



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE LETRAS

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LETÍCIA BRAZ DA SILVA

ARTE, MERCADORIA E ROMANCE:

O AUTOQUESTIONAMENTO LITERÁRIO EM TRÊS AUTORES DA MODERNA
FICÇÃO BRASILEIRA (LIMA BARRETO, CYRO DOS ANJOS E RUBEM FONSECA)

Brasília

2019

LETÍCIA BRAZ DA SILVA

ARTE, MERCADORIA E ROMANCE:

O AUTOQUESTIONAMENTO LITERÁRIO EM TRÊS AUTORES DA MODERNA
FICÇÃO BRASILEIRA (LIMA BARRETO, CYRO DOS ANJOS E RUBEM FONSECA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade de Brasília para obtenção
do título de Doutora em Literatura.

Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de Pesquisa: Crítica Literária Dialética

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo

Brasília

2019

Braz da Silva, Letícia

BSI586a Arte, mercadoria e romance: o autoquestionamento literário em três autores da moderna ficção brasileira (Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca) / Letícia Braz da Silva; orientador Edvaldo Aparecido Bergamo. – Brasília, 2019.
127 p.

Tese (Doutorado – Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2019.

1. Romance moderno brasileiro. 2. Autoquestionamento literário. 3. Lima Barreto. 4. Cyro dos Anjos. 5. Rubem Fonseca. I. Aparecido Bergamo, Edvaldo, orient. II. Título.

LETÍCIA BRAZ DA SILVA

ARTE, MERCADORIA E ROMANCE:

O AUTOQUESTIONAMENTO LITERÁRIO EM TRÊS AUTORES DA MODERNA
FICÇÃO BRASILEIRA (LIMA BARRETO, CYRO DOS ANJOS E RUBEM FONSECA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de Doutora, aprovada em 30 de setembro de 2019, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo
Presidente da Banca

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati
Membro Interno

Profa. Dra. Jane Christina Pereira
Membro Externo 1

Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva
Membro Externo 2

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas
Suplente

À minha família com todo amor.

AGRADECIMENTOS

À Capes pela concessão da bolsa de estudo.

À Universidade de Brasília (UnB), em especial, ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas (Tel/UnB) do Instituto de Letras (IL/UnB) e aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Póslit/UnB) que muito contribuíram para minha formação acadêmica. Sobretudo, aos professores Dr. Alexandre Simões Pilati, Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa, Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo e Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos por todo conhecimento compartilhando durante o cumprimento dos créditos.

Ao grupo de pesquisa Literatura e modernidade periférica, do qual sou membro, filiado ao CNPq, pelo alicerce teórico e crítico – tanto no aspecto literário, quanto no social – fornecido em seminários, colóquios e reuniões. Principalmente, aos integrantes Ricardo Batista Machado (leitor desta pesquisa), João Paulo Ferreira dos Santos e Janderson Silva Santos pelo carinho e pela amizade que ultrapassaram as fronteiras do meio acadêmico.

À Cleiry de Oliveira Carvalho, Cristiane Fernandes da Silva e Ivone Borges Monteiro pelo apreço, companheirismo e aconchego de suas palavras.

À banca de qualificação, composta pela Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa e pelo Prof. Dr. Bernard Herman Hess, pelo respeito e pelas intervenções valiosas quanto ao aporte teórico que enriqueceram o desenvolvimento e a conclusão desta pesquisa.

Aos membros da banca de defesa, Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati, Profa. Dra. Jane Christina Pereira e Prof. Dr. Rogério Max Canedo Silva, pela leitura crítica e minuciosa, como também pela contribuição e pelo zelo de seus dizeres sobre a pesquisa.

Ao orientador desta Tese, Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bergamo, mormente, por sua imensurável paciência no decorrer do meu difícil trajeto no curso de doutoramento. Sua dedicação ao objeto de estudo e sua forma objetiva de lidar com as adversidades do mundo tiveram papéis importantes no processo de reflexão e de escrita: “Vamos à luta!”. Ademais, pela parceria no Estágio Docência e em apresentações e publicações de resumos, trabalhos completos e artigos.

Por último, e não menos importante, aos familiares e amigos que me deram todo o apoio nessa etapa.

Obrigada a todos!

A necessidade da arte surge para responder a uma função determinada: propiciar o autoconhecimento do homem, o “desejo de ter clareza sobre si, quando o grau de desenvolvimento é tal que a simples obediência aos preceitos da própria comunidade objetivamente já não proporciona suficiente autossegurança interior à individualidade”.

Celso Frederico

RESUMO

O sistema capitalista de produção foi, paulatinamente, ganhando força no século XX, atingindo todos os setores sociais. Os mecanismos desse sistema acentuaram, além de transformações oriundas da dinamicidade do *moderno*, a disparidade de classe e de raça, e propagaram a falsa ideia de liberdade do indivíduo. No contexto brasileiro, os intérpretes da sociedade (críticos e artistas) discutiram (e ainda discutem) sobre a contraditória feição social intensificada, principalmente, em momentos de transição da história nacional, a exemplo: a mudança da Monarquia à República, os percalços da modernização conservadora brasileira (ultrapassagem do arcaico e advento do moderno) e a passagem da Ditadura à democracia. Em relação ao imaginário cultural, a atmosfera desses períodos, respectivamente, da *Belle époque*, da Revolução de 30 e do pós-1964, aliada à mercantilização da arte, demandou dos artistas, em especial, dos romancistas, experimentalismos estéticos, a fim de manter a arte verdadeiramente autêntica em detrimento da *estética da mercadoria*, criada para atender à produção em massa de uma arte convertida em produto rentável, em razão das regras de mercado. Nesse sentido, com a *modernidade* literária, que trouxe técnicas próprias, na relação forma e conteúdo, quanto ao trabalho da linguagem, focou-se na reflexão do fazer artístico, por meio de produções que se autoquestionam. Apoiados na tríade autor – editor – leitor, Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca figuraram a transformação gradativa do romance em produto da *indústria cultural*, empregando o foco narrativo em 1ª. pessoa (personagem escritor) para discutir a função social do autor e da literatura. Desse modo, alicerçada nos pressupostos teóricos de Antonio Candido, György Lukács, Hanz Heinz Holz, Roberto Schwarz e predecessores, a presente Tese explorará as contradições do fazer literário moderno tensionadas pelas específicas condições históricas brasileiras (hipótese do autoquestionamento literário nos romances selecionados dos autores do corpus), por meio da ambivalência dos narradores Isaías Caminha, Belmiro Borba e Gustavo Flávio, respectivamente, dos romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Romance moderno brasileiro. Autoquestionamento literário. Lima Barreto. Cyro dos Anjos. Rubem Fonseca.

RÉSUMÉ

Le système de production capitaliste s'est progressivement renforcé au XXe siècle et a touché tous les secteurs sociaux. Les mécanismes de ce système se sont accentués, en plus des transformations découlant de la dynamique du « moderne », de la disparité de classe et de race, et ont propagé la fausse idée de la liberté de l'individu. Dans le contexte brésilien, les interprètes de la société (critiques et artistes) ont discuté (et discutent encore) du caractère social contradictoire, en particulier en période de transition de l'histoire nationale, par exemple: le passage de la monarchie à la république, les contretemps de la modernisation société conservatrice (surmonter l'archaïque et l'avènement du moderne) et le passage de la dictature à la démocratie. En ce qui concerne l'imaginaire culturel, l'atmosphère de ces périodes, respectivement de la Belle époque, de la Révolution des 30 et de l'après 1964, alliée à la marchandisation de l'art, exigeait des artistes, en particulier des romanciers, des expérimentalismes esthétiques, afin de maintenir art véritablement authentique au détriment de l'esthétique de la marchandise, créé pour la production en série d'un art transformé en un produit rentable par les règles du marché. En ce sens, avec la « modernité » littéraire, qui a apporté ses propres techniques, dans la relation forme-contenu, en ce qui concerne le travail du langage, il s'est concentré sur le reflet de la création artistique, à travers des productions auto-interrogatrices. Lima Barreto, Cyro dos Anjos et Rubem Fonseca, soutenus par la triade auteure, éditrice et lectrice, ont figuré dans la transformation progressive du roman en un produit de « l'industrie culturelle », mettant au premier plan la 1^{re} personne (personnage écrivain) pour discuter de la fonction sociale de l'auteur et de la littérature. Ainsi, basé sur les hypothèses théoriques d'Antonio Candido, de György Lukács, de Hanz Heinz Holz, de Roberto Schwarz et de ses prédécesseurs, la présente thèse explorera les contradictions de la pratique littéraire moderne tendue par les conditions historiques brésiliennes spécifiques (hypothèse de l'auto-questionnement littéraire dans les romans sélectionnés des auteurs corpus), par l'ambivalence des narrateurs Isaías Caminha, Belmiro Borba et Gustavo Flávio, respectivement, des romans « Recordações do escrivo Isaías Caminha » (1909), de Lima Barreto, « O amanuense Belmiro » (1937), de Cyro dos Anjos, et « Bufo Spallanzani » (1985), de Rubem Fonseca.

Mots-clés: Le roman brésilien moderne. L'auto-interrogation littéraire. Lima Barreto. Cyro dos Anjos. Rubem Fonseca.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. É TEMPO DE ROMANCE: O ROMANCE MODERNO E A MERCANTILIZAÇÃO DA VIDA BRASILEIRA	19
2.1. Teorias do romance moderno: considerações.....	20
2.2. Reflexões sobre o gênero romance no Brasil: formação e transformação	29
2.3. Autoquestionamento literário: a arte como mercadoria e o romance realista	38
3. O ESCRITOR JORNALISTA.....	50
3.1. Lima Barreto e os dilemas da sentença social brasileira	51
3.2. Isaías Caminha: “uma palha no redemoinho da vida”.....	60
4. O ESCRITOR BUROCRATA.....	70
4.1. Cyro dos Anjos e o prosaísmo do autoritarismo brasileiro	71
4.2. Belmiro Borba: “[e]sta literatura íntima é a minha salvação”	76
5. O ESCRITOR PROFISSIONAL.....	85
5.1. Rubem Fonseca e a expansão da cultura de massa	86
5.2. Gustavo Flávio: “[o] escritor é vítima de muitas maldições”	93
6. CONCLUSÃO.....	103
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXO A – ENTREVISTA LIMA BARRETO	113
ANEXO B – ENTREVISTA CYRO DOS ANJOS	116
ANEXO C – ENTREVISTA RUBEM FONSECA	125

INTRODUÇÃO¹

“O romance desenvolve-se de maneira quase que totalmente independente da teoria geral da literatura.”

Georg Lukács

¹ Versão estendida do artigo *Manual de pintura e caligrafia e Bufo & Spallanzani: figurações do autor e da escrita literária nas interlocuções atlânticas*, publicado por Edvaldo A. Bergamo e Letícia Braz da Silva, na Revista *Raído*, Dourados, v. 10, n. 22, p. 127-151, jul./dez. 2016.

A produção literária brasileira está intimamente ligada ao mundo do trabalho, seja no labor da obra ou no retratar da vida cotidiana daquele que (sobre)vive por meio do trabalho braçal. A união desses dois aspectos levou intelectuais, artistas e teóricos a pensar a relação literatura e sociedade sob um viés dialético e realista. Contudo, para que haja uma forma estética condizente com a dinâmica da realidade, complexa assim como a própria relação humana, o escritor, segundo Hermenegildo Bastos (2011), precisa desvendar aquilo que a sociedade capitalista esconde, uma vez que ela é organizada de modo que impede que a totalidade social seja percebida, e torná-lo visível por meio da figuração do texto literário.

O leitor visualiza a totalidade social, apreendida pela forma do gênero romance, sendo ela a maneira encontrada para solucionar as contradições entre literatura e sociedade. As escolhas feitas pelos escritores, como foco narrativo, relacionamento do narrador com as personagens, tempo e espaço, associadas à sua situação social e à sua relação com o meio social, dão forma ordenada à desordem da vida. Acrescenta-se ainda o fato de, por meio dos romances, ser possível mostrar explicitamente o caráter metanarrativo (antes de apresentar a figuração da realidade imediata, voltam o olhar a si no intuito de intervir no mundo) (BASTOS, 2011). Nesse sentido, estudiosos do gênero defendem que o romance surgiu e consolidou sustentado pela era moderna, apresentando-se, segundo Mikhail Bakhtin (1993), como um gênero crítico e autocrítico por figurar a ambivalência do indivíduo e da sociedade.

Segundo Roberto Schwarz (2012), ao tratar sobre esse princípio da economia política no Brasil do século XIX, em que algumas noções repetem-se no século seguinte, a civilização burguesa, no processo de sua afirmação, postulava a autonomia da pessoa, a cultura desinteressada, a liberdade do trabalho, a igualdade diante da lei e o universalismo, mas de maneira equivocada no Brasil. O trabalhador “livre” era, na verdade, dependente do empregador e subjugado no mundo do trabalho, em que o acesso à vida social e o exercício de sua profissão dependiam da relação do favor, que pratica a dependência da pessoa e a cultura interessada, ou seja, não há liberdade no trabalho e autonomia na cultura. Situação essa também evidente na vida de escritores da época, os quais, inicialmente, basearam-se no favor para fazer suas interpretações do Brasil, disfarçando a violência na esfera da produção em larga escala.

Nesse sentido, de acordo com Antonio Candido (2000b), o intérprete da sociedade, que ocupa uma posição em seu grupo profissional e corresponde às expectativas dos leitores, desempenha papel social. A matéria e a forma da obra dependem em parte da tensão entre as aspirações do escritor e a relação com o meio, que caracteriza um diálogo entre autor e público. O autor é o início do processo de circulação literária, configurando a

realidade da literatura. A produção literária, que não é um produto fixo, é “encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público [...] [e] a posição do escritor depende do conceito social que os grupos elaboram em relação a ele, e não corresponde necessariamente ao seu próprio” (CANDIDO, 2000b, p. 68-69).

A crítica moderna superou a tendência de explicar tudo somente por meio dos fatores sociais, dando espaço a outros fatores atuantes na organização interna, que constituem uma estrutura peculiar: a estética na relação forma e conteúdo. O traço social fornecido no enredo como representação deve funcionar também na formação da estrutura do livro e não só como referência, que permite identificar época ou sociedade, nem como enquadramento histórico. Entretanto, há várias modalidades de estudo consideradas de tipo exclusivamente sociológico na literatura, porém, dialético, aquele que “estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade” (CANDIDO, 2000b, p. 11), como forma de compreender o escritor e verificar a pertinência desse ângulo para entender as produções literárias.

O estudo da literatura foi sistematizado em analítico e crítico como se fossem incompatíveis metodologicamente. O primeiro momento, de cunho estruturalista, por priorizar a materialidade da obra, renega questões relacionadas ao autor e à atuação psíquica e social. Em contrapartida, o segundo, por tratar a produção literária como projeção da experiência humana, traz à tona indagações a respeito da pertinência da função e da ideia de valor. Logo, enquanto o estudo da estrutura é mais estático, tratando o conceito social como optativo, o da função é dinâmico, envolvendo a noção de “atuação, processo, sucessão, história”. A historicidade da arte já não se mediatiza com sua função de ser, ao mesmo tempo, imagem da sociedade atual e premonição de um futuro. Isso faz que a crise da arte radicalize o conhecimento de sua historicidade de modo que propicia reflexões sobre a natureza da arte para compreender a mudança ou a decadência de sua essência (CANDIDO, 2002).

A indagação sobre o vínculo entre ficção e realidade, conforme Candido (2002), possibilita a pensar na função da literatura. Porém, os estudos modernos são voltados mais à estrutura do que a função da obra literária, com isso, a noção de função passa por certa crise. Para os estruturalistas, não é possível conhecer simultaneamente história e estrutura, e a incompatibilidade metodológica estaria no fato de a ideia de função ter uma inclinação para o valor e para a pessoa (autor e leitor). É necessário, por sua vez, conciliar a noção de estrutura e de função, papel que a obra desempenha na sociedade, para entender a obra literária e se ela forma-se a partir do contexto. O estudioso afirma que:

[...] há no estudo da obra literária um momento analítico, se quiserem de cunho científico, que precisa deixar em suspenso problemas relativos ao autor, ao valor, à atuação psíquica e social, a fim de reforçar uma concentração necessária na obra como objeto de conhecimento; e há um momento crítico, que indaga sobre a validade da obra e sua função como síntese e projeção da experiência humana (CANDIDO, 2002, p. 80).

A literatura é uma forma de conhecimento, ela exprime o homem e atua em sua formação, humanizando-o, uma vez que ela não corrompe, nem edifica, por contribuir com o surgimento de visões sobre a realidade não como um manual de virtudes de boas condutas. A função humanizadora da literatura possui variações, sendo elas: satisfazer a necessidade universal de ficção (função psicológica), contribuir para a formação de personalidade (função formadora) e representar o mundo e o ser para que sejam conhecidos, por meio da relação estabelecida pelo leitor entre ficção e realidade (função social).

Isso exprime conhecimento da atividade do escritor que passa a ser justificada socialmente. A obra é mediadora entre autor e público; o público é mediador entre autor e obra, e o autor só tem plena consciência da obra por meio da reação do público. A reação de um terceiro, necessária para autoconsciência e definição do próprio escritor, é motivada pelo autor por meio da criação. A legitimidade das obras é adquirida devido à adoção pelo escritor de um papel mais liberto, definido no início do século XX, e à diferenciação dos públicos, que permitiu maior liberdade intelectual e produção de obras marcadas por inconformismos sociais, em que, por exemplo, o particularismo é contra o academicismo e a literatura como um meio de exprimir a sociedade (CANDIDO, 2000b), como se observa nas estéticas modernas.

No ato de pensar o mundo, muitos escritores procuraram representar a realidade, ou o que acreditam ser o real, em suas composições (SCHWARZ, 1982), como Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca. Devido à diminuição da distância entre realidade e ficção, às suas visões particulares da realidade, procurando fazer denúncias sociais e apresentando a tensão entre o “eu” e o mundo, e à ruptura com o passado em relação à linguagem, os escritos desses autores são marcados pela “falta” de estilo se comparado à tradição academicista da arte do século XIX. Schwarz (2012) afirma que o Brasil fornece dualismos que o contexto moderno ensinou a considerar, tendo o escritor como matéria questões da história mundial, em que a estrutura social auxilia na estrutura literária. “A matéria do artista mostra [...] não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve essa existência. Ao formá-la, por sua vez, o escritor sobrepõe uma forma a outra forma” (p. 25), sendo acertada no romance. Nisso, coloca-se em discussão o problema da representação

do “Outro”, haja vista que, além da relação arte e mercadoria, as produções literárias expressam a ideologia elitista dominante, que, por ser velada, impõe limites na representação.

No século XX, o homem tinha sua liberdade controlada pelo processo de produção capitalista, tornando-se dependente do mercado. Desse modo, de acordo com Lukács (2010), o intelectual também foi modificado no trajeto do capitalismo, sendo uma das causas a divisão capitalista do trabalho, que retirou sua universalidade e seus interesses humanos, sociais e artísticos. Tais fatores, de acordo com Walter Benjamin (1987), somados à privação da liberdade podem propiciar uma arte questionável, uma vez que a arte de narrar, de trocar experiências, torna-se insegura e alienável. A mudança de posição do narrador auxilia na compreensão das contradições sociais, mostrando comprometimento com a massa iletrada.

