador e autor, a temporalidade em que o passado escoo no presente na simulação da autobiografia, o tom lírico e reflexivo que retira da ação sua preponderância: uma montagem de princípios antitéticos que exige do leitor nova maneira de percepção.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto, romance, crise, subjetividade.

ABSTRACT

The article analyzes *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, by Lima Barreto (1881-1922), from the perspective of the crisis of the subject and the novel. As a result of such crises, the novel is shown to present an ambiguous zone between narrator and author, a merging of the past into the present in the simulation of an autobiography, and a lyrical-reflective tone which surpasses the action: an assembly of antithetical principles which require the reader to have a new way of perception.

KEYWORDS: Lima Barreto, novel, crisis, subjectivity.

1. Professora Associada de Teoria da Literatura da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: carmemluci@uol.com.br.

Num período marcado pela economia que transforma indivíduos em ávidos espectadores de dramas urbanos, guiados por impulsos e sensações diante da aglomeração de imagens mutáveis nas ruas, e seduzidos por experiências acerca dos limites da consciência, Lima Barreto (1881-1922) ficcionaliza os processos de subjetivação. Questionar os limites do indivíduo, estender as fronteiras entre os gêneros para expor os conflitos da subjetividade, representa uma forte característica da sua produção literária. E, no romance, isso se dá através de uma espécie de “pacto ambíguo”² com o leitor, obrigando-o a transitar no espaço instável entre narrador e autor, literatura e vida, num texto híbrido que congrega princípios antitéticos.

Essa estratégia abre um leque de possibilidades de mostrar o “eu” como num caleidoscópio, trazendo as diferentes facetas da subjetividade e as múltiplas formas de constituição dos sujeitos. Através dos dramas de seus personagens e/ou projetando-se como personagem, o escritor realiza reflexões profundas em seus romances sobre a multiplicidade dos estados do indivíduo, seus desejos, escolhas, estilos e caminhos, como quem experimenta respostas à questão nietzschiana: “como alguém se torna o que é” (NIETZSCHE, 1995, p. 48).

Nesse processo, o romance não se acomoda mais ao modelo vigente no século XIX, porque experimentar os limites da subjetividade implica tornar a escrita também uma experiência. No entanto, os hábitos do leitor brasileiro ainda exigem um diálogo com os aspectos temáticos e formais da tradição literária. Desejoso de concretizar a possibilidade de a literatura intervir, apesar das novidades técnicas, no cotidiano, Lima Barreto apresenta os princípios estéticos próprios dos grandes romances do século XIX, mas esvazia o seu sentido e função, apropria-se deles para renová-los.

O resultado produz uma crise na forma do romance, não por incompetência literária, excesso de personalismo, denunciamento ou ressentimento, mas por profunda compreensão de que, para uma nova percepção de subjetividade, e de consciência, o romance exige outra forma de narrar.

O escritor não só não pode mais apelar para o seu eu, como tampouco o mundo lhe oferece ainda um suporte, pois estas duas estruturas determinam uma a outra. O seu eu é relativizado, e o mundo, com os seus conteúdos e as suas figuras, gira segundo uma órbita impenetrável. Não por acaso fala-se da “crise” do romance. Esta reside no fato de que o modelo de composição do romance tradicional tornou-se inválido com a abolição dos contornos do indivíduo e seus antagonistas. (KRAUCAUER, 2009, p. 118).

2. Expressão adotada pelo crítico espanhol Manuel Alberca (2007) para tratar das narrativas que se situam na zona ambígua entre os pactos autobiográfico e o novelesco.

Uma de suas estratégias será a exposição ao leitor do instável equilíbrio entre o real e o fictício que, num romance como *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, produz a *simulação de autobiografia*, uma das formas do pacto ambíguo, categoria desenvolvida nos ensaios de poética narrativa por Manuel Alberca (2007).

O crítico apresenta as reflexões sobre as “novelas del yo” e as situa na zona difusa entre os pactos autobiográfico e ficcional. O romance autobiográfico, a autoficção e a autobiografia fictícia são exemplos de textos que podem ser estudados conforme a mobilidade com que se relacionam com os pactos literários hegemônicos. De um lado, a tripla identidade (autor-narrador-personagem) e o predomínio do referencial, como o pacto autobiográfico; de outro, a presença da ficção e da verossimilhança, como no pacto romanesco. No espaço intermediário, ou pacto ambíguo, há a possibilidade da tripla identidade (autor-narrador-personagem), mas também a possibilidade de que o autor seja diferente do narrador ou do personagem, numa zona difusa entre referencialidade e ficção. Assim, as “novelas de yo” e/ou romances em primeira pessoa permitem tanto a afirmação quanto o ocultamento do eu. Percebe-se a releitura, pelo crítico, do modelo canônico de Lejeune (2008), chamando a atenção para a natureza híbrida de narrativas a meio caminho entre os pactos autobiográfico e o ficcional, com cascatas de ambiguidade entre ficção e realidade.

Se há lugares escuros na conhecida e muito estudada teoria de Lejeune (2008), também há uma grande área de abrangência nos estudos contemporâneos em torno de textos denominados, de forma generalizada, de autoficção (autobiografia simulada, romance autobiográfico, egoliteratura, figurações do “eu”, autoficção e suas variantes, de classificações diversas de acordo com os teóricos e seus estudos). Considero importante, a partir do estudo de cada obra, pontuar as diferenças de realização estética e, principalmente, compreender as especificidades de contexto cultural que permitem, ou inibem, esta ou aquela forma de realização. Há teóricos, inclusive, que questionam a relação direta que se estabelece entre quem escreve com quem existe e/ou a referencialidade biográfica e suas possíveis figurações (YVANCOS, 2012)³.

A identificação do pacto ambíguo no romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha* não é resultado de especulação prévia ao texto, movida pela síndrome da novidade, mas pela reflexão acerca dos contornos culturais externos que ampliam os processos de subjetivação expostos no romances, tanto quanto o estudo da obra na sua organização interna e diálogo com a tradição.

Nessa perspectiva, a abordagem de alguns temas será necessária para reflexão nesse momento.

3. “És una voz que permite construir al yo un lugar discursivo, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz figurada, es un lugar donde fundamentalmente se despliega la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante.” (YVANCOS, 2012, p. 169, grifos do autor).

A subjetividade e o olhar

O questionamento acerca da subjetividade e da autonomia da consciência realiza-se sob muitas perspectivas e, desde a primeira metade do século XIX, muitos fatores contribuíram para tornar o indivíduo, simultaneamente, objeto de investigação e produtor de conhecimento. Entre eles, estão os debates, as pesquisas e experiências que marcaram a passagem da óptica geométrica, vigente até o século XVIII, para a óptica fisiológica que dominou os debates científicos e filosóficos sobre a visão e o olhar.

Pesquisas e experimentos revelam, ainda, o teor imperfeito e inconstante de nosso aparato visual, suscetível a procedimentos externos de manipulação e estímulo, com capacidade de gerar experiências, em diversos níveis, para o indivíduo (CRARY, 2012). Descobertas e estudos acerca da pós-imagem – da presença da sensação na ausência de um estímulo – levaram à produção de uma variedade de técnicas e certo desenraizamento da visão, em relação ao sistema representacional vigente até o século XVIII. Entre relatos de pesquisas, experimentos, descobertas e a intensificação da vida sensorial, no cotidiano, aflora a noção de sujeito como estrutura composta sobre a qual diferentes técnicas e forças poderiam produzir, ou sugerir, diversas experiências, todas igualmente “realidades”. Cada vez mais a ideia da visão subjetiva afirma-se como um processo “em que o sujeito é, simultaneamente, objeto de controle e normalização” (CRARY, 2012, p. 93).

Nesse contexto, a cidade com suas luzes, surpresas e sustos, vitrines, multidões, veículos torna o sujeito atento e ávido pela riqueza e aspecto cambiante do meio urbano, com inúmeros estímulos visuais e sensações quase mágicas. A mobilidade do olhar com indivíduos em constante deslocamento, apreendendo ambiências, diversas e simultâneas, servindo-se de inventos óticos variados para ampliar a capacidade perceptiva, torna a visão quase um fim em si mesma, de dimensão estética, para ser usufruída sem uma causa, justificativa ou consequência. O viés de temporalidade também redimensiona a percepção, valorizando o instante e o impacto que passa a produzir sobre os sentidos, sem a moldura da explicação racional ou do anteparo da causalidade, da utilidade.