A partir do século XX, estudos sobre o escritor e a relação de sentido entre texto e autoria foram rediscutidos, devido à interferência do mercado no trabalho dos autores. Escritores utilizaram como tema de suas obras o fazer literário como prática social e atividade criativa, tornando personagem aquele que desempenha o ato da escrita: o escritor. *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, e *Bufo & Spallanzani* (1985), de Rubem Fonseca, são romances metanarrativos por tematizar o próprio fazer literário, a literatura e sua relação com a realidade e a função social dela e dos escritores. Os três livros evidenciam a arte como mercadoria e o narrador como sintomas sociais de um país subdesenvolvido: Lima Barreto/Isaías Caminha mudam a perspectiva sobre o país; Cyro dos Anjos/Belmiro Borba, indivíduos privilegiados, abordam os dilemas da história social, e Rubem Fonseca/Gustavo Flávio reificam a própria arte.

A produção de Lima Barreto é sobre o escritor Isaías Caminha, que escreve suas recordações, no cenário político da Primeira República, após ler um fascículo de uma revista com considerações preconceituosas acerca do negro e de sua inteligência, no intento de mostrar para o autor do artigo que essa sentença não vem do indivíduo, mas da sociedade. Ele garante, já no Prefácio, que seu livro não se trata de uma obra de arte – pede perdão, inclusive, aos leitores pela pobreza da narração e sua falta de estilo e capacidade literária – nem de ódio, mas uma defesa. Tanto Lima Barreto, quanto Isaías Caminha são conscientes dos problemas do país.

Para Antonio Arnoni Prado (1976), o leitor, ao ler os livros de Lima Barreto, além de constatar como a vida transforma-se em literatura, participa do sofrimento do intelectual sitiado. Sua obra, elaborada entre 1904 e 1922, confronta a tradição (linguagem, resistência ideológica do novo e literatura como expressão acadêmica) e, com isso, incorpora as

contradições do período que marcam a vida literária brasileira. Lima Barreto não admitia que escritores valessem-se apenas em adquirir méritos intelectuais, para ele, ser escritor vem antes do ser literato, com o estilo sendo mero complemento. A linguagem empregada em seus escritos é propositalmente ocasional e sugere registros do cotidiano, no intuito de libertá-la dos modelos consagrados e torná-la instrumento que convive historicamente com a realidade em transformação, uma vez que a realidade não pode ser vista sob a ótica dos velhos moldes.

Já *O amanuense Belmiro* narra a história de Belmiro Borba, que vive em Belo Horizonte e rememora fases de sua vida no interior, concomitantemente, ao ato da escrita em uma espécie de diário. Há momentos em que o protagonista questiona o porquê escrever aquela produção, sendo que, no decorrer da construção narrativa, pode-se dizer que a escrita é o modo encontrado para escapar da realidade da época. O leitor, então, conhece o mundo interior e exterior do protagonista, devido à sua capacidade de observar a si e as relações interpessoais que o cerca.

De acordo com Ana Paula Franco Nobile (2006), esse romance foi de grande importância para o ano de 1930, período de transformação da cultura brasileira, por sua estética ser voltada ao questionamento social e ao homem e seus problemas. *O amanuense Belmiro* trata sobre o dilema do escritor inserido nas engrenagens políticas, em que o mundo do funcionalismo público é revelado como pano de fundo. Cyro dos Anjos criou a história em torno do drama de um escritor brasileiro dependente do Estado desde o início da vida cultural e literária do Brasil. A situação de escritores, no caso, era produzir literatura nos ócios dos departamentos, onde era marcada a dualidade do indivíduo entre a necessidade de subsistência e as exigências do ofício de escrever.

Dos três livros, é *Bufo & Spallanzani*, de Rubem Fonseca, que apresenta mais criticamente o que é o autor e a produção literária contemporânea. Por meio de Gustavo Flávio e de jogo com o gênero romance policial, a narração apresenta uma reflexão sobre o labor do autor e da construção do texto, apresentando, por exemplo, várias referências que deveriam ser (re)vistas pelos leitores ou pelo próprio escritor à construção de sentido. Para Lukács (2010, p. 162):

a eficácia [dos romances de cavalaria ou, em nossos dias, dos romances policiais] revela uma das raízes mais profundas do interesse dos homens pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade de cores, pela variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana.

Em várias situações, Gustavo Flávio procura desmistificar a relação direta do autor com seus personagens. Para ele, a palavra escrita é a realidade e o ponto de vista e os valores presentes na obra, mesmo em primeira pessoa, podem ser o oposto do pensamento do autor.

Há outro aspecto apreendido nos romances: a intervenção editorial. Esse é um fator que interfere na autonomia relativa do escritor, pode influenciar na qualidade da obra e cria questionamentos por parte do leitor ou do crítico em relação à reificação de ideias, em que escritores tornam-se mercadorias. Luciana Paiva Coronel (2006) diz que, na obra de Rubem Fonseca, é nítido o processo de conversão da arte em mercadoria e do artista em mercador. O autor é consciente do contexto histórico-cultural da época em que se encontra, início da Nova República, utilizando a literatura como diagnóstico da cena cultural, problematizando-a de diferentes maneiras. A partir de 1980, Rubem Fonseca rende-se a dinâmica do mercado industrial brasileiro, em que a cultura de massa cresce desenfreadamente desde a década de 1960.

Segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer (1986), a “rebeldia” realista, portanto, era uma nova ideia para a atividade mercadológica. O intento era rediscutir a reprodutividade mecânica da arte e a necessidade social dos produtos (suprimida pelos rendimentos), com métodos que disseminassem bens padronizados para satisfazer necessidades iguais. A reprodução feita era de pessoas já modeladas pela manufatura. Dessa forma, foi reduzida a tensão obra e vida cotidiana, em que particular e universal podem substituir-se, levando a uma caricatura de estilo.

A representação da História é evidente em suas ficções por meio dos escritores personagens, atitude crítica em relação à função da arte e do artista, e também da linguagem em sintonia com as formas comerciais. Rubem Fonseca é consagrado por entender que aquela situação histórica exigia uma literatura que problematizasse o cenário de massificação cultural, sendo esse tema comum em seus textos. O processo criativo, por sua vez, é submetido às leis de mercado, que pode intervir nas propostas estéticas. Os editores limitam a liberdade dos escritores, a fim de que a obra agrade ao público, estreitando, assim, a relação entre ambos (CORONEL, 2006). Esse aspecto também é problematizado nos outros dois romances.

Por considerar que o escritor surge junto à sua obra e que a literatura moderna desdobra-se em uma reflexão sobre seu próprio trabalho (BASTOS, 2011), esta Tese tem por objetivo desenvolver um estudo sobre o autoquestionamento literário, atendo-se ao escritor como sujeito social em três momentos do romance brasileiro do século XX, por meio dos

escritores ficcionais Isaías Caminha, Belmiro Borba e Gustavo Flávio e dos autores Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca, respectivamente, dos romances *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, *O amanuense Belmiro* e *Bufo e Spallanzani*. A partir das análises dos romances em questão, visualizará o trajeto da massificação cultural e da construção de uma consciência literária.

Para explicitar o ato criativo, o trabalho e a autonomia/liberdade do autor e a produção do objeto estético no romance brasileiro do século XX, a metodologia consistirá em um estudo bibliográfico, comparativo entre os escritores e o personagem escritor, e temático com exposição individual. A investigação dos romances percorrerá alguns pontos da crítica literária, sendo eles: literatura como trabalho, produto (mercadoria) e produção social; papel do escritor na literatura e no meio o qual está inserido; o que é literatura e qual sua função e a representação do espaço e das personagens por meio dos componentes literários, estéticos e históricos. Para cumprir o proposto, a Tese foi dividida em quatro capítulos (o primeiro de base teórica e os outros três de análise), subdividido em seções.

O capítulo “É tempo de romance: o romance moderno e a mercantilização da vida brasileira”, composto por três partes, trata sobre a teoria do romance, o romance no Brasil e o autoquestionamento literário. A primeira parte abordará as teorias do romance, tratando sobre a conceituação e história do gênero romanesco, sobretudo, a modernidade da forma literária, discorrendo sobre o narrador contemporâneo, a construção da personagem, o epos e a formação, a ação, o trama e o tema (método realista). Já a segunda parte trará argumentos sobre o surgimento e a consolidação do romance no Brasil, perpassando a importância estética dos romances de José de Alencar e de Machado de Assis, como também a literatura engajada e os aspectos modernistas na forma literária. A terceira parte discorrerá a atualidade do realismo, o romance brasileiro e o aparecimento da literatura de mercado. Para isso, serão discutidos assuntos ligados à literatura como trabalho, sendo eles: a função da arte, da literatura, o papel do escritor, a representação literária, o mercado industrial, a mercadoria, entre outros.

“O escritor jornalista” é destinado ao Lima Barreto e ao romance *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, publicado em 1909. Neste capítulo, o leitor estará diante do início do século XX no contexto da Primeira República na cidade do Rio de Janeiro e dos dilemas sociais referentes ao negro e à classe pobre. A construção narrativa, seja de Lima Barreto ou de Isaías Caminha, dá-se pela busca de uma produção como missão de infiltrar a literatura empenhada na realidade. A crítica de escritor e do protagonista era destinada à literatura sorriso, vista como luxo e como instrumento de exposição da elite, e à imprensa detentora do

poder cultural. Lima Barreto opunha-se aos tempos dos favores e do coronelismo das letras. Mas, para isso, cria uma personagem que não capitula diante do sistema.

“O escritor burocrata” será sobre Cyro dos Anjos e *O amanuense Belmiro*, lançado no ano de 1937, um dos principais romances de 30. Os aspectos sociais estão no contexto do Estado Novo e em torno da modernidade que passa a fazer parte da realidade brasileira. No decênio em questão, as produções literárias buscavam superar as limitações e manifestar-se contra os problemas da vida. Para isso, o escritor emprega como recurso estético, para representar a vida cotidiana da época, a figuração de um personagem escritor que também questionava a razão da sua escrita, personagem que utilizava a literatura como maneira de não confrontar a realidade. A transgressão, por sua vez, perante o sistema é dada pela renúncia da realidade pelo protagonista; uma nova feição realista.

E, para finalizar, o capítulo “O escritor profissional” traz considerações acerca de Rubem Fonseca e do romance *Bufo & Spallanzani*, publicado em 1985. O leitor deparar-se-á, neste capítulo, com um contexto de retrocesso advindo da Ditadura Militar. Nesse período histórico, as produções artísticas são mercadorias “moldadas” pela indústria cultural. Nisso, a figuração do escritor é daquele rendido ao sistema, assumindo-o como realidade a ser refletida em suas produções. Dessa forma, é apresentada por Rubem Fonseca e Gustavo Flávio uma consciência crítica das regras do mercado como regra de cultura.

Desse modo, além da análise dos elementos essenciais de uma prosa de ficção, o conflito histórico, que permeia cada livro, apresenta-se, por assim dizer, por meio de uma “forma revolucionária” no sentido lukacsiano, ou seja, o gênero romance, paradoxalmente, é uma forma literária típica da burguesia como classe hegemônica, guardadas as especificidades da vida histórica brasileira, especialmente colonização e escravidão. Os escritores defrontaram com a necessidade de aventurar-se no experimentalismo estético, propenso no gênero romance (como verificado no estudo de sua teoria), como meio de atender na relação forma e conteúdo o retrato das condições de escrita (produção e divulgação).

É TEMPO DE ROMANCE²:
O ROMANCE MODERNO E A MERCANTILIZAÇÃO DA VIDA BRASILEIRA

“Sem forma revolucionária, não há arte revolucionária.”

Vladimir Maiakóvski

² Versão estendida do artigo *Manual de pintura e caligrafia e Bufo & Spallanzani*: figurações do autor e da escrita literária nas interlocuções atlânticas, publicado por Edvaldo A. Bergamo e Letícia Braz da Silva, na Revista *Raído*, Dourados, v. 10, n. 22, p. 127-151, jul./dez. 2016.

2.1. Teorias do romance moderno: considerações

Embora haja divergências sobre a base constitutiva do romance, há um consenso de que a forma romanesca admitida nos estudos da teoria do gênero tem como ponto de partida o século XVIII e o romance social inglês, devido à conexão entre esse romance e o realista do século seguinte, no que tange a figuração da história. Em meados do século XIX, o marco ideológico apologético³ burguês interpelou todos os setores sociais, possibilitando aos intelectuais da época que atentassem para um modo de representação artística da realidade que melhor expressasse as contradições da burguesia, no caso, o romance. Destarte, György Lukács (2011), considerado um dos precursores da sistematização da teoria desse gênero narrativo, conceituou o romance (em seus escritos a partir da década de 1915) como epopeia da vida burguesa, em que o romancista, por meio da tentativa de figurar a totalidade dos objetos, objetiva visualizar as diferentes nuances dessa sociedade, cuja classe dirigente inclina-se a manter-se no poder.

Segundo o filósofo húngaro, o conceito de totalidade permite o controle estético à arte por relacionar-se, no que compete à produção literária, ao esforço do escritor em abarcar de modo amplo e integrador a dinâmica social moderna, aspecto decisivo para a autêntica forma romanesca. Essa concepção, bem como a definição do romance na perspectiva lukacsiana, aproxima-se, em um primeiro plano, de Hegel e da filosofia clássica alemã; princípio que correlaciona poder artístico e História. Posto isso, ao contrastar com a epopeia e a tragédia, detentoras da notoriedade como grandes gêneros, é nítido que o reconhecimento do romance, como forma ambiciosa e mais cultivada a partir do século XIX, foi tardio.

Em termos de repercussão popular, havia uma especulação teórica sobre o romance, anterior à hegemonia do gênero, nos prefácios das próprias obras. Por esse motivo, vários estudiosos da forma romanesca, como Franco Moretti, Ian Watt, Mikhail Bakhtin e Theodor W. Adorno, trataram a trajetória inicial do romance como gênero marginal. Com a conquista da dimensão da elaboração estética no cânone literário e da grande massa popular como público leitor, foi possível firmar, conforme Bakhtin (1993), a extrema importância do gênero na crítica da teoria da narrativa, especialmente, ao longo do século XX, devido à incumbência literária e social desempenhada⁴ nessa época turbulenta. Para isso, o grande romancista deveria figurar a dinâmica histórica e as possibilidades da sociedade em mudança

³ No ano de 1848, a burguesia abandona sua condição de vanguarda e torna-se classe conservadora que, além de defender apenas os próprios interesses, coloca no ostracismo a vanguarda proletária e estabelece aliança com a aristocracia para perpetuar-se no poder (LUKÁCS, 2011).

⁴ Ver seção 2.3.

de maneira crítica, não mecanicista nem determinista. Isso porque, consoante Lukács (2011), na esteira de Marx e Engels, o desenvolvimento material no sistema capitalista de produção não é equiparável ao desenvolvimento cultural, ou seja, a produção artística não necessariamente acompanha o progresso social. Na arte, a passagem dos séculos em questão foi marcada pela busca da autonomia relativa da forma sem desprezar a conjuntura histórica. Dessa forma, os escritores desvencilhavam-se do biografismo, do psicologismo, do determinismo – sublitteraturas, conforme Adorno (2012), indicativas da desagregação da forma romance – levando-os, todavia, a caminhos problemáticos a respeito das correntes crítico-literárias.

As correntes filosóficas e formais do romance, segundo Watt (2010), divergiam da teoria clássica (geral e universal), adversa à particularidade na arte e na literatura. Foram os romancistas, portanto, que direcionaram a forma romanesca e não a crítica literária. A ausência de padrão entre os romancistas dificulta delimitar com precisão o surgimento do gênero a não ser aquela em torno do “gênio” e “acidente”⁵. O romance passa a ser mais coeso com o aparecimento da causa e consequência e não da causalidade, da coincidência. Com isso, as personagens podem desenvolver-se no percurso. Alguns historiadores também contribuíram para determinar peculiaridades do romance ao considerarem o “realismo” como sendo o mínimo denominador comum do romance, a diferença entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior. Porém, essa convenção não pode interferir na intenção essencial do romancista.

Franco Moretti (2009) atesta acerca da prosificação do gênero, outra característica de sua evolução, como fator elementar para criar a percepção de irreversibilidade, a qual contraria o caráter de imutabilidade fornecido pelo emprego dos versos. Além de preocupar-se com o “devir” e de tornar a forma romanesca mais adaptável e maleável, a prosa evidencia a inexistência do mito da inspiração na construção desse gênero, tornando a produção literária resultante do trabalho do escritor. Esse labor permite que o gênero seja tanto popular quanto erudito e também evidencia de que modo o romance participa da não equivalência das dimensões social e cultural. Para Watt (2010), as inovações do romance acompanharam a transformação da sociedade, substituindo a visão do mundo da Idade Média por uma visão em que a sociedade está em constante evolução, sem planejamentos, de indivíduos particulares passando por situações particulares em tempo e lugar particulares.

⁵ Termos literários que indicam que a produção artística deu-se por meio da inspiração ou do acaso, excluindo a ideia de literatura como trabalho.

O romance consiste numa reunião de técnicas literárias, as quais o permitem imitar a vida por meio do realismo no intuito de investigar e relatar a verdade (WATT, 2010). Sendo o romance a forma típica do mundo moderno, há particularidades no trato dos elementos constitutivos (narrador, enredo, espaço, tempo e personagens) dada a relação intrínseca entre o gênero e o período prosaico da vida no qual o gênero em questão emerge (uma realidade cotidiana sem poesia, segundo o jovem Lukács). A poesia da vida é impedida pelo ordenamento burguês, que condiciona o indivíduo a preocupar-se com as categorias trabalho, lucro, concorrência. Por meio do contraste entre epos e romance, nota-se que são deixados de lado o mundo perfeito, sem contradições, e os indivíduos com comportamentos ligados ao divino e ao coletivo, para dar espaço à ambientação descompassada do progresso da era moderna, em que o indivíduo luta incessantemente por si e pela vida. Logo, as noções de indivíduo e de privado são fundamentais para a forma romanesca. A figuração do indivíduo no romance realista decorre, para o velho Lukács, da categoria do típico, em que a personagem encarna as forças sociais e históricas em tensão e é pensada em situações típicas (não caricatural e média). Nos grandes romancistas, o típico é alcançado pelo esforço em revelar as contradições que aparecem em situações extremas, sem resultar em uma compensação dos efeitos da evolução geral da burguesia (LUKÁCS, 1981; 2011).

O grande romancista figura a tensão entre a organização e as inconstâncias que permeiam o modelo moderno que está surgindo, extrapolando as convicções particulares e dando a ver o momento histórico em transformação. Watt (2010) afirma que a ascensão do indivíduo fica evidente com a substituição da dimensão pública das narrativas míticas por biografias privadas. Essa ênfase dos particulares da experiência individual e da originalidade afetou o enredo do romance. Desse modo, adotando a “visão circunstancial da vida”, aspecto característico do gênero, a forma romance é como o júri de um tribunal interessado em conhecer “todos os particulares”. O romance consiste, portanto, numa biografia da vida privada, em que o romancista figura tipicamente a personagem como um indivíduo particular, atribuindo-lhe nomes como na vida real⁶.

A partir do século XIX, a História retorna como fonte de certos romances em consonância com a dimensão subjetiva, relacionada, para Adorno (2012), à experiência de

⁶ Nas ficções anteriores ao romance, segundo Watt (2010), havia personagens com nomes próprios. Contudo, o tipo de nome dado não as mostrava como entes individualizados, pois a maioria optava por nomes de tipos ou de figuras históricas ou com conotações estrangeiras, arcaicas ou literárias: nomes que não sugeririam a experiência da vida cotidiana. Esses nomes situavam as personagens em um contexto passado, com expectativas já pré-estabelecidas, e não em uma situação contemporânea.

representação, e, para Bakhtin, ao romance de formação⁷ e à atividade de reconciliação (familiarização) do indivíduo com o mundo hostil, essa última contrária à premissa marxista. Nos romances contemporâneos, a subjetividade converte-se em seu contrário. O narrador cria um espaço interior que escusa “um passo em falso” no mundo estranho, cautela essa manifestada de modo que a estranheza torne-se algo familiar. Dessa forma, qualquer acontecimento desenrolado no exterior é inserido no espaço interior, que se mantém protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, ordem que a obra mobiliza para suspender. O empenho épico em expor plenamente o objeto acaba por suprimir dialeticamente a categoria épica fundamental da objetividade.

O caráter novo e original marca o retratar da experiência individual, haja vista que o romancista desobedece às convenções formais (não tão importantes quanto à inovação do enredo), postura essa que caracteriza o romance como amorfo. Essa “pobreza” das convenções resulta na eficácia do realismo. Desde o Renascimento, formou-se uma corrente para substituir a tradição coletiva pela experiência individual como modelo da realidade, transição importante para o surgimento do romance. Os melhores romances interpenetram enredo, personagem e finalidade moralizante, o que era difícil para a época clássica, possuidora de um único modelo, que entendia a realidade como definida e imutável, o que perdurou até o século XIX. No intuito de alcançar-se uma percepção individual da realidade: “o enredo envolveria pessoas específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010, p. 16).

Os grandes romancistas têm que investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisá-los através de múltiplas mediações para fazê-los aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-econômicas – tudo isto para alcançar o novo sublime romanesco, o sublime que nasce do “materialismo da sociedade burguesa” (Marx). (LUKÁCS, 1981, p. 179).

Ademais, segundo Adorno (2012), o sujeito literário, no romance, consegue reconhecer a própria impotência diante da preponderância do mundo coisificado, o que só é possível em razão da liberdade conquistada em relação à representação do objeto. Assim, a

⁷ Na *Estética da criação verbal* (1929), Bakhtin aborda a importância do romance de formação na constituição do herói romanesco por meio do confronto com o mundo contemporâneo. O herói do romance de formação, que se assemelha ao herói problemático de Lukács de 1915, é o sujeito que procura adaptar-se ao meio. A constituição do herói, portanto, trata-se da metáfora do progressismo burguês, da autonomia do sujeito que faz o próprio mundo, mas que deve oprimir o outro.

arte contemporânea reflete a volubilidade daqueles que encaram a tendência histórica ou como recaída na barbárie ou como caminho para a realização da humanidade. A respeito da última hipótese, as obras encontram-se acima da discussão entre arte engajada e arte pela arte, e acima da vulgaridade da arte tendenciosa e da arte desfrutável. Os caminhos que a própria forma do romance pretende seguir consistem no encolhimento da distância estética (aspecto fundamental da relação narrador e leitor) e a conseqüente capitulação do romance diante de uma realidade que não deve ser transfigurada em imagem, mas modificada no plano real.

A abolição dessa distância e a reflexão acabam por ser uma solicitação da própria forma, como meio de expressar o implícito do contexto do primeiro plano. No romance moderno, essa distância, atrelada à ação, posiciona-se como câmara no cinema, com o leitor ora dentro, guiado pelo comentário, ora fora. Pelo fato de ser permanente a ameaça de catástrofe, a narração impossibilita a observação imparcial e a conseqüente imitação fiel estética dessa hecatombe. Logo, a produção romanesca seria uma resposta antecipada ao mundo, onde o ato de contemplar é considerado sarcástico. Essa ironia⁸ é compreendida como recurso de construção da forma, meio em que o escritor busca eximir-se inevitavelmente da responsabilidade do discurso em criar algo real. Isso porque a reflexão, no romance moderno, consiste na tomada de partido contra a mentira da representação; contra, no caso, o próprio narrador (atento comentador dos acontecimentos), que busca corrigir sua inevitável perspectiva. A forma literária não pode ser estranha nem ao mundo objetivo nem à falta de consciência do narrador em tolerar a própria representação estética (ADORNO, 2012).

Lukács (2010) afirma que, para que haja a possibilidade de narrar a dimensão fragmentada do indivíduo no mundo prosaico, o ato de narrar, advindo da forma épica, é imprescindível à figuração da dinâmica histórica, na qual entra a categoria da ação, resultando no realismo da obra: como método de figuração da realidade, com mediações artísticas que remetem à mimese, à verossimilhança, à arte como produção do real e não simples reprodução fotográfica. Watt (2010, p. 31) conceitua o realismo formal como procedimentos narrativos que transcendem ao estilo literário: “o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações”. As qualidades literárias do gênero encontram-se nas coordenadas temporais e na maneira de tratar a História e de construir a personagem. É importante ressaltar que a palavra

⁸ Lukács define, na *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica, a ironia romântica subjetiva como sorte de autoconsciência (limitada) do artista. Entretanto, no romance moderno, a ironia pode ser vista como modo de crítica a um objeto que necessita ser solucionado.

realismo não consiste na escola literária nem mesmo antônimo de *idealismo*, assim como apresentada em boa parte dos estudos sobre o romance. O realismo caracteriza-se na maneira pela qual o escritor figura a vida. Caso o modo de figuração fosse a priorização do “feito”, tratar-se-ia, na verdade, de um romantismo às avessas.

Esse método de composição é fundamental para a representação da realidade, evitando que ela seja confundida com a imediatez do mundo objetivo. O entendimento da História como processo enseja a consciência histórica e, a partir disso, a ação humana faz-se importante por transformar o indivíduo e o mundo. A narração espelha a vida em movimento e dá também ao leitor a função de partícipe no processo de figuração histórica. Sobre a categoria da ação no romance, Lukács afirma que somente a ação exprime a essência oculta do homem.

O problema da ação constitui precisamente o ponto central da teoria da forma do romance. Todo conhecimento das relações sociais é abstrato e desinteressante, do ponto de vista da narrativa, se não se torna o momento fundamental e unificador da ação; toda descrição das coisas e das situações é algo morto e vazio se é descrição apenas de um simples espectador, e não momento ativo ou retardador da *ação*. Esta posição central da ação não é uma invenção formal da estética; ao contrário, ela deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. Se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (ou seja, não apenas a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua conexão dialética com esta última), o único caminho adequado é a figuração da ação (LUKÁCS, 2011, p. 205).

As contradições do processo histórico social interferem no âmbito estético do romance, seja em relação à permanência ou à dissolução da forma romanesca, sendo, nesse último caso, evidentes na rejeição ao Romantismo, ora como recusa reacionária da Revolução Francesa ora como protesto contra um capitalismo vitorioso, e na contraposição narrar ou descrever, de acordo com Lukács (2010). Enquanto na narração é possível flagrar a ação e as contradições do ordenamento histórico, na descrição, a observação não produz consequências, há negligência dessas incongruências. Essa análise afeta a vida cotidiana: uma coisa é o sujeito e a história em suas múltiplas conexões e outra é a atomização do sujeito separado das amarrações da história. Por isso, para Lukács, o romance realista⁹ é a forma verdadeiramente autêntica que capta a história em movimento, herança burguesa que não deve ser desprezada.

De acordo com Lukács (2010), a excepcionalidade épica é encontrada na narração de fatos que interferem na evolução das relações das personagens. A finalidade das cenas reflete-se no conjunto da figuração: a descrição do ponto de vista do espectador e a narração

⁹ Franco Moretti (2009) acredita que a estética modernista desempenhará um dia papel maior que o realismo na teoria do romance por revelar algo único sobre o que a forma pode ou não fazer.

do ponto de vista do participante. Assim sendo, o relato não deve ser episódico ou casual, descrevendo os acontecimentos do enredo de forma frouxa, cabendo, inclusive, a possibilidade de ser suprimido sem prejuízo no relato. Ademais, devido à forma romance, forma da era moderna, pressupor a imprensa e o livro, elementos de ordem sociológica, como abordado por Watt (2010) e Moretti (2009), o excesso de descrição desarticulada está ligado ao aparecimento da sociedade de consumo e ao mercado editorial¹⁰: a exemplo, tem-se o *best-seller*, com a imposição de formatos rentáveis como romances publicados em folhetim.

Alguns romancistas esqueceram que uma obra fiel à verdade não equivale à obra que transcreve fielmente a realidade, o que geraria aversão ao realismo. As descrições não podem ser fragmentárias e incidentais, mas detalhes vívidos e ocasionais. Na narrativa realista, as descrições devem ser de detalhes vívidos e ocasionais, dando dramaticidade ao romance e sensibilidade literária que o escritor reflete no estilo (WATT, 2010). Por isso, essa estética é um risco à dissolução da forma romance, pois, além de ela não representar o novo mundo em ascensão, as categorias da ação e do realismo são superadas pela descrição, que não garante o traço épico do romance, com a representação de homens médios em situações médias e acabadas. O romance socialista, por exemplo, em tese recuperaria o que há de grande no realismo, dando continuidade na representação dessa nova sociedade¹¹. Entretanto, Lukács supera essa tese do realismo socialista, por considerá-lo um prolongamento do Naturalismo, e direciona-se para o realismo crítico, mas sem abandonar o que considera o grande realismo do século XIX. Nesse sentido, o mundo não é fatalista, um lugar onde os indivíduos são apenas observadores da realidade; a possibilidade de transformação encontra-se justamente na dinâmica histórica expressa na autonomia da forma totalizante do romance. Os elementos criticáveis são aqueles superáveis da ideologia herdada da classe burguesa e não as contradições do próprio proletariado em sua essência (LUKÁCS, 1981; 2011).

Esse aspecto conecta-se, na experiência romanesca, à conquista do cotidiano, da contemporaneidade. Graças ao primado do tempo presente em aberto, o romance realista reflete criticamente a era das revoluções e o ordenamento social mutável. A contraposição entre narrar e descrever, portanto, está ligada à consequência ideológica, à contradição dialética das mudanças do processo social. No romance, tempo e mundo tornam-se históricos. Esse aspecto leva a outro ponto fundamental para a compreensão do romance moderno: a relação autor e obra, uma vez que ambos encontram-se no mesmo tempo histórico, diferente

¹⁰ Ver seção 2.3.

¹¹ O realismo socialista estampa a vanguarda proletária no romance do ano de 1930, mas não há apreço pela vanguarda estética. Ocorre uma retomada estética naturalista associada às novas demandas históricas do proletariado.

da epopeia em que a produção e a divulgação da obra, marcada pela transmissão oral, dão-se em tempos diferentes, dificultando inclusive a identificação do autor.

Regina Zilberman (2003), ao tratar sobre o romance histórico, diz que, para existir e consolidar-se, a forma romanesca precisou recuperar a verdade histórica, explicitar a peculiaridade da época retratada por meio das personagens e conferir sentido histórico a partir de um processo histórico dinâmico. Tal sentido está relacionado à existência do indivíduo, pois a história como processo ininterrupto de mudanças intervém na vida cotidiana. A experiência do indivíduo torna-se experiência de massa, o que aflora um sentimento e a compreensão da história nacional em ebulição.

A condição acanônica do romance (aspecto de vanguarda), como abordada por Bakhtin (1993), contribui para a caracterização do romance moderno com os processos da parodização, da romancização e do plurilinguismo extraliterário. Na condição desses modos estarem a favor do enredo, o romance, por ser um gênero aberto e maleável, permite que o escritor parodie (no sentido de canto paralelo e não inversão de sentidos) estilo, forma e gênero. Após a ascensão do romance, os elementos constitutivos dessa forma afetaram outros gêneros, podendo ser vistos na incorporação de cartas, diários, confissões, autobiografias, memórias, que acabam por materializar o conceito de plurivocalidade e interdiscursividade. No que compete ao plurilinguismo, retorna-se ao aspecto da modernidade, uma vez que tal processo está ligado ao período em que a Europa, por meio da colonização, objetivou universalizar o modelo de organização de Estado. O propósito do romancista no quesito da linguagem¹² é proporcionar que por meio dela os objetos possam ser avistados com toda sua particularidade concreta, mesmo que tenha que recorrer a “repetições, parênteses, verbosidade” (WATT, 2010, p. 31), aplicando assim a concepção realista à linguagem.

Sendo o romance a expressão da vida corrente e da ideologia, o plurilinguismo foi possível em razão do contexto histórico das grandes navegações da Europa (avanço do capitalismo e da formação de mercados), que permitiu, além de trocas comerciais, o momento de reconhecer que há um “Outro”. Essa nova conjuntura, oriunda dessa abertura do continente para um novo mundo, impactou o romance não só na língua propriamente dita, mas no nível do discurso mais amplo e, concomitantemente, no ato de compor as personagens e de narrar os acontecimentos, como analisa Adorno (2012) no tocante a posição do narrador.

¹² Consonante Watt (2010), no romance, a função da linguagem predominante é a referencial, o que explica o motivo de o romance ser mais traduzível, uma vez que não há uma linguagem muito elegante, sendo às vezes até vulgar; há menos necessidade de comentários históricos e literários, sua condição formal o faz fornecer notas.

Outros teóricos do romance, a exemplo, Franco Moretti (2009), empreenderam abordar o estudo do gênero como forma mundo, evadindo da forma romanesca ocidental. Por isso, este estudioso defende a conexão entre a história do romance e a aventura, caracterizando o gênero como grande explorador do mundo da ficção. É por meio da aventura, mecanismo propulsor da expansão da História e do romance, que o desconhecido deixa de ser ameaça e torna-se oportunidade seja como modo de sobrevivência, seja na descoberta de novas figuras sociais. De acordo com Lukács (1981), apesar de na Antiguidade, na Idade Média e no mundo oriental haver obras semelhantes ao romance, somente na sociedade burguesa os traços característicos do gênero apareceram. Sendo assim, a forma romanesca é antiga e vai mais além dos clássicos do realismo europeu ocidental do século XIX que dominam a teoria do romance¹³.

A identidade da experiência e a articulação da vida são possíveis por meio da postura e da pretensão ideológica do narrador. A reificação e a (auto)alienação, por exemplo, tornaram-se meio estético para o romance, sendo ele a forma mais qualificada entre as outras formas da arte para tratar questões acerca dos conflitos dos homens entre si e com o meio social. Isso porque quanto mais o indivíduo e a coletividade alienam-se, mais insondáveis tornam-se uns aos outros. Nesse sentido, em vez de o escritor esforçar-se em desvendar a vida exterior, aspecto característico do romance, o empenho é dado à captação da essência (ADORNO, 2012).

Em vista do dissertado, conforme Celso Frederico (2013), o romance é realista em sentido lukacsiano, ou seja, o realismo em arte é um método de figuração da realidade social e histórica, sendo a forma típica do mundo moderno que retém traços fundamentais do épico. A herança burguesa significou a consolidação da forma romance na literatura ocidental, um prestígio que não se perdeu. Assim, de acordo com Moretti (2009), as grandes teorias do romance atribuem o surgimento e a ascensão do gênero às incongruências do mundo capitalista. A tipicidade, a ação, a individualização das personagens, a figuração da dinâmica história sem deformações, são legados que auxiliam no pensar a permanência da forma romance no decorrer dos séculos, sendo o grande romancista aquele que melhor incorpora o grande realismo do século XIX narrando, segundo Watt (2010), a experiência particular do

¹³ De acordo com Moretti (2009), no início do século XVII, já havia um cânone do romance chinês, ao contrário da Europa, a qual se preocupou, por exemplo, apenas com os gêneros dramáticos, como a epopeia e a tragédia. Acrescenta-se ainda o fato de ter ocorrido na China investimento intelectual, na edição, na revisão, na continuação e nos *comentários* de romances. Contudo, a virada estética do gênero romance no Oriente foi ignorado pelos leitores da Europa, em razão do *corpus* erótico muito explícito e inimaginável a ser produzido naquele continente.

indivíduo livre, e conferindo importância também ao problema da correspondência entre literatura e a realidade imitada. As premissas da teoria do romance de Franco Moretti, György Lukács, Ian Watt, Mikhail Bakhtin e Theodor W. Adorno convergem, além da defesa do romance como forma tardia, no fato de o gênero ser fundamental para a figuração da era moderna e da consciência histórica. Nisso, a História não aparece como pano de fundo estático, mas como algo móvel, que interfere na vida pública e privada do indivíduo.

2.2. Reflexões sobre o gênero romance no Brasil: formação e transformação

A teoria do romance brasileiro moderno guarda relações com a teoria geral do romance: ambas fundamentam-se na tradição ocidental europeia e na ascensão burguesa. Para teóricos, como Antonio Candido, Roberto Schwarz e predecessores ligados a uma perspectiva crítica dialética da literatura, foi a partir do século XIX que se alicerçaram produções artísticas propriamente brasileiras; antes disso, tratava-se apenas de manifestações produzidas em território nacional. Marcada pela ideologia do período romântico, a consolidação do romance no Brasil deu-se com o modelo de figuração da realidade de José de Alencar. O grande salto estético, contudo, fez-se com Machado de Assis e o romance realista, tendo continuidade com escritores, como Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca, os quais, por meio de uma estética que ia da literatura engajada à literatura de mercado, exprimiram a atualização do moderno e do realismo na forma literária.

Segundo Candido (2000a), o surgimento da ficção, como melhoramento do espírito moderno, completou o panorama do nacionalismo literário brasileiro, perfazendo um modo de avaliar as tendências românticas (procedimento diferente da poesia), por possibilitar a representação de outros aspectos que o país poderia assumir. O romance, gênero “mais adequado às necessidades expressionais do século XIX” (CANDIDO, 2000a, p. 97), adentrou na literatura “séria” em razão do Romantismo, mantendo-se ainda hoje no seu alto posto. Essa posição intelectual, além de retratar lugares, cenas, fatos, costumes do país, mostrava que figurar a realidade brasileira era menos espontâneo e mais uma intenção pragmática. Por isso, o gênero vai além de um projeto nacionalista, sendo um verdadeiro projeto estético. Devido à linguagem eficiente, o romance permitiu que o ideal romântico-nacionalista criasse a expressão nova de um país novo. Nesse sentido, a importância do gênero advém do fato de ele ser, entre outras coisas, um instrumento de interpretação social, de descoberta do país, que, às vezes, equivale aos estudos históricos e sociais.

“O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros”. Essa conhecida frase de Roberto Schwarz (2012, p. 35) remete ao efeito da influência do folhetim francês na literatura periférica, ilustrada pela situação dos escritores no Brasil que tiveram de seguir os moldes europeus, uma vez que a sociedade tinha nesses modelos seu hábito de leitura. A imaginação da sociedade estava fixada em uma forma na qual os princípios não se encontravam no país ou encontravam-se deslocados (as ideias fora do lugar). Essa ambivalência, própria de nações periféricas, gerou questionamentos acerca da realidade brasileira não ser propícia para ser retratada no romance, como se o país não fosse lugar favorável para a imaginação.