Já na segunda metade do século XIX, havia certa “volúpia do olho” (SHAPIRO, 2002), com intenso culto à visão nas artes e na vida urbana, “um deleite cultivado com o visual por si só, e uma abundância de novos meios inventados para sua satisfação” (SHAPIRO, 2002, p. 168). Além disso, “a atenção flutuante do indivíduo dirigida por um impulso caprichoso ou uma curiosidade” (SHAPIRO, 2002, p. 168) produz um interessante alinhamento entre as visões de artista – na pintura, fotografia, literatura – e a atividade visual cotidiana dos espectadores em deslocamento pelas cidades.

A segunda metade do século XIX, especialmente, criou o “grande comércio de imageria coletiva”, momento em que se formou “uma solidariedade entre as operações da arte, as formas de imageria e a discursividade dos sintomas” (RANCIÈRE, 2012, p. 26). Nesse contexto, formaram-se os principais

discursos para interpretar os efeitos das imagens sociais e mercantis sobre os indivíduos, as relações sociais, a cultura.

No turbilhão de pesquisas, discursos e práticas culturais da segunda metade do século XIX, Nietzsche questiona a possibilidade de se considerar a realidade como fixa e estável, a partir de leis gerais fundadas no sujeito; ataca a supremacia da consciência e a pretensão, a ela atribuída, de domínio e conhecimento pleno de como as ações humanas são produzidas. O filósofo pensa a consciência como a parte de um indivíduo que recebe estímulos e responde a eles a partir de hábitos e antigas interpretações ou marcas mnêmicas. Procura eliminar a distinção entre físico e psíquico, afirmando que os processos psicológicos teriam base neurofisiológica. Nessa perspectiva, o “eu” torna-se “uma “síntese conceitual” que permite escamotear relações de forças” (MARTON, 2000, p.140) ou “um efeito de relações de domínio e obediência entre forças” (GIACOIA, 2001, p. 69), e Nietzsche realiza a destruição da unidade do sujeito, fundada na unidade da consciência e induzida pela função gramatical do sujeito.

É essencial que não nos enganemos a respeito do papel da “consciência”: Ela é a nossa *relação com o “mundo exterior” que ela desenvolveu*. Por outro lado, a *direção*, respectivamente o resguardo e a cautela com respeito ao jogo conjunto das funções corporais, *não* nos vem à consciência; [...] *Em suma*: aquilo que se torna consciente está sob relações causais que nos são inacessíveis – a sequência de pensamentos, sentimentos, ideias na consciência não exprime nada a respeito do fato de que essa sequência é uma sequência causal: mas, aparentemente, em grau superlativo é assim. Sobre essa *aparência fundamos todas as nossas representações de espírito, razão, lógica* etc. [...] Habitualmente, toma-se a *consciência* mesma como *sensorium-geral* e instância superior: todavia, ela é apenas um *meio de comunicação*: ela desenvolveu-se nas relações e com respeito a interesse de relações... “Relações” são aqui entendidas também como as impressões do mundo externo e, de nossa parte, as reações necessárias no caso; da mesma maneira como são aqui entendidos os nossos efeitos *no exterior*. A consciência *não* é a condutora, mas um *órgão de condução*. (NIETZSCHE, 2008, p. 275).

Para Nietzsche, o conceito sintético “eu” reúne uma pluralidade de vivências e estados psíquicos numa unidade aparente, criada pela consciência, compreendida como um órgão de condução entre as impressões do mundo externo e as reações necessárias aos estímulos e impressões recebidos. O “eu” é produto da conscientização daquele efeito de comando e disposição anímica sobre as quais se funda

a convicção, ou crença, de se possuir domínio sobre si mesmo, como causa para todo fazer. Para o filósofo, o sujeito é assim compreendido como multiplicidade de forças e relações ou, nas suas palavras: “minha hipótese: o sujeito como multiplicidade” (NIETZSCHE, 2008, p. 263).

A crítica à subjetividade e ao privilégio da consciência constitui um processo de confluência entre os resultados de pesquisas e experimentos sobre a visão, a intensificação da exigência sensorial na realidade urbana, as reflexões sobre o sujeito na filosofia. Nesta, não há uma negação da subjetividade, mas sua projeção em novo lugar, “não mais como constituidora do conhecimento e da ação para tornar-se algo constituído em esferas que não estão ao seu alcance (o inconsciente em Freud, a práxis histórica em Marx e a vontade de poder em Nietzsche). Freud, Nietzsche e Marx revelam “a ‘realidade’ como construção imaginária da consciência” (CHAUÍ, 1976, p. 30).

Nesse complexo movimento de pensamento e cultura estaria um escritor interessado somente em relatar suas desventuras e dilemas pessoais, com finalidade exemplar e denunciadora, através de um texto ficcional?

Um escritor, e também intelectual, observador do fragmentado e, aos poucos, desfamiliarizado espaço urbano; crítico do cotidiano e da conseqüente intensificação desmedida da vida sensorial que projeta seus efeitos nas atitudes e valores dos indivíduos. Além disso, leitor contumaz de Nietzsche⁴ e atualizado com as publicações europeias contendo estudos da psicologia clássica, Afonso Henriques de Lima Barreto registra, em seus cadernos de anotações, *Retalhos*, e no *Diário Íntimo*, observações da leitura da obra de Jules Gaultier sobre o bovarismo, publicada em 1902, na mesma proporção em que há muitas referências rápidas a autores como Maudsley, o próprio Taine e de seu sucessor Th. Ribot, psicólogo, que publicara *Essai sur l'imagination créatrice*, entre muitos outros.

O pacto ambíguo

Na enquete feita com intelectuais brasileiros, em 1941, pela revista *Acadêmica*,⁵ *Recordações do escrivão Isaías Caminha* ficou entre os mais votados na lista dos melhores romances de nossa literatura. A parte inicial do romance havia sido publicada na *Floreal*, revista criada e dirigida pelo autor, em 1907.

Da primeira metade do século XX aos nossos dias, o romance de Lima Barreto é lido como uma autobiografia e/ou romance com sérios problemas formais na sua constituição, como exemplifica a crítica de Lúcia Miguel Pereira, nos anos 1940.

4. Há inúmeras referências diretas do diálogo intenso de Lima Barreto com Nietzsche, presentes em crônicas, contos, e diários. Referências indiretas encontram-se em seus principais romances. (YVANCOS, 2012, p. 169, grifos do autor).

5. A revista *Acadêmica*, cujos redatores eram Murilo Mendes e Moacir Werneck de Castro, apresentava artigos sobre literatura e artes plásticas, registrando em seu Conselho Consultivo os nomes de Mário de Andrade, Portinari, J. Lins do Rego, Oswald de Andrade, Érico Veríssimo, entre outros (ACADÊMICA, 1941).

Sugerindo mais do que dizendo, insinuando as sensações para só depois contar claramente o fato que as provocara, Lima Barreto mostrou possuir, neste primeiro romance que publicou, o segredo da narrativa psicológica; a arte de tornar os sucessos menos importantes do que a sua repercussão. [...] Mas para nosso prejuízo, Isaías entrando para a redação do *Globo*, muda repentinamente o rumo da narrativa, que de introspectiva passa a caricatural e se perde em minúcias de reportagem. [...] Foi o temperamento do romancista que se deixou, do meio para o fim do *Isaías Caminha*, dominar pela atitude personalista de Lima Barreto. (MIGUEL-PEREIRA, 1997, p. 451).

Outros críticos buscaram investigar a obra, já nos anos 1970, como Osman Lins, que, em *Lima Barreto e o espaço romanesco*, publicado pela Editora Ática, em 1976, exclui a dimensão biográfico-ideológica para elucidar a estrutura formal, o espaço romanesco, e considera como marca da prosa romanesca de Lima Barreto a ausência de conflito, em virtude da dissociação entre seus personagens. Nessa perspectiva, a passividade do personagem Isaías é consequência da indefinição da voz narrativa, segundo o crítico, também desligada da trajetória das demais personagens, o que, para ele, constitui a modernidade de seus romances.

Ao tratar de *Recordações do escritor Isaías Caminha*, o crítico destaca ser o único livro de Lima Barreto em que o personagem principal narra a história: “desenvolve-se a narrativa alternando-se a vida atual do narrador, num processo que *São Bernardo* parece seguir de perto”, afirma o ensaísta em artigo para *O Estado de São Paulo*, de 21 de abril de 1974. No mesmo artigo, faz o registro sobre o romance: “Lima Barreto inaugura o tema da incomunicabilidade [...] como antecipador de nosso tempo e nossas ações.” Além disso, registra estarem entremeados à narrativa, nos romances de Lima Barreto, a crônica, o ensaio, as expansões líricas e até o documento (LINS, 1974).