José de Alencar foi o romancista que deu respostas variadas e aprofundadas sobre essa situação, podendo-se perceber em sua obra aspectos como a fixação social e a habilidade inventiva e nacional da prosa, características que permanecem na corrente literária moderna¹⁴. A obra desse escritor também apresenta pontos fracos – não acidentais nem resultados de falta de talento –, mas que possuem um grau de importância por assinalarem o contrassenso na combinação de elementos nacionais e europeus. Com isso, manifestaram-se as incongruências ideológicas, ponto crítico para a vida e para a literatura brasileira, ocasionadas pelo transplante da cultura europeia ao Brasil. Por guiar-se pelo senso da realidade e pelos obstáculos reais do país, José de Alencar constata o assunto novo e o elemento brasileiro. Apesar de o escritor circunscrever as fraquezas sociais, ele não as resolve, mas fixa-as, variando seus elementos, o que revela o sinuoso processo da criação literária. Essa resolução foi percebida no romance realista de Machado de Assis (SCHWARZ, 2012).

Para Candido (2000b), a desenvoltura de José de Alencar em reinventar o Brasil possibilitou que se pensasse em torno da divergência entre as particularidades nacionais – oriundas, principalmente, do sentimento de inferioridade, advindo do fato de o Brasil ser um país novo, tropical e mestiçado – e os padrões europeus. Essa falta de correspondência¹⁵, posteriormente, sustentou o processo dialético, facultado pela tensão entre o localismo (substância de expressão) e cosmopolitismo (forma de expressão), que contribuiu para a evolução literária e “espiritual” brasileira.

Por isso, o realismo romântico fez da ficção literária oitocentista brasileira um conjunto mais coeso. A verossimilhança da história e da sociologia para os escritores do

¹⁴ Nota-se, por exemplo, a influência de *Iracema* (1865), de José de Alencar, na iconografia imaginária de *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade, como as andanças que levam às aventuras, à geografia do país, à mitologia, à toponímia índia e à História branca (SCHWARZ, 2012).

¹⁵ Segundo Candido (2000b), o distanciamento entre forma literária e dilemas sociais, por sua vez, já podia ser notado, no século XVII, com Gregório de Matos; no século XVIII, com Cláudio Manuel da Costa, e, no século XX, com Mário de Andrade, que exprimiu um desejo coletivo de afirmar componentes nacionais.

século XIX, conforme Candido (2000a), deu-se graças ao encadeamento dos acontecimentos propiciado pelo romance. Nesse sentido, os grandes romancistas objetivavam ajustar de maneira ideal o particular e o universal, a forma literária e o problema humano. Entretanto, nos períodos ideológicos do Romantismo e do Naturalismo, houve um afastamento desse ideal por dois motivos principais: ida em direção à poesia, com determinismo de inspiração histórica; e aproximação à ciência e ao jornalismo, por meio das ciências naturais. Ambos, mesmo amparados na verossimilhança, mostravam o fatalismo nas ações e no modo de pensar das personagens, estando elas ligadas, por exemplo, aos antecedentes ou à paixão.

A forma romanesca, ao ser comparada a outros gêneros também modernos, caracteriza-se, além de complexa e ampla, como a mais universal e irregular. Tal gênero distancia-se da lírica e da sistematização da realidade por ser capaz de unir dois polos opostos de conhecimento, atividade inacessível à poesia, que transfigura, e à ciência, que constata a realidade. Seu fundamento baseia-se na realidade elaborada num processo mental em que a verossimilhança externa é trabalhada junto à fantasia. Essa verossimilhança está, portanto, além do cotidiano e concorre com a vida. As variações do romance vão do sonho ao documentário, mas as melhores são aquelas em que se percebe na elaboração da *ação* um modo consciente da realidade humana. Nisso, o romancista deve observar a realidade e a reconstruir em um sistema imaginário mais durável, semelhante ao grande realismo da perspectiva lukacsiana (CANDIDO, 2000a).

Schwarz (2012) afirma que, para haver romance brasileiro, os grandes temas que ancoravam esse gênero, como “a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate de aristocracia e vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, vocação e ganha-pão” (p. 38), tiveram de ser adaptados à realidade do país. Todavia, o sistema literário nacional não estava à mão dos romancistas para tais modificações, nem os efeitos delas na forma romanesca. Os temas foram surgindo e tomando forma moderna no período de transição entre a era feudal e a capitalista, complexidade que sustentou, por assim dizer, o interesse pela leitura.

Logo, o romance brasileiro foi acometido por um processo de tratamento quanto à figuração da realidade, em que o escritor passou a lidar com o real tomando partido segundo uma diretriz. O caminho percorrido pelos grandes romancistas foi aquele em direção à compreensão das relações humanas, sendo levantados lugares, cenas, épocas, acontecimentos e tipos sociais imprescindíveis para determinada representação dialética da vida cotidiana. Assim, a estética, avessa às limitações e à rigidez estrutural, permitiu um alto grau de experimentalismo por empregar técnicas de outras áreas, como a econômica e a política, bem

como também de outros gêneros, como a poesia e o teatro. Em razão disso, também pelo aumento do público leitor, houve o desenvolvimento da imprensa periódica e da indústria do livro¹⁶, que interferiram no trabalho artístico. Para atender a essa demanda, as obras deveriam ter leitura mais acessível e ser multiformes para agradar a todos e para ajustar-se às conveniências da publicação, como foi o caso do folhetim (CANDIDO, 2000a).

Antes da estética realista de Machado de Assis¹⁷, considerado o primeiro escritor de ficção rigorosamente moderno, segundo Benedito Nunes (1983), a representação da realidade não traduzia nem articulava o desajuste do mundo na estrutura da obra. O modelo de figuração vigente era o do realismo oitocentista, em especial a do naturalismo, modo ingênuo e deformante da realidade, devido à “estrutura unilinear, cenográfico quanto ao espaço, estático quanto ao tempo, objetivista quanto à visão dos personagens, acontecimentos e situações, reprodutivo de cenas interiores ou exteriores, psicológicas ou sociais da ‘vida real’” (NUNES, 1983, p. 46). Por meio do tratamento dado à composição e à linguagem vinculada à sociedade e à cultura, a literatura moderna foi capaz de apresentar a consciência dos escritores diante dos nexos sociais, problematizando a realidade e buscando a ruptura com os padrões de figuração fotográfica.

Tânia Pellegrini (2014b, p. 135) defende que a possibilidade dos romances brasileiros em desempenhar funções específicas¹⁸ de acordo com o contexto histórico só é possível pelo uso do método realista, ou seja, da tomada de posição do artista diante da observação crítica do real. Nisso, a estudiosa afirma que:

[...] com o realismo emerge um novo método de figurar todos os tipos de conflitos sociais ou individuais, uma nova maneira de adequar a linguagem à representação desses conflitos e também as mediações linguísticas necessárias para inserir literariamente a representação da “gente média”, das “classes baixas” e dos sentimentos e ações até então considerados inadequados ou indecorosos, elementos indignos de frequentar a “ideia de Brasil”. E é exatamente com essa postura – de interferência – que o realismo permite entender as fissuras no interior da ideologia nacionalista ou sua diferença em relação a outras [...]. A multiplicidade de seus discursos, sua “inadequação”, seus exageros, sua simpatia pelas classes populares, sua insistência no indecoroso e na violência, aquilo que não se gostaria de ver como Brasil, emerge como contraideologia, baseada majoritariamente em grupos sociais que até hoje não foram completamente assimilados pela literatura, o que equivale a dizer que não o foram pela sociedade e talvez nem mesmo pela ideologia.

¹⁶ Ver seção 2.3.

¹⁷ Na interpretação de textos de períodos diferentes, os primeiros podem ser os últimos e vice-versa. A partir de Machado, a linha da modernidade remonta aos modernistas, respectivamente: Graciliano Ramos, Clarice Lispector (posição incerta) e Guimarães Rosa (NUNES, 1983).

¹⁸ Ver seção 2.3.

Essa direção realista foi continuada no passar dos anos. Com a convergência do projeto estético com o ideológico, como apresentado por João Luiz Lafetá (2000), revelou-se a sensação libertária referente à forma romanesca, sendo possível visualizar o caráter parodístico e a junção ao cotidiano, ao banal e ao popular. No que compete aos elementos constitutivos do romance, evidencia-se a construção do narrador e das personagens como aspecto fundamental para abordar o romance moderno brasileiro. De acordo com Candido (2007), há uma forte relação entre os elementos narrativos, mas todos voltados para a personagem: o enredo leva a pensar na personagem, por conseguinte, na vida e nos problemas que enfrentam em uma determinada marcação de tempo e condição de ambiente. Espaço e personagem organizados em uma estrutura coerente: instituída pelo princípio da *modificação* (não deformação) que rege o aproveitamento do real.

[...] na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o *conhecimento do outro* (CANDIDO, 2007, p. 58; grifo nosso).

De acordo com José Antônio Pasta (2010), o retratar do “Outro” no romance é um traço nas obras emblemáticas da tradição literária brasileira em diferentes momentos. As personagens, representantes da “entidade nacional”, principalmente, pelo caráter cambiante, vão do cômico à perturbação da verossimilhança da obra no modelo da literatura romântica europeia. As virtualidades cômicas deixaram de ser essa sequência-tipo no Realismo e no Modernismo quando passaram a ser desenvolvidas de modo mais consciente. Embora ainda haja persistência dessa metamorfose incessante, caracterizadora do Brasil, a reflexão crítica não vai muito além da ideia de *constatação*: indivíduos volúveis em busca de identidade. Mas “[e]ssa confortável constatação mascara mal seu caráter de classe que, ao mesmo tempo em que olha a coisa do alto, não quer, acima de tudo, saber de nada das implicações sociais imensas desse pretense ‘modo de ser’ nacional, que toma o aspecto de uma fatalidade” (PASTA, 2010, p. 15).

Para Schwarz (2012), adotar o romance como forma literária implica acatar o modo de ele tratar as ideologias. Devido às ideias fora do lugar, coube ao escritor reiterar esse deslocamento na instância literária em busca de sintonia, a qual se deu no fim do século XIX com Machado de Assis, que buscou desvendar as implicações sociais. Schwarz¹⁹, citado por Pasta (2010), defende a noção de “narrador volúvel” a partir da mudança de postura, de

¹⁹ Roberto Schwarz discorre sobre o assunto em *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*.

opinião, de ideologia de Brás Cubas sem maiores explicações. Para o estudioso, os causadores dessa oscilação seriam ou o capricho ou “o arbítrio ao qual se entrega o proprietário brasileiro sob o signo da escravidão moderna, isto é, da escravidão introduzida e mantida pelo desenvolvimento do próprio capitalismo” (PASTA, 2010, p. 16). Se, por um lado, o capitalismo difundiu liberdades individuais, como a noção de indivíduo e sujeito, por meio do Estado de direito e universalidade da lei, por outro, instaurou a servidão na periferia do sistema, onde as contradições são vistas de maneira mais intensa. A escravidão, particularmente, modelou a constituição da subjetividade e dos níveis sociais, o que ajuda a compreender a metamorfose das personagens assim como a cultura brasileira.

São perceptíveis, portanto, duas concepções contraditórias validadas pela realidade da experiência: uma sobre si e outra sobre a relação com o “Outro” na ordem da iminência nessa estrutura. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que é prescrita a diferença entre o eu e o “Outro”, o eu não se reconhece como diferente do grupo do qual faz parte. Desse modo, há uma oscilação por parte do narrador e das personagens entre o modo capitalista moderno e o arcaico, podendo ser identificados, respectivamente, como indivíduo isolado, livre e indiferente, e igualmente um senhor com dominação direta sobre os outros. Como saída para essa subjetividade dialética, as personagens são figuradas como “elas mesmas sendo igualmente o outro que lhes faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam *passando no seu outro: elas vêm a ser tornando-se o outro*” (PASTA, 2010, p. 19; grifos do autor). Em outras palavras, a personagem constitui-se no ato e pelo ato de sua desaparecimento; paradoxo motivador para as produções brasileiras.

Pasta (2010) sustenta ainda que as personagens do romance, além de terem o traço constante de mudança, são marcadas por outra particularidade contraditória: a ideia fixa. Com o intento de se compreender a capacidade dessa mudança, o romancista recorre a junção da volubilidade à ideia fixa na figuração dos indivíduos. Embora não haja um padrão nos romances quanto à abordagem desse assunto, tem-se como denominador comum da ideia fixa uma busca que vai além de completude do sujeito, ou seja, uma busca pela *apresentação do absoluto*. Esse esforço dos escritores pela totalidade dá grande expressividade ao romance, desde que a figuração da realidade não resulte numa forma exótica e/ou imediata de apresentação, isto é, na forma-mercadoria²⁰ como meio de conquistar o leitor²¹.

²⁰ Ver seção 2.3.

²¹ Segundo Pasta (2010), a regra da constituição das personagens aplica-se também às relações com o leitor. O romancista, de modo consciente, institui o leitor, ao mesmo tempo, que o suprime. É esse movimento de oscilação, provocado pela diminuição ou não da distância entre obra e leitor, que fascina aquele que lê.

Assim sendo, a tríade autor – obra – público, postulada por Candido (2000b) sobre os aspectos sociais envolvidos na produção literária, é reiterada. Nisso, a teoria do romance brasileiro evidencia a interferência de situações históricas, como exemplo, a Primeira República, o Estado Novo e o Pós-1964, na técnica de produção do romance. Nesse horizonte histórico-literário, que ajuda a compreender a experiência de vida brasileira, é nítida a permanência da escravidão, com os desdobramentos desse sistema sendo mostrados por meio da relação centro/periferia e das consequências da tentativa de levar a todo país, à base da força, o processo de modernização e de civilização.

Ao tratar sobre as manifestações artísticas do início do século XX, Gilberto Mendonça Teles (1997) diz que as produções literárias resultavam das transformações científicas que impactaram a humanidade e “do esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se (p. 39)”. A literatura deixa de ser vista somente como documento para ser tratada como arte. Contudo, as tentativas de superação estética por parte dos romancistas levaram teóricos, como Candido (1989) e Ferreira Gullar (1978), a questionar a validade da vanguarda estética em um país subdesenvolvido como o Brasil. Confirmada essa possibilidade, contrária ao caráter alienante e retrógrado da arte, a vanguarda estética no contexto brasileiro está na consciência e na sensibilidade do escritor, no exercício da clareza da expressão e da linguagem, perante a História geral dos homens e a problemática do subdesenvolvimento.

A modernidade na prosa romanesca do Brasil, de acordo com João Alexandre Barbosa (1983) e Nunes (1983), figura o desajuste social por uma nova articulação representada na forma da obra, processo pelo qual deve passar qualquer romancista no Brasil, o que leva a uma reflexão sobre a criação romanesca²². Segundo Alfredo Bosi (2017), a originalidade estética em relação às últimas correntes literárias (Parnasianismo e Simbolismo) foi o que contribuiu para adjetivar esse período ideológico como moderno, assim como também poder definir o estilo novo como marca da situação sociocultural brasileira no início do século XX, a qual passou a ser problematizada nos romances. Graça Aranha e Lima Barreto, por exemplo, foram escritores emblemáticos do período, uma vez que suas obras desempenharam papel histórico por retornarem à concepção da *belle époque* ao revelarem as tensões ocorridas no país. A obra de ambos é marcada pela superação da atitude de receio, com críticas ao Brasil arcaico, ao academicismo e à manutenção do ideário da Primeira

²² Ver seção 2.3.

República, com ideologias em conflito das oligarquias rurais em decadência e o novo estrato socioeconômico que o poder oficial não representava.

Antes dos autores modernos, a literatura seguia a ideologia de permanência representada pelo beletrismo, que correspondia às expectativas oficiais de uma cultura de fachada produzida durante a Primeira República (CANDIDO, 1989). Lima Barreto foi um dos últimos a dinamizar a herança realista do século XIX. Com a prosa revolucionária do grupo do Movimento de 22, foram abertos caminhos para formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano, havendo uma ruptura com certa psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionista com ele mesmo e com o mundo. O contexto histórico brasileiro de 1930 e 1940 condicionou novos estilos ficcionais, com os romancistas dando preferência a uma visão crítica das relações sociais. Nesse sentido, essas décadas ficaram conhecidas na cultura do país como “a era do romance brasileiro” pelas ficções regionalistas, como a de Graciliano Ramos, pela prosa cosmopolita de José Geraldo Vieira, e pela prosa de sondagem psicológica e moral, como Cyro dos Anjos (BOSI, 2017).

Além da unificação cultural resultante da Revolução de 30, instauração do Estado Novo, o ano foi marcado pelo comprometimento político, religioso e social oriundo das novas condições socioeconômicas. Na literatura, foi tempo de amadurecimento e desenvolvimento da prosa no gênero romance e de apropriação de dramas populares característicos do país, como exemplo: a decadência da aristocracia rural, a formação e a luta do proletariado, o êxodo rural e a vida difícil da cidade em progresso. Os escritores deram enfoque nos efeitos desses problemas na construção da personagem e do narrador, apresentando a força e a fraqueza deles diante dos dilemas do sistema (CANDIDO, 1989; 2000b).

Segundo Benjamin Abdala Júnior (1989), o gênero sofreu renovações estéticas durante a Ditadura Militar no Brasil, época em que os escritores afinaram o modo de compor seus discursos artísticos, diferenciando-o de modelos vigentes. A partir de 1961, conforme discorre Gullar (1978), o processo social no qual se encontrava o país tornou insustentável uma produção literária voltada meramente ao estético, devido, em especial, à ascensão da massa trabalhadora e a luta pelas reformas sociais. A maioria dos intelectuais brasileiros engajou-se na luta política e essa atuação social era vista não somente no enredo das obras, mas na forma em que ele era expresso. Essa renovação, por sua vez, não significa uma ruptura com as experiências estéticas até então. São os fatos, a História, que criam as formas. Desse modo, a forma revolucionária surge em decorrência também do conteúdo revolucionário. Logo, eximir-se dos fatos estagna os artistas e, conseqüentemente, as variações formais.

Pellegrini (2004), sobre a produção cultural e a literatura brasileira durante a Ditadura, reitera que os anos de 1960 e 1970 foram os mais emblemáticos por marcarem um período de opressão e repressão. No período pré-golpe, a participação popular na política, principalmente a de estudantes e intelectuais, era intensa. A intenção era a conscientizar a sociedade para uma possível Revolução Socialista, partindo para uma arte revolucionária. A literatura assumiu fortemente seu engajamento, com criação de textos muito específicos contra o regime de exceção que marcaram época. Embora hoje a crítica trate da junção forma e conteúdo para a figuração da realidade, naquela época a preocupação concentrava-se, prioritariamente, na mensagem política de esquerda. Já nos anos 1970, acrescentou-se outra preocupação: a com a modernidade, com temas voltados ao urbano, ao atual.

Nas referidas décadas, segundo Candido (1989), houve contribuições de linha experimental e de renovação, que refletiram os anos de vanguarda estética e de amargor político, nas técnicas e nas concepções da narrativa brasileira. No último decênio em causa, fala-se numa verdadeira legitimação da pluralidade e na ficcionalização de outros gêneros. O romance, por exemplo, incorporou técnicas e linguagem que ultrapassaram sua delimitação estrutural, sendo encontradas autobiografias com caráter técnico de romance e textos com justaposição de recortes. Os leitores ficaram diante de uma literatura do contra: contra a escrita ideal, a lógica narrativa e a ordem social. A Ditadura Militar aguçou o sentimento de oposição nos intelectuais e artistas, que passaram a recusar a tradição da arte e da literatura, como bom gosto, equilíbrio e proporção.