Também Antonio Arnoni Prado enfatizou em *Lima Barreto: o crítico e a crise*, e em seus muitos outros artigos e ensaios, a singularidade do estilista num estilo que ridicularizou o parnasianismo de Coelho Neto e, para o crítico, viu-se com Lima Barreto “que o fluxo narrativo cedia lugar ao tom improvisado que misturava reportagem e testemunho, aproximando-se da reprodução quase instantânea que se multiplicava ao ritmo das coisas em movimento” (PRADO, 1997, p. 527).

Uma criação aleatória que surpreendia a quem não estava acostumado a ver a matéria narrativa depender da observação que precedia a montagem. A surpresa aumentou quando se percebeu que, nos seus escritos, os assuntos não eram propriamente

“narrados”, mas apenas organizados, distanciando-se da plenitude do “acontecer” ficcional que se instaura incontroverso e acabado. (PRADO, 1997, p. 528).

Em 2002, Alfredo Bosi publicou o ensaio intitulado “Figuras do eu nas *Recordações do escrívão Isaías Caminha*”, em que retoma a fortuna crítica do romance – centrada na autobiografia e romance à *clef* – e resgata a elaboração da narrativa, movimentando-se entre o narrar e o descrever, cujo narrador-personagem “sofre a ambivalência de um sujeito ora rebelde, ora desencantado, ora autoilusivo, levando a vida entre o jornal, a boêmia e o subúrbio; numa palavra, sem raiz em qualquer grupo social ou político definido” (BOSI, 2002, p. 203). Para o crítico, o narrador em primeira pessoa constrói a figura oscilante do seu eu e é capaz de transcender a sua dor individual para se descobrir no outro, sem perder a consciência de si mesmo. Processo a que denomina de cristalização da angústia dispersa, o que revela o talento do escritor para mostrar a face subjetiva da história do Brasil republicano.

O romance de estreia de Lima Barreto anuncia em seu título o percurso linear da vida do protagonista, desde a sua chegada quando jovem, na cidade do Rio de Janeiro, até sua promoção a redator de um importante jornal e, depois, a político. O leitor incomoda-se diante de um final que não traz um apaziguamento e uma conclusão a essa trajetória do narrador. Sabe-se no prefácio a última informação sobre a vida do protagonista, cuja contínua insatisfação e inquietude não permitem a resposta clara: foi bem-sucedido? É feliz?

O prefácio realiza um movimento de duplicação, com um texto dentro de outro a produzir, simultaneamente, um desdobramento e a naturalização do processo de rememorar. Esse movimento se projetará sobre todo o romance, de maneira especular, com o auxílio de um narrador-autor, à margem da trama. A voz intrusiva do autor está presente no prefácio, apresentando trama e personagem e discutindo os desdobramentos da ação a narrar. Temos, assim, uma espécie de intriga secundária – a do autor e seu processo de narrar, com os recursos escolhidos para tornar seu relato convincente, além do histórico das edições da obra, com todos os seus percalços.

Essa fabulação do autor estende-se de maneira difusa pelo romance, Isaías Caminha torna-se o autor anunciado das memórias e Lima Barreto o seu escrívão.

Se na ficção brasileira mais recente observa-se a “presença autobiográfica real do autor empírico em textos que por outro lado são ficcionais” (MORICONI *apud* KLINGER, 2012), no romance de Lima Barreto, do início do século XX, percebe-se a fabulação do eu do autor em uma espécie de “autoficção intrusiva”⁶ (COLONNA, 2012, p. 117), num movimento que cria paradoxos semânticos

6. Nas tipologias de autoficção, Vincent Colonna (2012) caracteriza a autoficção intrusiva quando a transformação do escritor não acontece através da mediação de um personagem; seu intérprete não pertence à intriga

porque não permite a tentativa de inscrever-se o confessional e a confidência, mas traz a presença do autor, como uma voz solitária que corre paralela à trama e no cenário da narração, dramatizando a si mesmo e seu processo de narrar e seduzir seu público.

Quando comecei a publicar, na *Floreal*, uma pequena revista que editei, pelos fins de 1907, as *Recordações* do meu amigo, Isaías Caminha, escrivão da Coletoria Federal de Caxambi, Estado do Espírito Santo, publiquei-as com um pequeno prefácio do autor. Mais tarde, graças ao encorajamento que mereceu a modesta obra do escrivão, tratei de publicá-la em volume. O meu amigo e camarada Antonio Noronha Santos, indo à Europa, ofereceu-se para arranjar, em Portugal, um editor. João Pereira Barreto recomendou-me aos Senhores A.M. Teixeira & Cia., livreiros em Lisboa, com a Livraria Clássica de lá; e elas foram impressas sob as vistas dedicadas do Senhor Albino Forjaz de Sampaio, a quem muito devem, em correção, as *Recordações*.

A todos três, não posso, em nome do meu querido Isaías, deixar de agradecer-lhes mais uma vez o serviço que prestaram à obra. Eu, porém, como tinha plena autorização do autor, por ocasião de mandar o manuscrito para o prelo, suprimi o prefácio, a *donné*, que agora epigrafa estas linhas, e alguma cousas mais. O meu intuito era lançar o livro do meu amigo, sem escora ou pára-balas. Assim foi. Hoje, porém, que faço uma segunda edição dele, restabeleço o original tal e qual o Caminha me enviou, pois não havia motivo para supressão de tanta coisa interessante que muito concorre para a boa compreensão do livro.

[...]

Como veem, José Veríssimo disse estas palavras, logo ao aparecerem os primeiros capítulos; e, pensando serem verdadeiras as razões que expus, restabeleço o manuscrito como me foi confiado, passando a transcrever o prefácio inteiramente como saiu na inditosa *Floreal*. (LIMA BARRETO, 1990, p. 15).

Se um prefácio “muito concorre para a boa compreensão do livro”, como afirma Lima Barreto (1990), o de seu romance apresenta três tempos diversos, mas coerentes e semelhantes ao que se verá no desenvolvimento da obra.

propriamente dita, mas aparece como um apresentador, relator ou comentarista, em resumo: um narrador-autor à margem da trama e o teórico apresenta como ilustração clássica da intrusão do autor no romance os parágrafos que abrem *Pai Goriot* (1834), de Balzac.

O primeiro tempo corresponde ao presente da publicação da segunda edição do romance – 1916 –, quando o autor comenta a recepção crítica aos primeiros capítulos surgidos na revista *Floreal*, que então ele dirigia, e, ainda, informa que já transcorreram dez anos, tanto da primeira publicação quanto da escrita dos manuscritos por Isaías Caminha, recurso que permite narrar os acontecimentos na vida do protagonista depois do ponto-final do romance.

O prefácio guarda, ainda, outro prefácio, o do pretense autor das *Recordações*, transcrito por Lima Barreto. Nele, aparece a justificativa para a escrita das memórias, que data de 1905 e marca um segundo tempo. O terceiro tempo, ainda no prefácio, trata do passado do escrivão Isaías, retomado por imagens-sínteses, a partir de reflexões, de sua trajetória anterior a 1905.

Um prefácio composto de fragmentos de escritas – de autor e personagem-narrador – com tempos diversos anuncia o movimento do livro, a se constituir como uma espécie de montagem. Entre esses tempos, ficam as imagens marcantes dos estados psicológicos do protagonista, feitas de névoa, sinais místicos e com a imprecisão do claro-escuro, como frágil elo dessa narrativa que se organiza, pela montagem de fragmentos de memória, diante do leitor. Nesse processo, o protagonista raramente vislumbra o sol a pino, tampouco um céu fartamente iluminado; consegue, apenas, contemplar “uma nesga do céu”, um “rasgão irregular”.

No decorrer da obra, a memória do narrador intercala tempo e espaço, num constante vaivém entre passado e presente, a saber: a trajetória do narrador quando jovem; o presente do protagonista, permeado dessas lembranças que se tornam, aos poucos, as memórias ou recordações escritas; e o presente do autor, que apresenta o romance dez anos após os acontecimentos nele relatados.

Somos levados, por uma narrativa em primeira pessoa, aos primeiros anos da juventude de Isaías, sua origem e formação diante do espetáculo de saber do pai e da simplicidade da mãe, praticamente analfabeta, até o capítulo IV, quando a narrativa intercala-se com longos períodos de reflexão do protagonista para expressar profundo desalento, angústia e solidão. A força dessas lembranças causa no presente do narrador muito sofrimento: “[...] depois de tantos anos de desgostos dessa ralação contínua pela minha luta íntima, precocemente velho pelo entrecchoque de forças da minha imaginação desencontrada, desproporcionada e monstruosa [...]” (LIMA BARRETO, 1990, p. 46).

Recordações do escrivão Isaías Caminha simula um discurso autobiográfico e aprofunda a tendência subversiva do romance, como gênero. Explora a lábil relação entre o autor e sua obra, situando-se no espaço movedição entre polos extremos, o que exige do leitor a habilidade para mover-se sem conceder primazia a nenhum deles, permanecendo na complexa e porosa zona de ambiguidade criada pelo romance. Lima Barreto propõe ao leitor, portanto, um *pacto ambíguo*, termo cunhado pelo crítico espanhol Manuel Alberca para tratar do duplo sentido produzido por relatos híbridos, como essas

memórias fictícias (2012)⁷, que camuflam a relação autor e obra, narrador e autor. Tal camuflagem realiza-se por meio de estratégias como a intrusão do autor, ou autoficção intrusiva (COLONNA, 2012). Enquanto a identificação do autor com o narrador e o protagonista se afirma no caso da autoficção, no pacto ambíguo das “novelas del yo” (ALBERCA, 2012), que são o resultado do encontro de princípios antitéticos no mesmo relato, tal identificação apenas se insinua e não autoriza o leitor a definir a narrativa como autobiográfica, pois se propõe um pacto de ficção sob a aparência de autobiografia ou vice-versa.

No autobiografismo simulado (o pacto de ficção sob a aparência de autobiografia), encontramos, como em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, uma identificação nominal fictícia (Isaías Caminha) para narrador e personagem que difere do nome do autor exposto na capa, que também traz um complemento ao título: a palavra romance. O autor torna-se, aqui, o editor das memórias fictícias.

Isaías – fabulação da consciência

Recordações do escrivão Isaías Caminha concentra-se no drama íntimo da consciência do protagonista, com o ponto de vista em primeira pessoa. Ainda que fartamente entremeado de narrações dos acontecimentos culturais e políticos que rodeiam o protagonista, é a representação da consciência do personagem, na sua vida interior, diante do confronto consigo mesmo e com a sociedade, o ponto forte dessas *Recordações*. O movimento da consciência recebe certa ordenação do narrar mesclado a associações imaginativas, no espaço entre as reminiscências e o presente da narrativa.

Escrevendo estas linhas, com que saudades me não recordo desse heroico anseio dos meus dezoito anos esmagados e pisados! Hoje... É noite. Descanso a pena. No interior da casa minha mulher acalenta meu filho único. A sua cantiga chega-me aos ouvidos cheia de um grande acento de resignação. Levanto-me e vou à varanda. A lua, no crescente, banha-me com meiguice, a mim e a minha humilde casa roceira. [...] Correm alguns instantes; ela cessa de cantar e o brilho do luar é empanado

7. “Pero voy a determe un momento para establecer unas coordenadas más claras en esta compleja y porosa zona de encrucijada que son las novelas del yo [...] También se puede ver, de manera esquemática, que el mecanismo de constitución de estas narraciones es el resultado del encuentro de elementos antitéticos en un mismo relato, en la medida que, como se explicará más arriba, la identificación del autor con el narrador/protagonista se afirma en el caso de la autoficción y se sugiere o insinúa de manera indirecta o camuflada en el resto de novelas del yo, y al tiempo se propone un pacto de ficción, bajo la apariencia de una autobiografía o vice-versa. El resultado es un relato híbrido, de propuestas antitéticas, mezcla de la factualidad de la autobiografía y de la ficción de la novela, cuya elaboración y resultados parecen guardar alguna similitud con los productos de ingeniería genética.” (ALBERCA, 2012, p. 35, grifos nossos).

por uma nuvem passageira. Volto às minhas reminiscências: vejo o bonde, a gente que o enchia, os sofrimentos que me agitavam e a rua transitada [...]. (LIMA BARRETO, 1990, p. 48).

A melancolia e a dor contaminam o narrador no presente, enquanto escreve suas memórias; melancolia e impotência de quem se arrasta, enquanto registra suas lembranças. O estado psicológico do narrador das memórias e do personagem quando jovem coadunam-se, portanto, e são visualizados na imagem frequente em todo o romance: “Nuvens plúmbeas já de todo tinham coberto a nesga do céu vista pela janela. Havia como que fuligem na atmosfera e a luz do sol tornara-se de um amarelo pardacento e fúnebre.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 52).

Dessa maneira, o mal-estar que acomete o jovem Isaías, após ser suspeito de roubo, intimado a comparecer a uma delegacia e ser chamado de “mulatinho” pelo delegado, também é o mesmo sentimento de Isaías narrador, adulto, relembrando aqueles dolorosos momentos para escrever suas memórias: “Despertei hoje cheio de um mal-estar que não sei de donde me veio. Nada ocorreu que o determinasse. [...] Penso – não sei por quê – que é este meu livro que me está fazendo mal [...]” (LIMA BARRETO, 1990, p. 56). Nesse sentido, a temporalidade escoo no romance, com o passado projetando-se sem cessar sobre o presente.

No entanto, há momentos de interessante alternância de estados emocionais do jovem Isaías, que são explicados pelo narrador mais maduro, posteriormente. Exemplo disso é a cena em que, na delegacia, demonstra solidariedade à dor e desamparo de uma jovem lavadeira, protagonista de uma briga banal de vizinhas, moradoras, ambas, de uma casa de cômodos.

As palavras saíam-lhe animadas, cheias de uma grande dor, bem distante da pueril querela que as provocara. Vinham das profundezas do seu ser, das longínquas partes que guardam uma inconsciente memória do passado, para manifestarem o desespero daquela vida, os sofrimentos milenares que a natureza lhe fazia sofrer e os homens conseguiram aumentar. Senti-me comunicado de sua imensa emoção; ela penetrava-me tão fundo que despertava nas minhas células já esquecidas a memória enfraquecida desses sofrimentos contínuos que me pareciam eternos; e achando-os por debaixo das noções livrescas, por debaixo da palavra articulada, no fundo de minha organização, espantei-me, aterrei-me, tive desesperos e cristalicei uma angústia que me andava esparsa. (LIMA BARRETO, 1990, p. 54).

A solidariedade à dor alheia – que é também sua – acentua os traços de inquietação e angústia, marcas do personagem quando jovem e quando adulto, como narrador; solidariedade que expressa a percepção de um sentimento de humanidade, muito além da simples subjetividade. Novamente, a expressão de mal-estar acompanha-se do movimento da natureza: “A ela e ao meu abalo moral, juntavam-se a tonalidade amarelaça da tarde e o ambiente de forja para me dar um mal-estar nunca sentido.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 54).

A apresentação do estado emocional do jovem Isaías logo se acompanha da explicação do narrador, maduro, que usa a referência literária para esclarecer o movimento da consciência. A narrativa de um estado psíquico, antes da verbalização, a partir de impressões e reflexões, demonstra uma preocupação maior com aquilo que se é, ou que se pode tornar, do que com o relato de acontecimentos exteriores.

Por aí, houve em mim o que um autor russo chamou a convulsão da personalidade. Todo eu me agitei, todo eu me indignei. Senti num segundo todas as injustiças que vinha sofrendo; revoltei-me contra todos os sofrimentos que vinha suportando. Injustiças, sofrimentos, humilhações, misérias, juntaram-se dentro de mim, subiram à tona da minha consciência, passaram pelos meus olhos e então expectorei as sílabas: – Imbecil. (LIMA BARRETO, 1990, p. 55).

Os incidentes constituem motivos para a introspecção e o autoconhecimento, incidentes que ocorrem num único dia, que começara com a observação do desfile de uma fanfarrinha militar e, depois do desenrolar de uma série de decepções e injustiças, a culminância de reflexões sobre o contexto cultural, mescladas a sentimentos íntimos, vem na ironia: “As lágrimas correram-me e eu pensei comigo: A pátria!” (LIMA BARRETO, 1990, p. 55).

No romance, não é a ação, portanto, que predomina, e todos os acontecimentos realizam-se no perscrutar das lembranças e dos pensamentos do protagonista. Os aspectos cronológicos, culturais e históricos constituem elos entre os dois momentos, o vivido e o narrado, e apenas reforçam a complexidade temporal da narrativa.