A voz dos artistas brasileiros contrários à ideologia cultural desse momento histórico trouxe imagens de um “realismo feroz”. Para o crítico, a Ditadura e a era da violência urbana afetaram a consciência social do escritor. Esse tipo de realismo é mais bem captado nas narrativas de primeira pessoa, em que o autor finda a distância entre narrador e matéria-narrada, contrariando o ponto de vista do realismo tradicional. O recurso que confunde autor e personagem tornou-se importante para a atual ficção brasileira, sendo utilizado por escritores modernos, como João Antônio e Rubem Fonseca, que agridem o leitor tanto pela violência do tema quanto pelos recursos técnicos (CANDIDO, 1989).

De acordo com Pellegrini (2004), o governo militar, ao tentar inserir o país no circuito do capitalismo internacional, tornou a cultura uma mercadoria rentável, que não dependia somente da inspiração do artista. Se antes o ato de escrever era uma atividade artesanal, agora os escritores, Fonseca mais uma vez como forte exemplo, tiveram que se

profissionalizar para adaptar-se à dinâmica do mercado²³. Mesmo com o investimento em novos escritores no *boom de 75*, com a extinção do AI-5 e da censura, não houve uma publicação verdadeiramente em massa. Foi necessário esperar os resultados literários, pois as “gavetas dos censores estavam vazias”. As produções encontradas já estavam quase que totalmente adequadas ao mercado e à indústria cultural.

Logo, os escritores empenhados do Brasil, assim adjetivados por Abdala Júnior (1989), procuraram conscientizar a população acerca da realidade, no caso, discriminante, desigual e opressora. Para compor um texto autêntico, avesso à alienação, eles efetivaram um novo poder de linguagem no penoso processo de escrita, focando no próprio fazer literário, às vezes, no próprio enredo, e no domínio do “ofício” artístico não reducionista, a fim de construir imagens que sensibilizem o leitor sobre o que está em evidência na sociedade caracterizada pelos históricos conflitos de classe e às voltas com as agitações absorventes do capitalismo internacional. Destarte, a tese do autoquestionamento literário como elemento caracterizador do romance moderno é culminante para se discutir a atualidade do realismo por meio da reflexão sobre a função do escritor e da literatura na sociedade de massa periférica.

2.3. Autoquestionamento literário: a arte como mercadoria e o romance realista

Em consonância com as teorias do romance explicitadas, o estudo do fazer artístico deu-se também por uma imposição da modernidade. A literatura, como produção e produto históricos, acompanhou a crise político-social, oriunda no século XX, tornando-se arte crítica não só da realidade concreta, mas também da própria composição literária. Esse volver o olhar para si, por sua vez, destacou-se como valor estético por transpassar os aspectos estruturais da narrativa. O autoquestionamento literário permitiu, no caso, que os grandes romancistas da época promovessem, com base na relação forma-conteúdo, a reflexão em torno dos “dois gumes da literatura”, no que concerne à contraditória função social e política dela no mundo: ao mesmo tempo em que a literatura torna-se mercadoria e fetiche na sociedade capitalista moderna, ela própria é também humanizadora e desfeticizadora.

As mudanças decorrentes do processo de modernização e industrialização que acometeu o mundo a partir do início do século passado não resguardaram nem mesmo o meio cultural. O modo como alguns artistas passaram a se manifestar, especialmente, no campo literário, fez com que a arte, segundo Hans Heinz Holz (1979), fosse discriminada em dois

²³ Idem.

extremos conforme o papel que desempenhava, podendo ser considerada utilitária ou representativa. Na esteira da hostilidade do meio de produção, encontrava-se a primeira, devido à supressão do caráter artístico, por meio de uma forma fetichizada, pelo intento ou de atender ao gosto dos consumidores, ou de seguir a ideologia autoritária. A busca por uma produção “nova” criou a ideia equivocada de que a arte existia em detrimento do artista e, por conseguinte, do consumidor.

As condições de produção do sistema capitalista, de acordo com Walter Benjamin (1987), demoraram meio século para atingir todos os setores culturais, uma vez que as mudanças ocorridas acompanharam as lentas transformações da superestrutura, e não as da base econômica. Com isso, foram levantadas suposições sobre a produção artística nas atuais condições produtivas. Isso porque, nessa conjectura, houve a produção em massa de obras antirrealistas. Desse modo, essa nova posição diante da arte fez emergir, posteriormente, uma forma artística revolucionária.

O romance como objeto rentável foi observado por Ian Watt (2010) já no século XVIII. Embora o reconhecimento crítico tardio tenha conferido ao gênero *status* significativo, essa forma artística foi, no capitalismo moderno, transformada em produto, mercadoria. Em virtude disso, o papel desempenhado pelo gênero viu-se reduzido apenas ao âmbito comercial, o que interferiu no modo de figuração da realidade por deformar o método realista, uma vez que não conseguia captar, de maneira crítica, a dinâmica social. Isso evidencia o outro viés da modernidade estampada na criação da prosa romanesca, publicada, em um primeiro momento, em jornal (em formato de folhetim) e, depois, com a experiência da produção em larga escala, passando a circular por meio dos livros.

Ao colocar a literatura sob as leis de mercado e não mais do mecenato, os livreiros contribuíram para outra inovação técnica do romance (as inúmeras descrições e explicações) e para a independência dos autores em relação à tradição crítica clássica. Sem ter que satisfazer a elite literária, o romancista escrevia tendo por objetivo alcançar um leitor menos instruído bem como para auferir renda: quanto maior o livro, maiores eram os rendimentos. Assim, os escritores eram acusados de escrever abundantemente por motivos econômicos. Nisso, o verso passou a ser desprezado, enquanto a prosa tornou-se bastante valorizada. Com isso, a narrativa passou a ser considerada mais “fácil, prolixa, espontânea”, o que compensava financeiramente (WATT, 2010).

Cabe destacar, por sua vez, que desde a Antiguidade clássica a arte era reproduzível, posto que aquilo que fosse feito era passível de ser imitado por outros, seja para prática de exercícios (discípulos), seja para a difusão da obra (mestres) ou para o lucro

(terceiros). Porém, a reprodução técnica é um processo novo que vem se desenvolvendo, principalmente, desde o aparecimento da imprensa. Caso especial de um processo histórico mais amplo, a imprensa teve importância decisiva por tornar a palavra escrita tecnicamente reproduzível, uma das maiores transformações engendradas por ela (BENJAMIN, 1987).

Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1986) cunharam o termo “indústria cultural” ao identificar o modelo de cultura com a falsa identidade do particular e universal (mercadorias culturais). Essa indústria impõe métodos de reprodução que propagam bens padronizados para necessidades iguais. A cultura de massa, então, é idêntica pelo fato de os produtos serem aceitos sem resistência, com boa recepção, haja vista que os padrões estéticos seguem as necessidades dos consumidores, parte desse sistema. Com a uniformização dos meios técnicos, há o empobrecimento da forma estética e mudanças acerca da função da arte. Os rendimentos, que não tem ligação com o sentido do produto, suprimiram a dúvida quanto à necessidade social dos produtos àqueles que produzem. A função econômica foi responsável pela indústria cultural padronizar e criar a produção em série, sacrificando a diferença entre a lógica da obra e o sistema social. A forma deixou de constituir e refletir a relação palavra e conteúdo. A palavra tornou-se petrificada quando fixada a coisa, experiência não trazida ao objeto, o que atrofia a realidade, tornando também reificadas as reações dos indivíduos.

A reificação e o fetichismo, segundo Guy Debord (1997), são princípios que norteiam a espetacularização da mercadoria, momento em que o produto ocupa totalmente a vida social. Com isso, nota-se que o espetáculo é a manifestação da ilusão perante o real da mercadoria, a qual domina a experiência do que é vivido, ocasionando a perda da qualidade do produto pelo fato de a produção repudiar a realidade. A forma mercadoria, além de contemplar a si, examina o mundo o qual criou. Isso porque a imagem, que mercantiliza e intermedeia a relação social, como discurso autoritário, está acima do mundo sensível. Nesse sentido, a sociedade do espetáculo como face do dinheiro é entendida dentro do contexto capitalista, com o consumo alienado da massa sustentando a produção, voltada mais à categoria do quantitativo do que à da qualidade estética. Logo, a sociedade do espetáculo vincula-se ao consumo de mercadorias em larga escala.

Conforme Eugene Lunn (1986), a relação entre fetichismo da mercadoria (arte tecnicamente reproduzida) e vida cultural moderna foi determinada pela revisão marxista gerada pelo movimento da classe trabalhadora e pelo surgimento do fascismo. O modernismo estético e alguns aspectos da vida cultural moderna, como os meios de comunicação massiva e a cultura popular, foram importantes para o desenvolvimento da corrente marxista no ocidente. Isso se deu como reação à publicidade na sociedade de consumo, que absorveu as

técnicas modernistas para disseminar a alienação. Desse modo, foram tidas como tema recorrente nas obras as tendências das inovações culturais como forma mercantilizada (arte a serviço do negócio) ou como fins conservadores (retorno da obra fetichizada, ligada à coisificação, pela indústria cultural), o que ajuda a compreender a estética modernista de modo não reducionista.

Com a mercantilização da arte, surgiu a necessidade de estilizá-la como bem de consumo. Dessa maneira, a forma estética passa a fazer parte da relação dialética de troca e de valor de uso individual, o que resultou na degradação e na posterior crise da arte. O modo de representar vigente, advindo do interesse do comprador, inviabilizou a particularidade especial do estético, intimamente ligada ao caráter ontológico²⁴, pelo fato de as manifestações artísticas tornarem-se mais um objeto de uso qualquer, sem a preocupação formal e conteudística em tratar o que se pode chamar de problemática do plano do ser. O artista, de maneira corrente, ao converter sua arte em mercadoria, torna a atuação dela, de primeira ordem, hedonística, visto que o valor de uso, no que compete à legitimação e ao benefício, é diretamente proporcional ao prazer do homem (HOLZ, 1979).

Holz (1979) alega ainda que a perda da função representativa nas manifestações artísticas está vinculada à crise da arte no século XX, a qual teve por escopo (diferentemente das crises anteriores, relacionadas à discussão de estilo) a problemática em torno da essência da arte. Isso porque a arte imaginativa foi excluída do campo da representação, em virtude de a imagem do homem estar saturada devido à fotografia, à revista e à televisão. Nesse sentido, as figurações artísticas não são resultado de um processo mimético, mas de um reconhecimento objetivo, em que a autonomia da subjetividade criativa sucede numa arte em que a existência se autossatisfaz. Logo, esse modo de representação da realidade assemelha-se às construções de relações definidas por lei ou por formalidades relacionadas a percepções imediatas (ótica ou tátil), tornando a arte uma expressão matemática com essencialidades possíveis.

A crise da arte também está relacionada à mudança do modo de figuração. Sob as condições sociais que a sociedade de consumo impõe, a crise coloca à tona a função das manifestações artísticas para o homem e para a sociedade, pelo fato de a representação pautar-se em expressões coisificadas e não nas relações humanas. Isso acarretou a sensação de incertezas ao redor das formulações tradicionais de figuração da realidade. Em outras palavras, “[e]s decir: *el empobrecimiento de las relaciones humanas bajo el capitalismo*

²⁴ Parte da filosofia que estuda o ser enquanto ser.

reduce cada vez más las posibilidades de configuración, limita los contenidos representables de la imagen, y reduce el campo de acción creativo del artista, así como la receptividad del público” (HOLZ, 1979, p. 11). Anulada a autonomia relativa estética da arte, a função dela torna-se apenas uma cópia ideológica da sociedade e não um meio para reflexão, o que suprime o papel de retratar a vida cotidiana e de dar uma “premonição” do devir.

A base dos procedimentos da criação artística, segundo Holz (1979), era regida pelas leis econômicas do sistema capitalista de produção, com a particularidade da arte sendo conduzida pelo fenômeno da *estética da mercadoria*²⁵ (comercialização do estético para aumentar o valor de troca (possibilidade de venda)). Em outras palavras, a obra de arte é convertida em mera coisa-objeto, o que gera a perda do caráter especial e também da qualidade da aparência estética. Assim sendo, o mundo da mercadoria cria uma promessa enganosa da estética de valor de uso, estranha à forma estética, uma vez que a aparência dela não pode ser mudada e já não está a serviço da realidade, por não evidenciar o *ser* do material produzido. O valor utilitário da arte, em torno da beleza como promessa de desfrute ao mesmo tempo em que ela é o próprio desfrute, recorre à base hedonística da sensualidade²⁶ humana. A aparência estética no capitalismo tardio pressupõe uma forma ilusória, a qual a experiência de autorrealização e liberdade posta ao indivíduo é gerada por estímulo e não por uma reflexão para a emancipação. Esse fato evidencia que o mundo do consumo é aparentemente humano.

Desse modo, a permanência da obra de arte liga-se à inovação estética. Para chegar à concepção de que a arte é o sintoma de feitos sociais, conforme Holz (1979), é preciso reconhecer esse caráter não somente pela importância social, mas, sobretudo, pelo conceito estético, na relação indissociável entre forma e conteúdo, princípio contrário ao pensamento formalista. O objeto da obra de arte (a existência social do homem e a relação dele consigo e com o meio) indica a forma adequada, direcionando a determinado gênero artístico. Nesse sentido, a estética e a crítica acompanham o desenvolvimento tanto da arte, quanto da ordem social. Isso porque o conceito de realismo, em especial o elaborado por Lukács, por meio de uma postura contrária a arte antirrealista, mostra o caminho para a compreensão do próprio trabalho artístico, como também a consolidação da consciência das forças criadoras.

²⁵ Termo cunhado por Wolfgang Fritz Haug para designar a condição de valor de troca do produto, o qual influencia o comprador por meio da percepção estética. A venda é impulsionada quando, na produção, aproveita-se o hedonismo e se despertam as necessidades ilusórias do interessado (HOLZ, 1979).

²⁶ Processo de manipulação, denominado por Haug como “tecnocracia da sensualidade”, em que a própria fascinação diante das criações produzidas tecnicamente domina o comprador (HOLZ, 1979).

Ademais, de acordo com Mário Vargas Llosa (2009), a dinâmica da sociedade moderna, dominada pelo capital, impõe que o indivíduo, para sua sobrevivência, estabeleça prioridades entre as várias obrigações e responsabilidades. No âmbito artístico, esse sistema social organizado pela lógica do mercado intervém na maneira de encarar a literatura e o público leitor. A premissa de que o tempo não deve ser desperdiçado contribui para que a literatura seja considerada uma atividade meramente dispensável²⁷. Dessa forma, a produção literária possui um espaço menor se comparada a outros “ornamentos” do tempo livre, como o esporte e o cinema. Nesse cenário, a literatura reduz-se apenas a um meio de entretenimento e aquisição de sensibilidade e boas maneiras.

Não diferente do contexto mundial, que alinha arte, romance e mercadoria para questionar o papel desempenhado pelas manifestações artísticas, a função da arte brasileira, em especial a literária, segundo afirma Antonio Candido (2002), também tendeu ou para o lado do valor (inicialmente, com o desenvolvimento da imprensa), ou para o lado do indivíduo. Com isso, a relação autor – obra – público é analisada a fim de se obter a função da literatura e do escritor, tendo como referência os receptores, tanto no âmbito artístico, quanto no da sociedade. Nesse sentido, a literatura vai além de um sistema de obras, sendo encarada como força humanizadora, devido à capacidade de ela exprimir o homem e depois atuar na própria formação do sujeito. Todavia, essa visão íntegra da literatura só é possível com a junção estrutura e função.

De acordo com György Lukács (1967), a arte dissolve as relações fetichizadas e reflete o mundo dos homens e as relações deles com o mundo. O movimento desfetichizador desmascara uma falsa aparência, resultado das contraditórias relações sociais, e salva o papel do homem na História. O artista, contudo, não precisa saber o que é desfetichização para humanizar. Ao refigurar a realidade, ele toma partido em defesa da humanidade. A arte cria um mundo adequado para o homem ao mostrar as conexões entre os fenômenos e as essências, entre a objetividade e a subjetividade (articulação constante na vida). O conteúdo essencial é a luta pela integridade do homem contra as forças que deformam a humanidade. Isso porque o homem não se reconhece como observador, mas como protagonista da própria História. Em outras palavras, a arte é progressista (desfetichizadora) por não refletir a imediatez fetichizada, como é notório nas artes coisificadas.

²⁷ Llosa (2009) afirma ainda que a literatura, desde o século XVIII, era, predominantemente, voltada ao público feminino. Isso porque, na visão equivocada da classe média, as mulheres, por trabalharem menos do que os homens, podiam dedicar-se à “fantasia” e à “ilusão”, em especial, ao romance, segundo Watt (2010).

Já que a arte representa sempre e exclusivamente o mundo dos homens, já que em todo ato de reflexo estético (diferentemente do científico) o homem está sempre presente como elemento determinante, já que na arte o mundo extra-humano aparece apenas como elemento de mediação nas relações, ações e sentimentos dos homens, dêste caráter objetivamente dialético do reflexo estético, de sua cristalização na individualidade da obra de arte, nasce uma duplicidade dialética que, por sua vez, revela também o reflexo de condições fundamentais no desenvolvimento da humanidade: [a relação homem e humanidade] (LUKÁCS, 1970, p. 263).

Candido (1995) afirma que os mesmos meios que geram o progresso provocam a degradação humana e a exclusão da massa. A instrução, o saber e a técnica não foram capazes de solucionar os problemas dramáticos da vida social. A literatura surgiu para fortalecer a presença e a atuação dos valores preconizados ou considerados nocivos pela sociedade. Nisso, a imagem da injustiça passou a constranger e a face da miséria deixou de ser disfarçada, ambas contando com recursos técnicos para atenuar a desigualdade social. Além dos bens incompressíveis²⁸, a cultura é um elemento que também faz parte das condições básicas de vida, mas que a classe média não a estende ao semelhante. Surge, portanto, a teoria da “utilidade marginal” que consiste no valor dado à mercadoria segundo a necessidade relativa que o consumidor tem do produto. Sobre a organização cultural no Brasil em molde empresarial, Tânia Pellegrini (1995, p. 73) diz que:

[...] sobretudo aos anos 70, o desenvolvimento do mercado de bens culturais coincide com a elevação do padrão de vida das camadas médias [...]. Além disso, esse desenvolvimento carregou-se com toda uma implicação ideológica que se expressava na censura: esta, mal ou bem, representava o tipo de orientação que o Estado pretendia conferir à cultura e acabou funcionando como uma espécie de emblema da época, por meio do qual seria possível interpretar toda a produção cultural, como se interpreta um código cifrado, acessível apenas aos iniciados.

A divisão da sociedade em classes e a diferença entre as camadas sociais auxiliam cada época e cada cultura a estabelecer critérios sobre o que seria ou não dispensável. Porém, esses preceitos precisam ser fixados tanto do ponto de vista individual (consciência), quanto do social (leis). Para que a arte e a literatura sejam consideradas bens incompressíveis, é preciso “uma organização justa da sociedade se [arte e literatura] corresponderem a necessidades profundas do ser humano, a necessidades que não podem deixar de ser satisfeitas sob pena de desorganização pessoal, ou pelo menos de frustração mutiladora” (CANDIDO, 1995, p. 241). A literatura engendra o equilíbrio social, podendo ser caracterizada como fator indispensável de humanização, por confirmar o homem na sua

²⁸ Padre Louis-Joseph Lebreton, sociólogo francês e fundador do movimento Economia e Humanismo, dividiu as condições básicas de vida em bens incompressíveis (alimento, casa, roupa) e bens compressíveis (cosméticos, enfeites, roupas extras) (CANDIDO, 1995).

humanidade. Ademais, por meio dela, que “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate”, o indivíduo é capaz de viver dialeticamente os problemas.