Do capítulo VII, quando inicia a trajetória de Isaías na imprensa, até o capítulo XIV, o último do romance, as mesmas reflexões e o estado psíquico do protagonista – quando jovem e quando memorialista – permanecem, com um misto de angústia, impotência, desolação e, acima de tudo, solidão, mesmo depois de bem empregado como redator de importante jornal.

No último capítulo, há sinais claros de ascensão social do protagonista: “Dois meses antes era simples contínuo, limpava mesas, ia a recados de todos; agora, poderosas autoridades queriam as minhas

relações e a minha boa vontade.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 135). No entanto, há também índices de transformação interior: a capacidade de reagir com violência às ofensas e humilhações. Assim, diante da provocação de um colega jornalista, Isaías reage com violência e força: “Senti-me outro, muito mais forte, transtornado e desejoso de matar.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 136). Portanto, da convulsão interior e balbucio do jovem recém-chegado à capital, na delegacia, no capítulo VII, ao agora orgulhoso jornalista.

Encontrei o tal repórter na Rua Primeiro de Março e antes que ele fizesse o menor movimento atirei-me sobre o seu corpanzil, deitei-o por terra e dei-lhe com quanta força tinha. Na delegacia, a minha vontade era rir-me de satisfação, de orgulho, de ter sentido por fim que, no mundo, é preciso o emprego de violência, do murro, do soco, para impedir que os maus e os covardes não nos esmaguem de todo. (LIMA BARRETO, 1990, p. 136).

Apesar do dinheiro, das pândegas, da sensação de domínio e controle, o reencontro com um cenário de interior – casas pobres, com quintais, em região rural – provoca no protagonista a reflexão de que não avançara, pessoalmente, em nada com relação a seus sonhos. Na sua viagem do interior para a cidade, seu estado psíquico desmancha-se em apatia e dilacerações, numa angústia contínua do sujeito alquebrado diante das dificuldades externas.

Fomos servidos em velhos pratos azuis com uns desenhos chineses e as facas tinham ainda aquele cabo de chifre de outros tempos. À vista deles, dos pratos velhos e daquelas facas, lembrei-me muito da minha casa, e da minha infância. Que tinha eu feito? Que emprego dera à minha inteligência e à minha atividade? Essas perguntas angustiavam-me. [...] Lembra-me de que deixara toda a minha vida ao acaso e que não a pusera ao estudo e ao trabalho com a força de que era capaz. Sentia-me repelente, repelente de fraqueza, de falta de decisão e mais amolecido agora com o álcool e com os prazeres... Sentia-me parasita, adulando o diretor para obter dinheiro. (LIMA BARRETO, 1990, pp. 142-143).

Na avaliação de sua vida, restam ao personagem frustração e dor: “Sentia-me sempre desgostoso por não ter tirado de mim nada de grande, de forte e ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer. [...] Por que o tinha sido? Um pouco devido aos outros e um pouco devido a mim.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 143).

O escritor Isaiás, ao escrever suas memórias, reconhece que não é mais tempo de ler nos astros o destino dos homens – “A nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 143) –, embora, na sua juventude, tenha se guiado por sinais, como o movimento de aves no céu, que formavam um V indicando, na sua interpretação, um “vai”, estímulo para deixar o interior e tentar a vida na capital.

As marcas no céu não sugerem mais a confiança em si mesmo, nos outros e na sociedade que deveria funcionar como um árbitro. A tarefa de autoidentificação mostra-se hercúlea para Isaiás Caminha, em relação às escolhas feitas. Já nas primeiras décadas do século XX, a tarefa de um “construtor de identidade” é semelhante à de “um *bricoleur*, que constrói todo tipo de coisas com o material que tem à mão [...]” (BAUMAN, 2005, p. 55), sem ter como guia a racionalidade do objetivo, da finalidade ou da causa, num mundo sem deuses de qualquer espécie.

Diálogo com a tradição

Envolvidos pelos acontecimentos da juventude de Isaiás, recém-chegado ao Rio de Janeiro, para onde foi em busca do título de doutor, encontramos ao final do capítulo IV uma série de referências que permitem, simultaneamente, refletir sobre a finalidade do romance e seu diálogo com a tradição.

Entre elas há a referência, num momento de angústia, abandono e solidão na cidade grande, ao livro que fora o guia de cabeceira do protagonista: “[...] o *Poder da vontade*, com as suas biografias heroicas: Palissy, Watt, Franklin... Sorri satisfeito, orgulhoso; havia de fazer como eles.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 48). Ao realizar a leitura do jornal, o personagem encontra enormes elogios ao padeiro Manuel Laje da Silva, apresentado como de conduta e reputação duvidosa: “Que acontecera? Recebera a bênção papal até a décima quinta geração. A notícia vinha cheia de gabos à sua atividade e à sua honestidade [...]” (LIMA BARRETO, 1990, p. 48). Uma interessante situação: a referência exemplar aos vencedores citados no livro, pelo mérito e talento, justaposta à notícia de jornal, que aplaude a reputação duvidosa.

A crítica, muitas vezes, associou essa obra a outros romances importantes do século XIX, quer pela afinidade dos temas, quer pelas referências explícitas feitas pelo narrador ao romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal (1830), à obra *A educação sentimental*, de Flaubert (1869), ou ainda a *Ilusões perdidas* (1839) e *O pai Goriot* (1834), de Balzac.

Muitos estudos apontam as afinidades entre os romances de Lima Barreto e Balzac, quanto aos temas abordados. No primeiro plano, os elementos de comparação fixam-se na crítica ao poder do jornalismo, à pulverização das ilusões e valores morais pelas leis do mercado. Outro aspecto comparativo: o fascínio da cidade, a atração irresistível das ruas e mercadorias sobre os jovens que nela realizam seu

processo de formação. Em comum, ambos os romancistas apresentam o questionamento do lugar da literatura, frente às relações mercantilistas que conferem primazia à informação, empurrando o discurso literário para uma disputa entre diferentes discursos por espaços de poder.

Entretanto, se, tal como em Balzac, percebemos em Lima Barreto a representação do cotidiano banal, feio e prático, por meio da mistura de estilos (AUERBACH, 1987), o ponto de vista da narrativa traduz uma diferença profunda entre os autores: o olhar do narrador que se movimenta por todos os lados, de cima para dentro, do geral ao interior em Balzac não alcança a profundidade dos dilemas psicológicos e dos processos de subjetivação, como acontece nos romances de Lima Barreto.

Em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, após recordar-se de um momento de humilhação na juventude, o narrador afirma: “Hoje que sou um tanto letrado sei que Stendhal dissera que são esses momentos que fazem os Robespierres.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 48). A referência a Stendhal produziu, em muitos leitores, a lembrança ou o diálogo de Lima Barreto com o escritor francês, como se o seu romance constituísse também uma narrativa semelhante à do romance europeu, mas repleto de problemas estéticos de realização, ao relatar a estória de um jovem em busca de ascensão, prestígio e poder.

Considerado marco importante na representação da realidade na literatura ocidental, o romance de Stendhal apresentou a crítica a certo padrão de associação entre pensar, sentir e fazer. Para Jacques Rancière (2010), o planejamento sobre o melhor ato não resulta na capacidade de tomar uma decisão racional e implementá-la também. Nesse sentido, o fazer nada do plebeu Julien Sorel indica, ainda, a nova distribuição do sensível, segundo o mesmo crítico: o compartilhamento da igualdade sensorial por uma classe a que antes era impossibilitado o direito ao ócio e o “vazio do devaneio” torna-se possível, na ficção, “às almas das classes baixas” (RANCIÈRE, 2010, p. 07).

A divisão no cerne da ação e a escolha do ócio por Julien Sorel representam o direito ao devaneio e traduzem a expressão da crise do modelo napoleônico de ação, ou estratégico de ação. Em *O vermelho e o negro*, acompanhamos a trajetória de Julien Sorel em seu aprendizado e ascensão, da plebe à burguesia provinciana e à aristocracia, visualizados na imagem das duas carreiras: a eclesiástica e a das armas. Menos interessado nos fatos em si, Stendhal prioriza os efeitos dos acontecimentos sobre os sujeitos e vice-versa.

O leitor encontra-se, por isso, com o drama interior do jovem Julien Sorel – o confronto entre seus desejos e medos com os acontecimentos e a representação destes sobre ele –, tendo a história da França como pano de fundo. A síntese desse processo pode estar na expressão do protagonista na prisão: “Uma efêmera nasce às nove horas da manhã nos longos dias de verão, para morrer às cinco horas da tarde, como haveria ela de compreender a palavra noite?” (STENDHAL, 1979, p. 482). A frase insere-se num momento crucial da narrativa, considerado como um problema formal devido à

incoerência ou falha no encaminhamento da ação do protagonista. Depois de conseguir sair da província e do seminário rígido e sombrio, Julien alcança êxito nos salões da aristocracia, conquistando a orgulhosa Mathilde, que dele engravida. Tal fato obriga seu pai, o poderoso Sr. de La Mole, a aceitar o casamento e conseguir para Julien uma patente militar, forjando-lhe a condição de nobre. Quando tudo sugere calma, a sua trajetória sofre uma terrível reviravolta: uma carta da antiga amante da província, denunciando sua frieza e interesse ao Sr. de La Mole, fez Julien perder a cabeça e voltar à província de onde saíra para tentar matar a ex-amante. O tiro não a mata, mas Julien é preso e condenado. Enquanto todos se empenham em salvá-lo, durante o julgamento, Julien opta por fumar caros charutos importados, recusando-se a agir em defesa própria. “Ele passava aqueles últimos dias a passear no estreito terraço no alto do torreão, fumando excelentes charutos que Mathilde mandara buscar na Holanda por um postilhão [...]” (STENDHAL, 1979, p. 458).

Essa ação era absolutamente contrária ao perfil obstinado, persistente e racional de Julien Sorel e aos efeitos esperados na concatenação das ações e arranjo de eventos. Curiosamente, o trágico final de Julien Sorel é anunciado no meio do romance, através da analogia com a história de Boniface de La Mole, amante da Rainha Margarida de Navarra, cujo amor e coragem são inspiradores das ações da personagem Mathilde de La Mole⁸.

No romance em terceira pessoa e discurso direto livre, também percebemos diversos movimentos de intrusão do autor, graficamente representados por parêntesis, para expressão de uma voz irônica e autorreflexiva, paralela à trama. No âmago da ação, pois, insere-se a fabulação do eu aural em terceira pessoa e com uma estratégia especular, uma vez que uma inserção remete, ironicamente, a outra anterior⁹.

8. Cap. X, “A Rainha Margarida”: “Mas o que comove a Srta. Mathilde [...], o que a abalou nessa catástrofe política foi o fato de a Rainha Margarida de Navarra, que estava escondida numa casa da Praça de Grève, ter ousado pedir ao carrasco a cabeça de seu amante. E na noite seguinte, à meia-noite, a rainha levou a cabeça em seu carro, e ela própria foi enterrá-la numa capela situada ao pé da colina de Montmartre.” (STENDHAL, 1979, p. 287).

9. Podemos exemplificar dois bons momentos dessa fabulação do eu aural, com estratégia especular em *O vermelho e o negro*. No capítulo XIX, “A ópera bufa”, com epígrafe de Shakespeare, o narrador comenta o resultado da noite de amor entre Julien Sorel e Mathilde de La Mole e, entre parêntesis, a narrativa interrompe-se para que o autor justifique, longamente, as atitudes de seu personagem e o papel e função do romance: “O resultado dessa noite de loucura foi que ela julgou ter conseguido triunfar de seu amor. (Esta página prejudicará por demais o infeliz autor. As almas geladas o acusarão de indecência. Contudo, ele não faz a todas as criaturas jovens que brilham nos salões de Paris a injúria de supor que uma única dentre elas seja suscetível das loucas agitações que degradam o caráter de Mathilde. Esta personagem é inteiramente imaginária, e até mesmo imaginada fora dos hábitos sociais que entre todos os séculos assegurarão um lugar de destaque à civilização do século XIX. [...] Senhores, um romance é um *espelho* que é levado por uma grande estrada. Um dia ele reflete aos vossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o *espelho* nas costas vós acusareis de imoral! O *espelho* reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco. Agora que está bem claro ser o caráter de Mathilde

Os ecos de Napoleão e o modelo de “grande homem” chegaram a Isaías na sua fase de formação, através do discurso eloquente de seu pai. No entanto, ao jovem ficaram, apenas, “a entonação de voz, o gesto e o olhar” (LIMA BARRETO, 1990, p. 19). No conjunto do romance, há pontos intensos de afinidades eletivas. Primeiro, o desejo de investigar a complexidade dos motivos que movem os sujeitos; depois, a expressão de crise na linearidade da narrativa, mais precisamente no encadeamento de ações com base num modelo estratégico e racional, e, ainda, a reflexão sobre o poder da leitura como propulsora de conhecimento e autoconhecimento, tema caro à produção romanesca de Lima Barreto. Além disso, há uma estreita afinidade quanto à problematização do eu autoral que, discreta ou diretamente, ambos realizam, permitindo a reflexão sobre os liames entre vida e escritura.

No diálogo com Flaubert, Lima Barreto inspirou-se também na trama do jovem que busca, na cidade, seu processo de formação e aprendizagem. No romance do autor francês, tudo resulta em decepção e malogro que impregna a narrativa, dissolvendo seus pontos marcantes, como a diferença entre os discursos de narrador e personagem, “a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e inestruturada de estados de alma, a substituição da efabulação concreta pela análise psicológica” (LUKÁCS, s.d., p. 130). Lima Barreto procurou correspondência com o flaubertiano olhar, atento aos detalhes, miudezas e, especialmente, com aquele olhar destinado “aos musgos dos mofos da alma” (FLAUBERT, 1993, p. 63), para projetar, na forma literária, os impasses, dilemas e fracassos do protagonista, aprofundando o desenvolvimento do personagem no tempo.

No entanto, o autor de *A educação sentimental* por certo reprovava um prefácio como o apresentado em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* porque não aceita o procedimento de intrusão autoral. Para Flaubert, “o artista não deve aparecer mais em sua obra do que Deus na natureza” (1993, p. 247) e, a exemplo, em carta a Émile Zola, faz restrições ao prefácio de um dos seus romances, pois “exprime sua opinião, coisa que, na minha poética (a minha), um romancista não tem o direito de fazer” (1993, p. 233).

.....

impossível no nosso século, não menos prudente do que virtuoso, receio menos irritar prosseguindo a narrativa das loucuras dessa encantadora jovem.” (STENDHAL, 1979, p. 287, grifos nossos).

O segundo momento pode ser encontrado no capítulo XXII, “A discussão”. Nele há nova intrusão do autor, entre parêntesis, para explicar a necessidade da presença de temas políticos no romance como exigência do editor. A autorreferência autoral aparece, como no exemplo acima, em terceira pessoa. “(Aqui o autor desejaria colocar uma página de reticências.

– Isso ficaria sem graça – disse o editor – e, num escrito assim tão frívolo a falta de graça mataria tudo.

– A política – respondeu o autor – é uma pedra amarrada ao pescoço da literatura, e que em menos de seis meses a submerge. A política no meio dos interesses da imaginação é como que um tiro no meio de um concerto . [...] Essa política irá ofender mortalmente metade dos leitores, e aborrecer a outra, que a viu de uma forma muito mais interessante e enérgica nos jornais da manhã..

– Se suas personagens não falarem de política – tornou o editor – não serão franceses de 1830 e o seu livro não será mais um *espelho*, como o senhor pretende...” (STENDHAL, 1979, p. 361, grifos nossos).

A crise do romance

Quais são as consequências dos aspectos formais aqui elencados para o romance, para as memórias que Isaías escreve?

Há uma forte presença de elementos formais que alteram significativamente o princípio épico. Se, no romance do século XIX, a abordagem psicologizante é mediada pelo narrador (à exceção de Flaubert), recursos como o monólogo interior garantem, ainda, a distância épica.

Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, a interiorização retira do tempo presente e real e da ação sua importância como princípio formal, o que expressa a crise do romance na tentativa de mostrar a diminuição da perspectiva, isto é, da distância crítica para representar o mundo e os sujeitos. O fluxo da vida psíquica absorve o mundo, que, por sua vez, traz as marcas do sujeito. O sujeito não tem mais a certeza da consciência privilegiada, para, a partir dela, constituir uma realidade ou narrar uma estória. A voz gramatical – o eu do narrador – não revela distância, ou superioridade, e ainda faz parte dos acontecimentos narrados, uma vez que as dores e inquietações são comuns ao narrador, adulto e amadurecido, e ao jovem, personagem das memórias. O discreto embate entre as vozes do autor, do eu narrador e do personagem é índice forte da consciência metaficcional sobre o narrar e da consciência da incompletude ou insuficiência de sentido para a existência.