Os produtos culturais oriundos da indústria cultural e da sociedade do espetáculo contribuem para a alienação do indivíduo. A lógica de dominação social capitalista utiliza a arte como instrumento de poder, principalmente, dentro de um contexto no qual a sociedade é cingida em classes, e em que há a divisão entre trabalho manual e intelectual. Esses aspectos são nítidos em países subdesenvolvidos, cuja privação nunca é contida e as pessoas vinculam satisfação à sobrevivência (DEBORD, 1997). Segundo Hermenegildo Bastos (1998a), a universalização da literatura é tributária da europeização, processo que também engendrou a modernidade, o que colocou a sociedade brasileira frente ao problema do colonialismo. A hegemonia da cultura europeia, entretanto, trouxe consigo os motores de sua superação: “só com a modernidade que a colonização veio a ser um problema e caracterizada como violência. É neste sentido que a literatura, mas também a filosofia e as ciências sociais, vêm sendo praticadas como crítica da modernidade e da modernização imposta e, portanto, como autocríticas” (p. 135).

Assim como a literatura insere-se no movimento de reprodução das condições de poder, ela também se torna espaço de crítica e de resistência à instrumentalização. Isso porque, mesmo que escrita na perspectiva dos vencedores – excetuando aquelas que não tem consciência das regras de mercado como regra de cultura – a produção literária dificilmente deixará de apresentar alguma dimensão de contraposição a essa narrativa (Bakhtin entende a literatura como sendo um *locus* no qual a polifonia ensejaria a manifestação da alteridade). Embora, no Brasil, a literatura tenha desempenhado importante papel no projeto de dominação, houve problemas do pós-colonialismo referentes à permanência ou não da arte: de um lado, se a literatura é autônoma em relação à vida social, isso leva ao enclausuramento; de outro, dissolvê-la na vida cotidiana faz com que ela perca o poder de distanciamento e de crítica. Além disso, a indústria cultural e a literatura institucionalizada dissolvem a arte verdadeiramente autêntica (BASTOS, 1998a).

A prática da arte como pensamento implica hoje o equacionamento da questão da indústria cultural. A distinção entre alta cultura e cultura massiva, definidora do modernismo, está sendo hoje redimensionada na prática literária. Ao contrário do escritor modernista, o escritor pós-colonialista apropria-se de materiais da indústria cultural e, através de processos críticos de remontagem, analisa-os, reestrutura-os. Não se trata portanto de apagar a distinção, ou desfazer a tensão existente entre alta cultura e cultura massiva, porque isto seria deixar-se subjugar por ela (BASTOS, 1998a, p. 138-139).

A literatura e sua permanência, para Bastos (1998a), guardam estreita relação com os processos de reprodução social. É na Idade Moderna que surge a ficção como novo modo de leitura, que atribui outros sentidos àquilo que se lê. A interpretação do texto literário requer do leitor a consciência do estatuto ficcional da obra; a verdade da obra de arte, apesar de ter vínculos com a realidade empírica da qual faz parte e diz respeito, é distinta da realidade concreta. Nesse sentido, entende-se a literatura como “fator de transformação”. Para tanto, deve-se compreender que há uma relação dialética entre transformação e preservação: ao tempo em que a literatura perpetua determinadas condições ideológicas, ela se imbui de um elemento crítico fundamental, capaz de fazer que sejam repensados tanto o ambiente cultural no qual é produzida e reproduzida como a própria “instituição literatura”.

Versar sobre a função da literatura brasileira também implica lidar com as correntes críticas modernas. A falta de apoio canônico resultou na crise da ideia de função na literatura. Isso contribuiu para que os estudos modernos, voltados mais para as questões de estrutura, deixassem em segundo plano a função e, conseqüentemente, os elementos ligados à origem, à aferição de valor e ao público. Contudo, a efetividade da estrutura está em saber como o texto se organiza a partir do contexto, o qual desperta interesse por ligar-se à experiência do indivíduo e a preocupações em torno da identidade e do destino. Desse modo, a relação forma e conteúdo, por meio da articulação entre particular e universal, dá lastro às amarras sociais (CANDIDO, 2002).

Por sua vez, conforme assegurado por Candido (1989), ao traçar um paralelo entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a História social do país, deve-se ter em mente que os fatos históricos não são determinantes aos literários, assim como a existência da literatura não se trata de mera correspondência da História. A liberdade é inerente à criação literária e transcende as nossas servidões, e essa independência faz com que a explicação de determinada produção possa ser encontrada nela mesma. Por ser um instrumento de comunicação entre os homens, a literatura apreende aspectos fundamentais da organização social, da mentalidade e da cultura brasileira, ainda em formação, de maneira dinâmica e dialética. Assim, as influências do meio incorporam-se na forma literária de modo intrínseco, deixando de ser social para se tornar essencial do ato criador.

O romance superou, por exemplo, a Filosofia e a Psicologia por nele ser possível encontrar o conhecimento totalizador, uma visão integradora do ser humano e de sua condição. Por isso, a literatura não pode ser transformada em ciência, como tentam alguns críticos, uma vez que sua existência não está ligada à investigação de experiências. O romance cria um vínculo entre os indivíduos que transcende o tempo, além de os obrigarem a

dialogar, tornam-nos conscientes de que fazem parte do mesmo grupo. Desse modo, o sentimento de pertencimento à coletividade humana é dado por meio do tempo e do espaço, sendo esse a maior contribuição e êxito da cultura (LLOSA, 2009).

De acordo com Hermenegildo Bastos (1998b), sabendo que, na perspectiva dialética, a produção artística está sempre ligada à vida, a estética da “arte pela arte” (etapa do processo de autonomização da arte) desvirtua a práxis artística, que se libertou para exercer a função de arte crítica no mundo moderno. Por isso, somente a arte autônoma pode ser crítica: “a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se” (BASTOS, 1998b, p. 35). Para isso, o problematizar da linguagem artística é indispensável para o novo realismo, pois é por meio dela que o indivíduo pode se definir como ser humano.

Além do problema da sociedade colonial, das relações literatura e imprensa, literatura e censura/autoritarismo, e literatura e cultura de massa, a modernidade ocidental e suas dicotomias (verdade/ficção, objetividade/subjetividade) abrem campo para o problema da literatura. Uma vez que a ciência estaria relacionada aos critérios de “verdade” e “objetividade”, à literatura seriam atribuídos os elementos relacionados à “ficção” e à “subjetividade”, tornando-a, por isso, menor. De outro modo, uma literatura que possua uma dimensão crítica dessas dicotomias também questiona a “propriedade literária”, problematizando tanto o estatuto ficcional como o caráter subjetivo. Uma literatura que se problematiza possui em si um “desejo de autoextermínio”, porquanto a preservação da instituição literatura pressupõe a permanência das dicotomias as quais se pretende criticar. “Mas a literatura que se pratica como autoquestionamento também se realiza como...literatura, isto é, termina por acatar as determinações que pretende destruir (BASTOS, 1998a, p. 130).

Nesse sentido, o recurso da metaficção no romance realista, referente à narrativa autobiográfica da figuração do escritor, viabiliza uma autorreflexividade, de caráter testemunhal, tanto da vida daquele que produz, quanto dos domínios literário e ético-político. O aspecto central desse testamento consiste na escolha do escritor real em produzir uma arte interessada por meio de uma escrita orientada pelo que já foi vivenciado. Entretanto, a relação literatura-vida cotidiana não se dá de maneira instintiva. A produção literária decorre do esforço incessante do escritor, para atenuar a desconfiança do poder de representação da linguagem, em retrabalhar os fatos da vida não como cópia da realidade, mas como tentativa de dar sentido a uma realidade desprovida de nexos (BASTOS, 1998b).

Bastos (1998b), sustentado por Adorno, afirma que, com a conquista da arte autônoma, o romance renovou as formas da crítica social ao problematizar a linguagem na arte. O romance do século XX, como produção comprometida, encontrou nova forma de

engajamento (crítica da realidade) contrária àquela mistificada por palavras de ordem (seja de direita ou esquerda). A atenção voltada ao trabalho da linguagem impede a louvação ou mero memorialismo da arte. Com isso, “a literatura constrói-se como autoquestionamento, isto é, como questionamento do poder da literatura de representar o mundo” (BASTOS, 1998b, p. 38). Enredos direcionados à realização do próprio livro revelam o cuidado diante da função literária. A experimentação do escritor motiva-se pela insatisfação em figurar a realidade nos modelos literários vigentes, levando, inclusive, a ironia aos gêneros estabelecidos. Nisso, a literatura institucionalizada, em especial, as convenções do gênero, faz parte do mundo questionado.

Essa tradição moderna, caracterizada pelo modo que se articula literatura e realidade, citando Barbosa, também tem o narrador avaliando de maneira negativa a função da literatura. Acrescenta-se ainda o fato de que aquele que narra a história poder servir-se da ambivalência como técnica narrativa para dar o caráter ficcional ao texto. A literatura, como atividade vital, torna-se capaz de revelar o mundo e a realidade humana ao dar sentido àquele que escreve. Por meio do próprio modo literário, vê-se que não há como fugir das convenções institucionalizadas. A figuração do escritor e das situações que permeiam o processo de escrita fornece o necessário para se discutir o problema literário. A incapacidade da escrita, violação da forma romanesca na forma de autoironia, questiona a literatura para que ela dê conta do peso da realidade (BASTOS, 1998b).

A violência presente nos personagens, no meio físico e social, nos padrões de relacionamento humano, assim como na impiedade com que o narrador se analisa, dissecar-se e expõe-se, essa mesma violência atinge a linguagem/literatura como possibilidade humana. A literatura-vida, não podendo realizar-se plenamente, realiza-se como autoquestionamento. Seus recursos são sempre insuficientes para apreender a realidade em toda sua crueza (BASTOS, 1998b, p. 50).

Para Wayne C. Booth (1980), o romance realista moderno é capaz de figurar uma realidade sem mediação, devido à capacidade retórica dos narradores em relatar um acontecimento sem a informação do destino das personagens, o que coloca em discussão a verdade da representação. De acordo com Bastos (1998b), em razão do fato de a tematização da literatura ligar-se, em sua maioria, ao narrador, podem haver situações nas quais a vida do autor fique evidente, contaminando a obra com elementos autobiográficos. Todavia, esses elementos são contrabalançados pelo autoquestionamento literário e pela ironia ao ato de narrar (processo de autoconsciência construído no trabalho de linguagem).

Mediante a literatura, conforme Llosa (2009), o leitor depara-se com a defesa do ser humano contra situações de discriminação, exploração e injustiça que são figuradas, como também as diferenças étnicas e culturais no intuito de valorizar o patrimônio humano e mostrá-las como uma riqueza múltipla de criatividade. Isso porque o romance surge não só quando produzido, mas quando passa a fazer parte da vida social, quando se torna experiência partilhada. Logo, o mundo sem romance seria dominado pelo determinismo, pelo conformismo e pela submissão ao estabelecido, como se nada nem ninguém pudesse mudar o estado das coisas.

As manifestações artísticas, conforme endosso dos teóricos, são compreendidas quando relacionadas à função social. O papel, no tocante ao gênero romance, de desalienar e humanizar advém da figuração crítica da realidade objetiva, estética contrária a arte reacionária, autoritária e reificada. Dessa forma, a fim de explicitar a relação entre arte e mercadoria e evidenciar a transformação gradativa do romance em produto da indústria cultural, os capítulos seguintes tratarão acerca do autoquestionamento literário e da atualidade do realismo de três romances brasileiros em três momentos históricos diferentes (Primeira República, Estado Novo, Pós-1964). Para isso, será abordado, por meio da volubilidade dos narradores em primeira pessoa, a História, a sociedade brasileira e os impasses nacionais.

As análises literárias evidenciarão a aclimatação da forma romance moderno em condições particulares da experiência histórica brasileira. A conversão da arte em mercadoria, que já dava sinais no início do século XX, colocou em rediscussão a permanência da arte na sociedade capitalista, a qual modernizava o sistema de produção cultural, a exemplo o desenvolvimento da técnica de reprodução da imprensa burguesa no país. Destarte, Lima Barreto retratou uma etapa do processo da arte, no caso, do romance, como produto rentável ao figurar a dificuldade dos intelectuais que dependiam ou de boas condições sociais ou de apadrinhamento para produzir e para inserir suas obras no campo literário.

O ESCRITOR JORNALISTA²⁹

“A capacidade mental dos negros é discutida *a priori* e a dos brancos, *a posteriori*.”

Lima Barreto

“Era a imprensa, a onipotente imprensa, o quarto poder fora da Constituição!”

Isaías Caminha

²⁹ Versão estendida do trabalho completo *O tempo dos favores em Recordações do escrivão Isaías Caminha, de Lima Barreto*, publicado por Letícia Braz da Silva e Edvaldo Aparecido Bergamo, em *Anais do II Congresso Internacional Línguas Culturas e Literaturas em Diálogo: identidades silenciadas*. Brasília, 2018, p. 1761-1769.

3.1. Lima Barreto e os dilemas da sentença social brasileira

Em 1909, Lima Barreto publica seu primeiro romance intitulado *Recordações de Isaías Caminha*. Lançado num contexto de tensões sociais e de alienação cultural na Primeira República, o autor conta as particularidades da época, principalmente, no que concerne ao mundo das artes e das letras, por meio de um protagonista escritor, que não só problematiza o ato da escrita, mas também critica os meios responsáveis pelo reconhecimento do escritor e pela divulgação do material artístico impresso: a imprensa burguesa. Ainda no início do século XX, os escritores, principalmente, aqueles não apadrinhados, ou ainda, os não inseridos na Academia, dependiam dos folhetins para publicar e difundir capítulos de suas novelas ou de seus romances, a fim de que editores tomassem conhecimento de suas obras.

Sobre a obra de Lima Barreto, Nicolau Sevcenko (1995) afirma que ela compôs um mosaico que revelou a opulência e a frivolidade da *Belle Époque*. Graças à temática relevante da época e à galeria variada de personagens, o autor buscou abranger os problemas da realidade social, atentando-se, principalmente, para aqueles que margeiam o grande centro. Por isso, as personagens, que trazem a marca do meio e são objeto privilegiado de crítica social, em particular, configuram tipos escusos e execrados. Tanto os espaços, quanto as personagens representados não são decorativos: ambos refletem o Rio de Janeiro do seu tempo, concentrando-se nos vícios e nas virtudes. Assim sendo:

[o] temário de sua obra inclui: movimentos históricos, relações sociais e raciais, transformações sociais, políticas, econômicas e culturais; ideais sociais, políticos e econômicos; crítica social, moral e cultural; discussões filosóficas e científicas, referências ao presente imediato, recente e ao futuro próximo; ao cotidiano urbano e suburbano, à política nacional e internacional, à burocracia, dados biográficos, realidade do sertão, descrições geológicas e geográficas (fragmentos) e análises históricas (SEVCENKO, 1952, p. 162).

Nessa conjectura, é evidente que o poder de autoridade é o critério mais abrangente para compreender o acervo temático da obra de Lima Barreto. De acordo com Sevcenko (1995), o escritor tinha sensibilidade para captar na sociedade fatores que afligiam e privavam o indivíduo de meios para que pudesse desenvolver-se e inserir-se no meio social. A atenção do romancista recai, portanto, nas estruturas políticas (governo e ideologia), nas instituições culturais (imprensa e ciência), nos modelos formalizados de comportamento coletivo (cosmopolitismo e bovarismo), e nas minúcias das relações do dia a dia, em que se pode perceber o mando e a subserviência no trato trivial.

Lima Barreto adentra o ramo literário no período de precariedade dos livros. José Veríssimo, citado por Francisco de Assis Barbosa (2002), aponta aspectos que explicitam essa falha na produção livresca. De um lado, acertadamente, o referido crítico delega a responsabilidade aos autores e às produções literárias. Havia muitas publicações, mas a grande maioria não era “arte verdadeira autêntica”. Erroneamente, por outro, atribui à difícil situação político-econômica do país, nos primórdios do século XX, a inviabilidade de um clima favorável ao desenvolvimento das letras e das artes. Afirmção que vai de encontro à teoria do romance, para a qual o surgimento e os desdobramentos estão ligados a momentos de crise, que interferem nas técnicas de produção.

Ainda sobre o contexto literário, a estética simbolista dava sinais de decadência e aparecia mais nitidamente o embate de dois grupos literários contrários: os libertários e os nefelibatas (“donos” da literatura, inflados pelo diletantismo e amadorismo). Enquanto o segundo grupo inclinava-se a negar regras nas composições artísticas, por vezes, afastando-se da realidade, o primeiro, mais político do que literário, propunha uma literatura social, surgida com as primeiras manifestações grevistas do Rio de Janeiro, para modificar o desânimo e a estagnação da vida literária. Porém, o socialismo era retratado na sua forma mais romântica e, portanto, antirrealista na perspectiva lukacsiana, não deixando, assim, obras de valor à experiência literária (BARBOSA, 2002).

A revista de Lima Barreto surgiu como luta contra as forças contrárias, seja no âmbito literário ou no social. Mas antes de concretizar o projeto do periódico, o escritor cogitou ceder à imprensa burguesa para iniciar sua carreira e ter espaço para publicar *Recordações*, tendo seus primeiros escritos datados desde 1905. Conforme Barbosa (2002), Lima Barreto trabalhou, inclusive, na redação da *Fon Fon*³⁰. Contudo, ratificou que, diante de várias injustiças, seus esforços eram inúteis, visto que jamais se moldaria às imposições de um ambiente de trabalho que limitava a capacidade intelectual e o caráter. O desejo em ser escritor, ver seu romance impresso, lido e comentado passaria por qualquer sacrifício, exceto ser tolerante à mediocridade e à “superioridade” da elite branca. Por enfrentar tantos obstáculos, em 1907, veio a público sua revista literária livre de imposições subalternas – *Floreal* – que contrastava com o espírito de esgotamento de uma época eivada de produções literárias que ainda possuíam marcas europeias advindas de livros franceses e correntes imigratórias.

³⁰ Revista ilustrada, criada por Jorge Schmidt, no ano de 1907, com publicação semanal no Rio de Janeiro. Seu último número data em 1958.

O objetivo principal da revista era publicar os escritos de Lima Barreto, mas o escopo individualista – que não agregava grupos literários nem uma estética nova ou apurada – não suprimia o coletivo. Isso porque a luta do autor em pôr no mercado seu romance era uma luta direta contra os influentes da literatura que ocupavam posições de destaque nos jornais e nas revistas. Somente o terceiro número do periódico, todavia, chama a atenção de José Veríssimo, que comentou positivamente, na sua seção *Revista Literária no Jornal do Comércio*, em 9 de dezembro de 1907, sobre a revista e os primeiros capítulos do romance, o qual pensou ser uma novela. As palavras do crítico foram transcritas por Lima Barreto no prefácio da segunda edição de *Recordações*, em Todos os Santos, no dia 31 de dezembro de 1916 (BARBOSA, 2002):

“Ai de mim, se fosse a ‘revistar’ aqui quanta revistinha por aí aparece com presunção de literária, artística e científica.
[...] Abro uma justa exceção, que não desejo que fique como precedente, para uma magra brochurazinha que com o nome esperançoso de *Floreal* veio ultimamente a público, e onde li [...] o começo de uma novela *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, pelo senhor Lima Barreto, nos quais creio descobrir alguma coisa. E escritos com uma simplicidade e sobriedade, e já tal qual sentimento de estilo que corroboram essa impressão” (BARRETO, 2011, p. 62).