Nesse aspecto, há o constante questionamento acerca da eficácia da linguagem para realizar tal comunicação, por meio do narrador Isaías: “Se me esforço por fazê-lo literário é para que ele possa ser lido, pois quero falar das minhas dores e dos meus sofrimentos ao espírito geral e no seu interesse, com a linguagem acessível a ele.” (LIMA BARRETO, 1990, p. 56). Já entre o desejo, o pensamento e a linguagem, não há transparência e certeza, mas suspeita e insegurança quanto ao narrar, como questiona Isaías: “Quem sabe se ele me não vai saindo um puro falatório?” (LIMA BARRETO, 1990, p. 56). Boa parte dos fatos narrados diz respeito ao íntimo do protagonista; as humilhações, frustrações e perdas ainda estão no presente, na alma do narrador, o que elimina a visão perspectivística, estabelecendo a temporalidade, com a forte presença do passado no presente.

Todos os elementos formais explicitados até aqui são próprios do romance do século XX, mas se inserem no âmago do romance que se anuncia, pelo título, como uma narrativa de perfil semelhante ao dos romances realistas do século XIX. No entanto, a expectativa anunciada não se cumpre.

Se a intenção do escrivão Isaías é produzir uma obra autobiográfica, na perspectiva tradicional, espera-se, então, um aprofundamento do eu, com a finalidade de explicar as diferenças entre a subjetividade e o mundo, as causas da angústia que o dilacera pela não realização de seus sonhos. O sujeito buscaria autoconhecimento e expressão pela exposição de si numa ordem narrativa e de uma perspectiva privilegiada: ninguém melhor do que o protagonista para responder às questões sobre sua

identidade, sendo, por isso, capaz de demonstrar convicção e segurança na apresentação, e justificativa, dos fatos. Em outras palavras, estabeleceria a si mesmo como campo de observação e investigação. No entanto, as memórias de Isaías anunciam outras formas de falar de si.

Não se constitui, na obra, a perspectiva cartesiana de representação da subjetividade, numa escrita triunfante que teria como pressuposto a capacidade de selecionar critérios, estratégias e recursos persuasivos para projetar a si mesmo, de modo a levar ao receptor uma imagem de um sujeito capaz de compreender a natureza, as relações sociais e, principalmente, a si mesmo. Isaías Caminha não responde às perguntas sobre sua identidade, seu percurso de conhecimento e autoconhecimento; apenas formula perguntas e as projeta para o leitor.

Tampouco nele percebemos o sujeito com pretensão à verdade, num movimento de introspecção e autoexploração, isto é, uma proposta de conhecimento de si a partir da sensibilidade, na busca de transparência e completude na apreensão e registro de sentimentos e valores. Nem pela razão, tampouco pela sensibilidade, Isaías demonstra conhecimento pleno de si e dos motivos de suas dores.

O processo de construção do sujeito, no romance, não é fechado, unitário, conclusivo, uma vez que as vozes dos outros – as pressões, impressões, injunções vindas dos outros – constituem e moldam o sujeito, num cruzamento de forças, ou seja, a identidade forma-se no meio desse cruzamento de forças e interesses. Tal ideia de subjetividade também sugere que não existe um espaço e forma privilegiados de representação das próprias vivências, mas a escrita está em processo, com os outros, tanto quanto o sujeito. Assim, as oscilações do sujeito e as turbulências da forma do romance (prefácio com tempos e vozes diversos que se projetam na narrativa) coadunam-se, de maneira coerente. A escrita não é somente o relato das experiências vitais, ela mesma se torna uma experiência.

As consequências (ou a escolha) desse processo aparecem na forma do romance, uma espécie de montagem e justaposição de vozes narrativas que se evidenciam desde o prefácio, mas se estendem por toda a obra, tendo como ponto culminante o último capítulo. Nele, o autor intervém, novamente, no discurso do personagem Isaías, como a quebrar o pacto ficcional com a fabulação do eu aural, exatamente na explanação sobre os preconceitos acerca da capacidade intelectual de jovens pobres e mulatos, cujo exemplo é o protagonista.

[...] fiquei animado, como ainda estou, a contradizer tão malignas e infames opiniões, seja em que terreno for, com obras sentidas e pensadas, que imagino ter força para realizá-las, não pelo talento, que julgo não ser muito grande em mim, mas pela sinceridade da minha revolta que vem bem do Amor e não do Ódio, como podem supor. Cinco capítulos da minha *Clara* estão na gaveta; o livro há de sair... Penso,

agora, dessa maneira; mas durante o resto do tempo em que estive no *O Globo*, quase me conformei, tanto mais que o interesse que o diretor mostrou por mim não foi nada platônico. (LIMA BARRETO, 1990, p. 136).

O romance contamina-se, então, de discurso autobiográfico, assim como o autobiográfico matiza-se de ficção. Esse processo relativiza os limites do ficcional e expõe os impasses da escrita, porque

inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. (SANTIAGO, 2011, p. 17).

Há também referências ao leitor (“como podem supor”), sendo que a presença ou o desejo de interlocução fica mais evidente quando o narrador Isaías refere-se às práticas jornalísticas dos colegas. Para explicar a adaptação feita por Leporace, um dos poucos jornalistas que ainda lia, de um trecho do romance de Daudet¹⁰, Isaías convoca o leitor:

Os senhores lembram-se daquela passagem dos *Reis no Exílio* em que Colette de Rosen, cavalcando ao lado da rainha Frederica, atira-lhe indiretas referentes ao seu silêncio em face das infidelidades do marido? Lembram-se que a rainha, sentindo o golpe [...] Pois bem. Leporace não teve dúvidas; agarrou a frase do diálogo e desenvolveu-a no seu estilo barroco, por quase uma coluna, do seguinte modo: [...]. (LIMA BARRETO, 1990, p. 138).

O mundo de Isaías Caminha (a imprensa, a cidade, os intelectuais e suas ações de poder) já não é somente um dado objetivo, mas está contaminado de suas impressões e angústias. Por outro lado, esse mundo exterior deixa suas marcas na alma do protagonista.

O escritor utiliza referências importantes do romance do século XIX, como a trajetória de formação do jovem, sua busca de êxito e realização social; a experiência urbana, tema significativo também ao romance modernista; e a proposta de “memórias”, frequente nos títulos de romances da

10. *Os reis no exílio* (*Le rois en exil*, 1878). Na Limana, nome dado por Lima Barreto à sua coleção de livros, aparece o registro da obra em francês. Note-se aí o cuidado do escritor para com o leitor de citá-la, no romance, em português.

literatura brasileira. No entanto, utiliza princípios formais que já introduzem nova realização estética do romance. Produz, portanto, uma crise, a qual não quer dizer insuficiência de forma, fracasso ou má qualidade estética.

A crise, em primeiro lugar, é característica própria do romance, cujos aspectos, como a plasticidade e a autocrítica, garantem, segundo Bakhtin (1988), a renovação do gênero. Em segundo lugar, compreende-se a crise como a consciência crítica acerca da impossibilidade de narrar, de escrever um romance, ou “as memórias”, nas primeiras décadas do século XX e em seu contexto cultural efervescente, com os mesmos recursos estéticos e formais do século anterior.

A única maneira de continuar narrando seria contradizendo a forma da narrativa até então. Na forma antiga (ou a esperada pelo leitor), inserem-se os novos elementos formais, como a temporalidade complexa, uma subjetividade flutuante e instável, a crítica à concepção da linguagem límpida e transparente em relação ao real e a contaminação do ficcional pelo autobiográfico. Todos esses aspectos formais renovam o romance, no início do século XX, e alcançam os nossos dias.

Impasses de escrivão

Lima Barreto sempre manifestou nas suas obras grande preocupação quanto aos efeitos da literatura e da leitura, em um país de analfabetos, e ao lugar conferido pela sociedade ao intelectual. A sua atividade de escritor defende uma militância baseada na questão: “Em que pode a Literatura, ou a Arte, contribuir para a felicidade de um povo, de uma nação, da humanidade, enfim?” (LIMA BARRETO, 1956, p. 56).

Para exercê-la, o autor aponta para a necessidade de novos métodos e perspectivas coerentes “ao acúmulo de ideias que trouxe o tempo, com as descobertas modernas que alargaram o mundo e a consciência do homem, e outros fatores mais” (LIMA BARRETO, 1956, p. 64). A noção de beleza, por exemplo, na concepção do autor está melhor representada, na sua época, pela construção estética de *Crime e castigo*, de Dostoiévski, do que por conceitos arcaizantes do belo, inspirados pela Grécia clássica, tema frequente dos debates entre literatos no período.

Compete à literatura pregar “o ideal de fraternidade, e de justiça entre os homens e um sincero entendimento entre eles” (LIMA BARRETO, 1956, p. 68), e nisso reside, para o romancista, o teor da militância literária, na função de “revelar umas almas às outras, de restabelecer entre elas uma ligação necessária ao mútuo entendimento dos homens” (LIMA BARRETO, 1956, p. 72).

Na tentativa de produzir literatura com capacidade de, ainda, intervir na realidade, Lima Barreto escolheu transformar o tema em objeto de reflexão nas suas obras ficcionais, através das ações das personagens e reflexão dos narradores, assim como debatê-lo em crônicas e artigos. É frequente nos

seus textos a reflexão sobre os efeitos da literatura e da leitura na formação de jovens, na construção de sonhos no cotidiano ou na alienação dos sujeitos. Em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, o autor toma como mote a formação do jovem leitor, desde o livro de cabeceira recebido como presente da primeira professora, até leituras de romances clássicos do século XIX e antecedentes, além de textos de filosofia e história.

Enquanto intelectual e crítico de obras publicadas por seus contemporâneos, Lima Barreto avaliava as produções, considerando a necessidade de inovar a forma de elaboração dos textos literários para “variar e atrair” (LIMA BARRETO, 1956).

Seria estulto querer encarar semelhante obra¹¹ pelo modelo clássico do romance, à moda de Flaubert ou mesmo de Balzac. Nós não temos mais tempo nem o péssimo critério de fixar rígidos gêneros literários, à moda de retóricas clássicas com as produções de seu tempo e anteriores. Os gêneros que herdamos e que criamos estão a toda a hora a se entrelaçar, a se enxertar, para variar e atrair. (LIMA BARRETO, 1956, p. 116).

Mesmo desejoso de mostrar aos leitores o poder de sedução da literatura, os limites e a força de quem escreve e as funções que lhe são atribuídas pela sociedade, à maneira de esclarecimento e orientação, Lima Barreto reconhece a necessidade de inovar a forma, num diálogo tenso com a tradição. Por isso, reencontra o rompimento na linearidade da ação e a fabulação do eu do autor, apresentados por Stendhal; a inserção do detalhe e da banalidade cotidiana em Balzac e o traço psicológico de Flaubert. Apropria-se de seus recursos estéticos para renovar o romance.

Se o escritor não abre mão da comunicação com o leitor, paradoxalmente, realiza-a a partir de uma forma que introduz na literatura brasileira, das primeiras décadas do século XX, a problematização da autoria, a apresentação da escrita como experiência, e atividade inacabada, a reflexão sobre a transitividade do real e o ficcional, os impasses do narrador diante das novas tecnologias e complexos processos de subjetivação.

Para tanto, na forma tradicional do romance, introduz a zona ambígua entre narrador e autor, a temporalidade em que o passado escoa no presente na simulação da autobiografia, o tom lírico e reflexivo que retira da ação sua preponderância: uma montagem de princípios antitéticos que exige do leitor nova maneira de percepção.

11. Lima Barreto refere-se aqui à recepção da obra de Hilário Tácito, pseudônimo de José Maria de Toledo Malta (Araraquara/SP 1885 – São Paulo/SP 1951), intitulada *Madame Pommery* (1919).

Recordações do escrivo Isaiás Caminha apresenta rasuras graduais nas marcas da narrativa tradicional, através da justaposição de planos que, desde o prefácio, questionam a apresentação da subjetividade, o lugar do autor. Rasuras que produzem a suspeita sobre a linguagem e que trazem a compreensão do tempo (e da memória) como construção do sujeito e da cultura, na crítica à estratégia de causalidade no desenvolvimento das ações.

E, ainda, estão muito presentes os aspectos culturais, como a impossibilidade de igualdade e cidadania produzida por um “cipoal”¹² de dificuldades, que caracterizam a sociedade excludente, oligárquica, clientelista e também explicam as dores, ganhos e perdas nos processos de subjetivação do protagonista. Os traços mais evidentes dessa exclusão, expressos na cor da pele e desigualdade econômica, fecham os acessos ao jovem, promessa de intelectual, aos circuitos de saber, prestígio e poder. Ao lado disso, a fragmentação da experiência e a compreensão do “eu” como pluralidade de vivências e estados psíquicos, num contexto já mediado por imagens, mas repleto de fortes resquícios de trabalho escravo. Processos simultâneos e diversos entre si que conferem ao romance sua riqueza e não podem ser considerados isoladamente.

Por isso, a leitura que compreende *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* somente como autobiografia, crítica social, sátira às teorias científicas e raciais, denúncia à opressão e ao preconceito, painel crítico da imprensa – leituras que focam cada um desses aspectos isoladamente – retira da narrativa sua hibridez e complexidade.

O romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* continua a cumprir a missão tão cara ao escritor Lima Barreto, a de ser um instrumento cognitivo privilegiado. Ensina aos leitores que não se pode mais narrar, como os autores do século XIX, a trajetória de jovens em busca de conhecimento e autoconhecimento sem provocar fissuras na forma tradicional do romance. Afinal, “a linha reta de ação pensada como consequência de uma vontade de conhecimento estava quebrada” (RANCIÈRE, 2010, p. 10). Permite, com isso, o diálogo rico com seus contemporâneos no questionamento sobre as possíveis representações dos movimentos do “eu”.

E, ainda que me representassem por inteiro e com precisão, onde me representariam, em que realidade? Na sua, que não é a mesma de um outro ou de um terceiro ou quarto. Por acaso há uma única realidade, igual para todos? Mas se vimos que não há uma nem mesmo para cada um de nós, que, dentro de nós, ela muda continuamente! E então? (PIRANDELLO, 2001, p. 92).

12. Expressão utilizada pelo autor no prefácio do romance.

Artigo recebido: 05/02/2013

Artigo aceito: 10/05/2013

Referências

ACADÊMICA, Rio de Janeiro, v. 6, n. 56, jul. 1941.

ALBERCA, Manuel. *El pacto ambíguo*. De la novela autobiográfica a la autoficción. Prólogo de Justo Navarro. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

_____. “Las novelas del yo”. In: CASAS, Ana (Org.). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Editora Arco Libros, 2012.

AUERBACH, Erich. “Na mansão de La Mole”. In: _____. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. pp. 405-441.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Introdução, notas e tradução de Paulo Rónai. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1949.

_____. *Ilusões perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. Nota introdutória de Paulo Rónai. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BOSI, Alfredo. “Figuras do eu nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*”. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHAUÍ, Marilena de Souza. “A destruição da subjetividade na filosofia contemporânea”. In: *Jornal de Psicanálise*, v. 8, n. 20, pp. 29-36, 1976.

COLONNA, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologias de la autoficción)”. In: CASAS, Ana (Org.). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Editora Arco Libros, 2012.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Organização, prefácio, tradução e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. *A educação sentimental*. História de um jovem. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

- GIACCOIA, Oswaldo. *Nietzsche como psicólogo*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2001.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1990.
- LINS, Osman. “Narração e personagens nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto”. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 abr. 1974. *Suplemento Literário*, n. 873, ano XVIII.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, György. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s.d.
- MARTON, Scarlett. “Nietzsche: consciência e inconsciente”. In: _____. *Extravagâncias*. Ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. São Paulo: Unijuí/Discursos Editoriais, 2000.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. “Lima Barreto”. In: HOUAISS, Antonio; FIGUEIREDO, Carmem L. N. de. *Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo: ALLCA XX, 1997. pp. 438-461. (Coleção Archives-Unesco).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Francisco José D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976.
- _____. “Uma leitura do povo para o povo”. In: HOUAISS, Antonio; FIGUEIREDO, Carmem L. N. de. *Triste fim de Policarpo Quaresma/Lima Barreto*. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo: ALLCA XX, 1997. p. 524-529. (Coleção Archives-Unesco).
- RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. Tradução de Carolina Santos. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 86, São Paulo, mar. 2010.

_____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SANTIAGO, Silvano. “Meditação sobre o ofício de criar”. In: *Gragoatá*, Niterói, n. 31, pp. 15-29, 2011.

SHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

STENDHAL, Marie-Henri Beyle. *O vermelho e o negro*. Tradução de Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

YVANCOS, José María Pozuelo. “Figuración del yo’ frente a autoficción”. In: CASAS, Ana (Org.). *La autoficción*. Reflexiones teóricas. Madrid: Arco Libros, 2012.