Reconhecimento mais que esperado, mas não suficiente para *Floreal* ter uma sobrevida. Apesar do empenho do autor e da proposta inovadora, segundo Maria Cristina Teixeira Machado (2002, p. 144): “a República das Letras não [abriu] espaço para a autonomia intelectual: a revista não [sobreviveu] a um ano de circulação”. *Floreal* termina no quarto número, constando, nesse número, um agradecimento à referência de José Veríssimo.

Ressurge, então, o fardo da dificuldade de Lima Barreto em publicar sua literatura, o que o faz desconfiar de si próprio, de seu talento e de sua inteligência. O romancista, sem o esteio de seu próprio meio de comunicação, via-se impotente diante das ameaças e dos ataques da sociedade por ser negro, por não pertencer a uma família de livreiros, nem estar disposto a submeter-se ao sistema. *Recordações do escrivão Isaías Caminha* é criado a partir desse ressentimento advindo das condições sociais preestabelecidas, nas quais o escritor, por intermédio de Isaías Caminha, acaba por refletir seu estado de espírito, ora revoltado, ora conformado com as injustiças vividas. A figuração do escritor revela ficcionalmente a personalidade polêmica e avulsa de Lima Barreto: “Isaías é violento, quase um panfleto” (BARBOSA, 2002, p. 182).

O romance inicia-se com “Breve Notícia”, em que, Lima Barreto, possuidor da palavra, coloca-se como amigo e editor de Isaías Caminha, aquele que oportunizou a

publicação do livro, na *Floreal*, no ano de 1907. Constatase a linha tênue entre vida cotidiana e literária, visto que o enredo narra o caso pessoal de Lima Barreto na figuração do protagonista, sendo ambos, como já (re)dito, a mesma pessoa, um teor autobiográfico, segundo Antonio Candido (1989), porém, inventado. Posteriormente, a modesta obra, assim adjetivada por Lima Barreto, foi publicada em volume devido à ajuda de três pessoas, às quais agradece em nome de Isaías: Antônio Noronha Santos, que buscou um editor em Portugal; João Pereira Barreto, que o recomendou aos senhores A. M. Teixeira & Cia, livreiros em Lisboa; e Albino Forjaz de Sambaio, que acompanhou a impressão do livro.

Para Candido (1989), direcionar a própria vida à literatura foi, em parte, um complicador para que Lima Barreto encarasse a produção literária como arte e conferir-lhe, principalmente, comprometimento. Na concepção do romancista, uma literatura feita com militância e sem a finalidade de atender à exigência das normas livrescas e às preferências do público leitor seria um instrumento para torná-lo partícipe da sociedade, da humanidade ainda frágil e sujeita à marginalização social, ao esmagamento do pobre. Como representante da estética pré-modernista, opunha-se aos padrões estéticos e conteudísticos estipulados pela elite letrada dominante. A relação forma-conteúdo é notória no traço de sua escrita por desvendar a realidade brasileira por meio da oposição às categorias do “bonito”, “elegante”, “profundo”, bem-feito e bem-acabado. Em suma, sua consciência artística era mostrar não ter consciência artística.

Nesse movimento de embate ao academicismo, Lima Barreto ocupa o lado inferior da norma instituída pelo fato de encontrar-se aquém de grupos literários, o que o levou a superar a arte tida como oficial por meio de uma estética inovadora (que teve sua permanência em novas feições na estética modernista). Como escritor, isso lhe proporcionou ânimo para desmistificar o universo social e artístico e, como ficcionista, autoridade para apoiar-se na irregularidade estética ao compor sua obra. Nela, é constante a articulação entre questões particulares e espírito geral, totalizada na elaboração romanesca, ou seja, a noção do homem e do mundo surge no modo singular da personagem em ver e sentir. O romancista figura o seu “eu”, todavia, o “elemento pessoal [...] não se perde no personalismo, mas é canalizado para uma representação destemida e não-conformista da sociedade em que viveu” (CANDIDO, 1989, p. 50).

Lima Barreto, com a “permissão” de Isaías Caminha, encaminhou o manuscrito ao prelo, mas suprimiu o prefácio. Essa atitude deu-se pelo intento de evidenciar que o livro fora publicado sem nenhum tipo de apoio ou amparo, “sem escoras ou para-balas” (BARRETO, 2011, p. 62), embora, ficcionalmente, Lima Barreto tenha apadrinhado o

protagonista e a breve apresentação de Isaías não tenha declarações sobre o ato em si da publicação, mas sim sobre o ato da escrita. Ainda no âmbito da ficção, o restabelecimento do prefácio original, datado em Caxambi (ES), em 12 de julho de 1905, na segunda edição, justifica-se pelo agregar de informações pertinentes à compreensão do livro. A (re)inserção do prefácio tem, portanto, papel importante no projeto literário de *Recordações* por distinguir também criador e criatura, vida cotidiana e arte. Dessa forma, o escritor reproduz, num entre aspas, o que fora escrito por Isaías Caminha.

Da parte de Lima Barreto a delegação da autoria significa a convicção de que “melhorou” o universo ficcional, com o acréscimo da “Breve notícia”, tornando-o “fechado” e auto-explicante, sendo desnecessária sua qualificação como autor real, para que a obra seja compreendida, só assumindo tal condição, ao término do prefácio, quando reafirma a postura de Isaías Caminha, no momento em que este a nega pela adesão à política (FANTINATI, 1978, p. 65-66).

A apresentação fundamenta o porquê da composição do referido romance e a função dele em relação ao protagonista e aos seus contemporâneos. Com o avançar da leitura, vê-se que Lima Barreto e Isaías Caminha, na concomitância do ato da escrita, objetivavam criar um mundo adequado a eles e ao homem, mudar a si e o mundo, figurando a realidade de modo que se alcançasse a desfetichização, a desalienação e, portanto, a humanização das relações sociais no contexto da Primeira República. Esse ideal de Isaías, conquanto oscilante, exemplifica uma das teses sustentada por Lukács (1967): a de que o desmascaramento da imediatez fetichizada, proveniente das contradições das relações sociais, é a única forma de salvar o homem e sua integridade, tornando-o, assim, protagonista de sua própria história.

Sobre a concepção da literatura para Lima Barreto, Candido (1989) afirma que, para o romancista, o texto literário tem por fim estabelecer a comunicação entre os homens e propiciar autoconhecimento, alcançado pela análise e compreensão do meio e das relações interpessoais e sociais. Para Lima Barreto, a literatura não deve se preocupar apenas em alçar a beleza e o primor estético: o agradável une-se ao útil com a proposta de se criar uma arte que seja, antes de tudo, forma de existência, de dever-ser. Mas essa eficácia, na visão do autor, depende, unicamente, do modo pelo qual o escritor opta por representar a realidade imediata, que, preferencialmente, deve ser transmitida com sinceridade e verdade por meio de uma linguagem mais acessível e calorosa. Ademais, como dito em “O destino da literatura”, a produção literária tem que permitir ao leitor a capacidade de realizar sentimentos e experiências.

Para Lima Barreto a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as idéias do escritor, da maneira mais clara e simples possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque *no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar sua convivência* (CANDIDO, 1989, p. 37; grifo nosso).

No que compete à figuração do escritor e a motivação da escrita de *Recordações*, Isaías Caminha já cogitava escrever. Porém, a vontade reacendeu, em 1903, ao ler um artigo num fascículo de uma revista nacional esquecida em seu trabalho por um promotor público da comarca. Na matéria, o colaborador depreciava “pessoas do [seu] nascimento”, isto é, proferia considerações desfavoráveis à natureza do negro e de sua possível faculdade de aprendizado, com o viço da falta de inteligência amadurecido na fase adulta. Nesse pequeno esclarecimento, evidenciam-se dois segmentos de domínio social, a mídia e o governo, os quais, ao invés de colocarem-se em defesa da sociedade, propagavam a desigualdade e a manutenção da hierarquia social. A escolha por uma personagem leitora tendo como ocupação o cargo de promotor, mas não desempenhando sua função agregadora, não se deu, portanto, por acaso.

Segundo Florestan Fernandes (1972), apostava-se que o progresso beneficiaria todas as camadas sociais, o que minimizaria o legado colonial hierárquico baseado em títulos, posses, apadrinhamentos e cor de pele. Contudo, a qualidade de vida dos trabalhadores era inversamente proporcional ao exercício que desempenhavam, principalmente, ao se tratar do negro. Os impasses relacionados à raça não cessaram com o fim da escravidão: mesmo no Brasil moderno ainda é visível a manutenção dos negros na condição de aliados de novas oportunidades. A nova ordem social competitiva até aquele momento era “branca”, e o negro posicionava-se como subproletariado. Apesar de existirem grupos contrários a esta posição ideológica que descartava as pessoas pela cor da pele, essa tendência somente disfarçou o que era admissível e tolerável do real. A estrutura social estaria dentro dos “conformes” se os negros não tivessem entrado em conflito com as leis e os ideais conservadores da sociedade burguesa. Vários intelectuais negros contribuíram para criar e difundir uma percepção nova e realista da situação racial brasileira.

No Brasil republicano, como em tantas outras formações sociais egressas de um passado colonial, raça e classe sobrepujam-se definindo uma condição subalterna que nem sempre o talento individual ou o favor conseguia resgatar. A poesia e a ficção mostram a face subjetiva dessa história que, em grande parte, ainda é nossa contemporânea (BOSI; In: BARRETO, 2011, p. 36).

Num momento colérico, Isaías Caminha tencionou rasgar as páginas e replicar, de maneira mais enérgica, os argumentos contestáveis discorridos no artigo. Passada a reação de ódio, o personagem escritor refletiu sobre essa conduta, compreendendo que, caso a fizesse, atingiria o objetivo oposto, o de manter vívidos aqueles dizeres. Logo, o mais razoável era defender igualmente seu ponto de vista, desconstruindo os argumentos de seu oponente e disponibilizando aos adeptos, seja de um ou de outro, a outra face da história, da realidade invisível à sociedade. A partir dessa reflexão, que considerou ser de bom tino e de excelente inteligência, Isaías não só rememorou etapas de sua vida, desde o nascimento até a mocidade, como também analisou fatos passados, os quais, infelizmente, corroboravam com as proposições do artigo.

Mentalmente comparei os meus extraordinários inícios nos mistérios das letras e das ciências e os prognósticos dos meus professores de então, com este meu triste e bastardo fim de escrivão de coletoria de uma localidade esquecida.

Por instantes, dei razão ao autor do escrito.

[...]

Verifiquei que, até o curso secundário, as minhas manifestações, quaisquer, de inteligência e trabalho, de desejos e ambições, tinham sido recebidas, senão com aplauso ou aprovação, ao menos como coisa justa e do meu direito; e que daí por diante, *dês que me dispus a tomar na vida o lugar que parecia ser de meu dever ocupar, não sei que hostilidade encontrei, não sei que estúpida má vontade me veio ao encontro, que me fui abatendo, decaindo de mim mesmo*, sentindo fugir-me toda aquela soma de ideias e crenças que me alentaram na minha adolescência e puerícia (BARRETO, 2011, p. 63-64; grifos nossos).

Almejar pertencer a uma realidade divergente daquela a qual foi “predestinado” socialmente era estar à frente de seu tempo. Por isso, a atitude de Isaías em sair do liame do seu agrupamento foi ousada aos olhos dos conformistas. A expectativa criada em torno de melhores condições e de reconhecimento numa cidade grande foi desfeita e perdida, sendo lembrada como ideal adolescente. Se antes seus êxitos sinalizavam possibilidade de conquista pelo espaço que era seu por direito, recebendo apoio e aprovação pelos seus feitos e pela sua faculdade do saber, agora, a luta por reconhecimento era infundável, assim como a hostilidade incluída em sua rotina, em detrimento da amabilidade de outrora. Era comum o protagonista enfrentar obstáculos e má vontade por parte daqueles que, infelizmente, dependia. Pesaroso e desanimado, Isaías via-se fora da sociedade, do núcleo ao qual pertencia e havia doação mútua.

Não sei bem o que cri; mas achei tão cerrado o cipoal, tão intrincada a trama contra a qual me fui debater, que *a representação da minha personalidade na minha consciência se fez outra, ou antes, esfacelou-se a que tinha construído*. Fiquei como

um grande pacote moderno cujos tubos da caldeira se houvessem rompido e deixado fugir o vapor que movia suas máquinas.

E foram tantos os casos dos quais essa minha conclusão ressaltava, que resolvi narrar trechos de minha vida, sem reservas nem perífrases, para de algum modo *mostrar ao tal autor do artigo, que, sendo verdadeiras suas observações, a sentença geral que tirava, não estava em nós, na nossa carne e nosso sangue, mas fora de nós, na nossa sociedade que nos cercava*, as causas de tão feios fins de tão belos começos (BARRETO, 2011, p. 64; grifos nossos).

A empatia do leitor pela vivência figurada ocorre porque o isolamento e a rejeição social, manifestados pela constatação e não pela sensação, não eram estados exclusivos de Isaías Caminha. Lima Barreto e suas personagens tornam-se representantes da grande parcela da sociedade à mercê do sistema, o que a faz identificar-se com a exclusão, o desacolhimento e a marginalização. Ao apropriar-se de situações difíceis do cotidiano, como exemplo, a pobreza e o preconceito de cor, para (re)construir momentos bem realizados na ficção, Lima Barreto traz novamente a relação dialética entre particular e geral. Isso porque o romancista evidencia que as angústias e aflições do indivíduo surgem de fora para dentro, ou seja, seus infortúnios têm origem da complexa e problemática organização social, em que normas e preceitos são destinados apenas aos grupos privilegiados (CANDIDO, 1989).

Dessa forma, os fatos vividos pelo escritor não foram impedimentos para que ele construísse uma obra que servisse como experiência aos outros. Mesmo vítima de seu tempo, Lima Barreto reconhece seu valor por ter se constituído como produto extremo de uma realidade antagônica entre dominantes e dominados, e entre os dominados sujeitos à descendência na escala social (CANDIDO, 1989). Isaías também tinha por fito tornar experiência suas recordações. O protagonista concorda que a arte, como dito por Taine, tem por objetivo “dizer aquilo que os simples fatos não dizem”, mas assevera que o produto final não foi planejado para ser romance, nem obra de arte, tampouco obra de ódio, de revolta, mas sim para defender-se de acusações deduzidas pela aparência, pelo tom da cor da pele. O foco era inquietar o leitor, mostrando que a “essência explicadora” da sentença à qual foi condenado está na sociedade e não no indivíduo isolado e desprovido de tudo, com inimigos à espreita para atacá-lo desprevenido.

Outro recurso empregado por Lima Barreto para negar o labor estético é o pedido irônico de desculpas de Isaías pela simplicidade da narrativa. Essa demonstração de arrependimento vem acompanhada de uma crítica direcionada aos literatos da época, em que o protagonista aponta como fatores que desqualificam sua produção o fato de não frequentar a Livraria Garnier³¹ não ter poder aquisitivo e, ainda, não ser divulgado e aclamado por grandes

³¹ Ponto de encontro do grupo dominante da Academia, liderado por Machado de Assis (BARBOSA, 2002).

jornais. A qualidade literária, portanto, não era mensurada pela função que o texto literário ou o autor desempenhavam na sociedade, mas pelo enquadrar da obra no estilo preestabelecido da época, rentável ao mercado livreiro. Estilos e convenções repudiados por ambos por esmorecer o trabalho artístico.

Perdoem-me os leitores a pobreza da minha narração.
 Não sou propriamente um literato, não me inscrevi nos registros da Livraria Garnier, do Rio, nunca vesti casaca e os grandes jornais da Capital ainda não me aclamaram como tal – o que de sobra, me parece, são motivos bastante sérios, para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária (BARRETO, 2011, p. 65).

Lima Barreto, ao retomar a si a palavra, afirma que os preconceitos provincianos de Isaías foram superados no último decênio (a contar do período da composição da obra até a publicação da segunda edição). Sua vida tomou outro rumo: agora, as vestimentas gastas foram substituídas por belos trajes e o perambular pelas ruas e pelos botequins do Rio de Janeiro cedeu espaço aos passeios no Municipal e em casas de chás. Os encontros entre os dois ficaram esparsos, restritos ao futebol de domingo e nas figurações de Isaías nas notícias elegantes dos jornais. As informações tidas sucederam-se por meio de carta, a qual o protagonista relata que deixará o cargo de representante na Assembleia Estadual do Espírito Santo para candidatar-se a deputado federal. “Isaías deixou de ser escrivão. Enviuvou sem filhos, enriqueceu e será deputado. Basta” (BARRETO, 2011, p. 65).

O prefácio “Breve notícia” é finalizado com Lima Barreto indagando sobre a transformação de Isaías Caminha: se o destino de Isaías foi prescrito por Deus (apesar dos obstáculos, a persistência e a humildade levaram-no ao reconhecimento), ou se seu espírito singular, lamentavelmente, foi consumido pela felicidade vulgar. Mudança possível não pela ação da personagem, mas por interferência de terceiros. O autor faz referência ao mito de Hércules para emitir seu parecer: “sem acreditar na intervenção de nenhuma Djanira, sou de opinião que ele está vestindo a túnica de Néssus da Sociedade” (BARRETO, 2011, p. 66). Em outras palavras, Isaías foi encoberto pelo pior da sociedade, sendo corrompido e rendido pelo sistema, o que o fez não se incomodar mais com *Recordações*. Isso dá a ver a epígrafe – *Mon coeur profond ressemble à ces voûtes d’église / Oú le moindre bruit s’enfle en une immense voix*³², do filósofo Gyau, que, no contexto da história, reflete a solidão dilacerante e o desamparo de Isaías, que tem sua vida conduzida a qualquer voz, mesmo contrárias, ou sinal de respeito. No caso, prevalecendo aquela dominante que um dia quisera combater.

³² “Meu coração profundo parece-se com aquelas abóbadas de igreja / Onde o menor barulho enche-se de uma grande voz” (tradução nossa).

3.2. Isaías Caminha: “uma palha no redemoinho da vida”

A história de *Recordações do escrivo Isaías Caminha* tem como cenário a cidade do Rio de Janeiro nos primeiros anos do século XX. O livro inicia-se com Isaías rememorando sua infância no interior do Estado, não só por uma preocupação cronológica dos eventos vividos. O intento do escritor personagem era marcar as disparidades da época tanto no contexto público, quanto no privado. Suas aspirações e seus ideais eram pautados no estudo que, por sua vez, iam de encontro ao seu núcleo familiar, marcado pelo desnível do saber de seus genitores: a mãe humilde, ignorante e o pai muito inteligente, ilustrado: “A tristeza, a compreensão e a desigualdade de nível mental do meu meio familiar agiram sobre mim de um modo curioso: deram-me anseios de inteligência” (BARRETO, 2011, p. 67).

O espetáculo de saber do meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos meus olhos de criança, como um deslumbramento. Pareceu-me então que aquela sua faculdade de explicar tudo, aquele seu desembaraço de linguagem, a sua capacidade de ler línguas diversas e compreendê-las constituíam não só uma razão de ser feliz, de abundância e riqueza, mas também um título para o superior respeito dos homens para a superior consideração de toda a gente. Sabendo, ficávamos de alguma maneira sagrados, deificados... Se minha mãe me aparecia triste e humilde – *pensava eu naquele tempo* – era porque não sabia como meu pai, dizer os nomes das estrelas do céu e explicar a natureza da chuva... (BARRETO, 2011, p. 67-68; grifos nossos).

Seu pai, que era padre, tinha a inteligência acentuada pela falta de conhecimento da esposa e da família dela. As conversas entre Isaías e seu progenitor, na meninice, continham palavras e considerações que não compreendia, isto é, já no início da narrativa é mostrada a excepcionalidade da sabedoria. Embora tivesse interesse pelos estudos, Isaías entrou tardiamente no colégio. O protagonista começou o curso primário almejando obter com os estudos a felicidade e o respeito dos homens. Suas memórias dentro do ambiente escolar são marcadas por adjetivações para mostrar o quão se dedicou às letras: “brilhei, e com o tempo foram-se desdobrando as minhas primitivas noções sobre o saber” (BARRETO, 2011, p. 68). Isaías, “pensava [ele] naquele tempo”, acreditava que a tristeza de sua mãe era oriunda da ausência do saber. Entretanto, ao passar dos anos, já na grande cidade do Rio, percebeu que se enganou, que não bastava apenas o diploma, mas também a pele branca e ser elitizado.

Retornando à fase do ambiente escolar, a professora via-o como gênio e uma sibila sussurrava glórias futuras no Rio de Janeiro. Isaías desejava alcançar glórias, mesmo se nelas não houvesse significado e utilidade. Para ele, era como se o mundo estivesse à sua

espera para continuar a evoluir. Na fase da adolescência, percebeu que tinha atitudes desordenadas e incoerentes por sentir necessidade de ser diferente (deixou de ser zeloso com as vestimentas, fugia de brinquedos e de grandes grupos), mas acreditava que o destino explicasse. Por sua vez, sua energia nos estudos “não diminuiu com os anos, como era de esperar; cresceu sempre progressivamente” (BARRETO, 2011, p. 68), terminou o Liceu com boa reputação.

[...] Demorei-me na minha cidade natal ainda dois anos, dois anos que passei fora de mim, excitado pelas notas ótimas e pelos prognósticos da minha professora, a quem sempre visitava e ouvia. Todas as manhãs, ao acordar-me, ainda com espírito acariciado pelos nevoentos sonhos de bom agouro, a sibila me dizia ao ouvido: “Vai, Isaías! Vai!... Isto aqui não te basta... Vai para o Rio!” (BARRETO, 2011, p. 69).

Pelo êxito na faculdade do saber, Isaías Caminha passou a mensurar sua ida ou não à cidade do Rio, ressaltada pela riqueza e pelo egoísmo. Enquanto de manhã estava decidido a ir, à noite, acovardava-se diante dos perigos que pensava, pontuando apenas dificuldades. Lá não teria conhecimentos, relações nem protetores. Sabia que nada alcançaria por não poder contar com suas próprias forças: “Havia de ser uma palha no redemoinho da vida – levado daqui, tocado para ali, afinal engolido no sorvedouro... ladrão, bêbado... tísico e quem sabe mais?” (BARRETO, 2011, p. 69). As suas atitudes desordenadas e incoerentes no tempo de escola seriam explicadas pelas circunstâncias e pelas conveniências. Isaías, no redemoinho da vida, foi levado para o lado da ambição.

A decisão final de partir ao Rio de Janeiro deu-se após ler num jornal que Felício, um antigo discípulo, formou-se em Farmácia e recebeu uma grandiosa manifestação dos colegas. Para Isaías, se Felício, que era desprovido de inteligência, tinha conquistas no Rio, ele também poderia. Contra a sua vontade, por considerar-se um rapaz ilustrado, com curso de preparatórios, aconselhou-se com seu tio Valentim, homem simples e de vida roceira. Isaías amava-o apesar de ele ter “idiotas exigências de moral inflexível” (BARRETO, 2011, p. 72). O auxílio do tio Valentim foi de extrema importância, aquele o levou ao coronel Belmiro para pedir recomendação ao doutor Castro, que era deputado e que lhe devia favores. Segundo o coronel, Isaías fazia bem, o lugar onde morava era terra à toa, de merda, e fez-lhe a carta de recomendação. O escritor personagem ficou contente e esperançoso por ter uma possível garantia no Rio: teria um emprego, iria às aulas e depois faria exames para ser doutor.

Ah! Seria doutor! *Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e onímodo de minha cor...* Nas dobras do pergaminho da carta, traria presa a consideração de toda a gente. Seguro do respeito

à minha majestade de homem, andaria com ela mais firme pela vida em fora. Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro.

[...]

Ah! Doutor! Doutor!... Era mágico o título, tinha poderes e alcances múltiplos, vários, polifórmicos... Era um *pallium*, era alguma coisa como clâmide sagrada, tecida com um fio tênue e quase imponderável, mas a cujo encontro os elementos, os maus olhares, os exorcismos se quebravam. De posse dela, as gotas da chuva afastar-se-iam transidas do meu corpo, não se animariam a tocar-me nas roupas, no calçado sequer. *O invisível distribuidor dos raios solares escolheria os mais meigos para me aquecer, e gastaria os fortes, os inexoráveis, com o comum dos homens que não é doutor.* Oh! Ser formado, de anel no dedo, sobrecasaca e cartola, inflado e grosso, como um sapo-entanha antes de ferir a martelada à beira do brejo; andar assim pelas ruas, pelas praças, pelas estradas, pelas salas, recebendo cumprimentos: Doutor, como passou? Como está, doutor? Era sobre-humano!... (BARRETO, 2001, p. 75; grifos nossos).

Nesse trecho, vê-se uma constante na narrativa: o uso de elementos da natureza para mostrar pequenez ou grandiosidade do escritor personagem. Ao alcançar o título de doutor, prestígio descrito como algo sobre-humano, nem a chuva tampouco o sol ousaria atingi-lo. Além disso, o outro lado da face que sempre oferecia na batalha da vida seria disfarçado, mascarado. Ser doutor era como pertencer à outra casta, seria diferente das pessoas comuns, teria qualidade transcendente, fora das leis do universo e acima das fatalidades da vida comum. Teria direitos especiais, privilégios, dois ou mais empregos e prisão especial. Não precisava saber nada, bastava o diploma: “tudo o que há no mundo é propriedade do doutor, e se de alguma coisa outros homens gozam, devem-no à generosidade do doutor” (BARRETO, 2011, p. 76).

Sua mãe, sempre abatida pelo trabalho, nada disse a respeito de sua decisão. Isaías Caminha, de um lado, supunha que, para ela, educação e inteligência, qualidades a mais na frágil consistência social, iriam traí-lo no Rio: Isaías seria como uma rapariga seduzida pelo ambiente e pela corrupção, acabando-se nas ruas. Atitudes do filho que gerariam dúvidas sobre sua maternidade. Por outro, sua mãe seria indiferente como a máquina em relação a seu produto e ficaria resignada àquela cidade de terceira ordem, com sua imaginação dificilmente sabendo representar a cidade grande.

Mas, já no caminho ao Rio de Janeiro, ao descer em uma estação, o protagonista deparou-se com uma situação, até então, desconhecida por ele: o racismo. A ingenuidade não o fez perceber a discriminação sofrida referente à sua cor, a diferença de tratamento dado a ele e a outro indivíduo de tez mais clara. Após o episódio, Isaías, com seus 19 anos, observou suas feições e viu que não tinha problemas. Ele descreve-se como um rapaz sadio, não repugnante, de cor azeitonada, fisionomia animada com os olhos castanhos, a sagacidade, herdada do pai, e a timidez e a bondade da mãe. Compara-se a um coqueiro esguio que crescia

firme, orgulhoso e solitário. Pensou muito a respeito, porém, não chegou a uma conclusão, não havia motivo para passar por aquela grosseria.

[...] Servi-me e dei uma pequena nota a pagar. Como se demorassem em trazer-me o troco reclamei: “Oh!”, fez o caixeiro indignado e em tom desabrido. “Que pressa tem você?! Aqui não se rouba, fique sabendo?” Ao mesmo tempo ao meu lado, um rapazola alourado reclamava o dele, que lhe foi prazenteiramente entregue. O contraste feriu-me, e com os olhares que os presentes me lançaram, mais cresceu a minha indignação. Curti durante segundos uma raiva muda, e por pouco ela não rebentou em pranto. Trôpego e tonto, embarquei e tentei decifrar a razão da diferença dos dois tratamentos (BARRETO, 2011, p. 80).

A outra decepção foi ao chegar à cidade: não era bela e majestosa como pensava: as ruas eram “feias, estreitas, lamacentas, marginadas de casas sujas e sem beleza alguma” (BARRETO, 2011, p. 83). O descontentamento deu-se pelo fato de ter se instalado na periferia com infraestrutura diferente da do grande centro. A Rua do Ouvidor diminuiu um pouco a má impressão. Andou pelas ruas com olhos baixos e desconfiados até instalar-se no Hotel Jenikalé, localizado na Praça da República, onde ficaria hospedado até a colocação dada pelo deputado Castro. No primeiro momento, ele inspirava confiança naqueles que admiravam seu projeto de estudo e chamavam-no de doutor e desconfiança, ambos sentimentos do padeiro Laje da Silva perante Isaías.

Outra figura era Raul Gusmão, jornalista, amigo de Laje da Silva, que tratou Isaías com ar de superioridade e escárnio, o que fez sentir-se esmagado diante do retrato íntimo que fizera de si mesmo, um grande literato como Balzac e Dickens. O protagonista não imaginava que no Rio houvesse um exemplar tão curioso do gênero humano como esse jornalista. Raul Gusmão tinha *Aurora*, jornal antigo e muito lido, que, no tempo do Império, derrubou mais de um ministério. Laje da Silva admirava os homens dos jornais, desde o graduado até o modesto revisor. Todos eram sagrados, superiores e necessários aos seus negócios. A redação de um jornal, ao mesmo tempo, em que forjavam raios para ferir deuses e mortais, forjavam escudos para proteger as falcatruas dos mortos e dos deuses. O padeiro conhecia pessoas influentes e toda a vida jornalística: donos, redatores, colaboradores, tiragem dos jornais. Não era homem de leituras, político ou dado às letras, nem possuía preocupação intelectual. Ele era convertido aos negócios, dinheiro e especulação.

Por precisar de rendas, Isaías foi atrás do doutor Castro, julgando ser fácil, devido à sua simplicidade, falar com algum deputado na Câmara. Com a negativa, resolveu assistir à sessão para passar o tempo e conhecer os deputados “augustos e digníssimos representantes da nação brasileira” (BARRETO, 2011, p. 94), comparando-os aos velhos legisladores da

lenda e da história, aos nomes símbolos de sabedoria e fecundidade. Antes de conhecer Castro, na concepção de Isaías, os representantes da nação adivinhavam, por meio de sentidos e de inteligência, as necessidades do povo. O deputado que o ajudaria era desinteressado, mostrava perspicácia apenas com mulheres. Não tinha forte poder de pensar, nem força de imaginar e analisar as condições de vida de gentes diferentes, de cada lugar, das rudes almas que o elegeram para chegar à felicidade e ao bem-estar. Castro não tinha poder de observação e simpatia necessárias para entrar no ministério. Em suma, assistiu à sessão na Câmara, mas não entendeu o que os deputados realmente faziam. No fim, a partir desse dissabor, sentiu-se indiferente a nação, simbolizado pelo desinteresse pela bandeira e pelo batalhão. Saiu da Câmara.

[...] Era um gozo olhá-las, a elas e à rua, com sombra protetora, marginada de altas vitrinas atapetadas de joias e de tecidos macios. Parava diante de uma e de outra, fascinado por aquelas coisas frágeis e caras. As botinas, os chapéus petulantes, o linho das roupas brancas, as gravatas ligeiras, pareciam dizer-me: *“Veste-me, ó idiota! nós somos a civilização, a honestidade, a consideração, a beleza e o saber. Sem nós não há nada disso; nós somos, além de tudo, a majestade e o domínio!”* (BARRETO, 2011, p. 103; grifos nossos).

Perambulando pelas ruas, observava as vitrines e, por conseguinte, a nova realidade que enfrentava. A aparência naquele ambiente era essencial: sem a beleza e o saber Isaías não poderia considerar-se um civilizado. A partir daí, compreendeu a avareza quando deu alma ao dinheiro. A ignorância de viver e a falta de experiência esvaíram-se quando Isaías percebeu que deveria estreitar relações com as autoridades, os ditos “bons amigos”. Sem esse poderio, figurado na pessoa de Castro, via-se “como uma árvore cuja raiz não encontra mais terra em que se apóie e donde tire vida; era como um molusco que perdeu a concha protetora e que se vê a toda a hora esmagado pela menor pressão” (BARRETO, 2011, p. 107).

[...] Perdia a realidade da vista e vivia subdelirante num mundo de coisas grotescas, absurdas e não existentes. Punha-me a apelar para o Acaso, como se tivesse predileções. Esperava encontrar fortunas perdidas, imaginava impossíveis combinações de acontecimentos que me favorecessem e cheguei mesmo, por instantes, a supor que atos de generosidade de minha parte bem podiam trazer-me o favor de gênios benfazejos (BARRETO, 2011, p. 107).

Quando finalmente conseguiu encontrar Castro, a expectativa não condisse com a realidade. O deputado alegou com escusa que Isaías tinha grandes recomendações e poderosos padrinhos, sendo assim, não poderia aceitar qualquer ocupação nem ornamento. Por causa da

crise que o país enfrentava, sugeriu que ele fizesse um concurso. Aborrecido e com pouco dinheiro para se sustentar, o protagonista ainda enfrentou uma acusação de roubo no hotel. A cor de sua pele foi o fator determinante para causar suspeitas e dúvidas sobre o seu caráter, o que o levou a ser intimado. Ao chegar à delegacia para prestar depoimento, foi invadido pelo sentimento de raiva por ouvir o delegado referir-se a ele como “mulatinho”. Para Isaías, esse termo feriu-o mais por ter partido de um funcionário do governo, o qual, segundo ele, deveria conhecer os direitos dos cidadãos e, portanto, ser respeitoso. O personagem escritor apresenta uma reflexão amarga: fatos como esse tornaram-no insensível e cínico por não sentir mais incômodo quando palavras semelhantes são proferidas a ele.

- Qual é a sua profissão?
- Estudante.
- Estudante?!
- Sim, senhor, estudante – repeti com firmeza.
- Qual estudante, qual nada!

A sua surpresa deixara-me atônito. Que havia nisso de extraordinário, de impossível? Se havia tanta gente besta e bronca que o era, por que não o podia ser eu? Donde lhe vinha a admiração duvidosa? Quis-lhe dar uma resposta mas as interrogações a mim mesmo me enleavam. Ele, por sua vez, tomou o meu embaraço como prova de que mentia. Com ar escarminho perguntou:

- Então você é estudante?

Dessa vez tinha-o compreendido, cheio de ódio, cheio de um santo ódio que nunca mais vi chegar em mim. *Era mais uma variante daquelas tolas humilhações que eu já sofrera; era o sentimento geral da minha inferioridade, decretada a priori, que eu adivinhei na sua pergunta* (BARRETO, 2011, p. 133; grifos nossos).

Livre da acusação e fora do local que o acusou, Isaías, com o passar do tempo, foi convidado por um acaso pelo jornalista Ivã Rostóloff para trabalhar na redação d’*O Globo*. É nesse momento que sua vida muda, assim como os rumos da narrativa.

De acordo com Alfredo Bosi (2011), Isaías Caminha percebe outra visão do intelectual – pessoa movida por interesses particulares – quando se torna funcionário da redação do Jornal *O Globo* e vivencia a “hierarquia tirânica” entre seus colaboradores. Lá, Isaías Caminha descobriu “a sabotagem mais torpe sob a retórica da liberdade de imprensa; o arbítrio mais duro sob a máscara da divisão de funções; a meia cultura com todas as distorções sob a linguagem das ideias gerais; o estilo píffio ou pretensioso escudado na gramatiquice dessa época” (BOSI, 2011, p. 26). Por meio de uma fala de Abelardo Leiva, personagem que se diz poeta, revolucionário e inimigo da burguesia, depreende-se que a imprensa é, na verdade, um instrumento de manifestação do capitalismo, sem impessoalidade, honestidade e justiça. Isso porque, preocupado em se manter, o jornal recebe investimentos de

capitalistas, que passam a determinar o que ele deve fazer, ou seja, uma imposição ao jornalista sobre o quê produzir.

Não há repartição, casa de negócio em que a hierarquia seja mais ferozmente tirânica. O redator despreza o repórter; o repórter, o revisor; este, por sua vez, o tipógrafo, o impressor, os caixeiros do balcão. A separação é a mais nítida possível e o sentimento de superioridade, de uns para os outros, é palpável, perfeitamente palpável. O diretor é um deus inacessível, caprichoso, espécie de Tupã ou de Júpiter Tonante, cujo menor gesto faz todo o jornal tremer. Para ciência dos povos, porém, aquilo é “uma tenda de trabalho onde mourejam irmãos” [...] (BARRETO, 2011, p. 244).

Sobre o funcionamento do jornal, Isaías Caminha opina sobre a seleção interna do que era distribuído à sociedade tanto no aspecto artístico, quanto no social. Sua consideração surge quando Félix da Silva, um jovem escritor, deixa na redação d’*O Globo* seu livro de poemas *Anelos* para ser avaliado. O esteta Floc, assim qualificado por Isaías, era aquele que daria a recusa à produção. Embora o livro tenha sido produzido numa visão defendida pelo crítico, de que “a verdadeira Arte é aquela que consorcia o ideal com o real; é aquela que, não desprezando os elementos representativos da realidade, sabe pelo ideal arrebatrar as almas aos páramos do incognoscível” (BARRETO, 2011, p. 254), isto é, o ideal sobressaindo-se a realidade, o escritor não possuía o pré-requisito necessário para alcançar o reconhecimento: não era de família influente, nem mesmo apadrinhado.

Os livros nas redações têm a mais desgraçada sorte se não são recomendados e apadrinhados convenientemente. Ao receber-se um, lê-se-lhe o título e o nome do autor. Se é de autor consagrado e da facção do jornal, o crítico apressa-se em repetir aquelas frases vagas muito bordadas, aqueles elogios em cliché que nada dizem da obra e dos seus intuitos; se é de outro consagrado mas com antipatias na redação, o cliché é outro, elogioso sempre mas não afetuoso nem entusiástico. Há casos em que absolutamente não se diz uma palavra do livro. Acontecia isso com três ou quatro autores. Um desses era Raul Gusmão, a quem o diretor invejava o talento de escrever; [...] Com os nomes novos não havia hesitações; calava-se, ou dava-se uma notícia anódina, “recebemos etc.”, quando não se descompunha. Aos olhos dos homens da imprensa, publicar um livro é uma ousadia sem limites, uma temeridade e uma pretensão inqualificáveis e dignas de castigo (BARRETO, 2011, p. 255; grifos nossos).

A presunção em ter um livro publicado estava ligada também à cor da pele. Floc de imediato questiona se o almeiante escritor tratava-se de algum outro “mulatinho”, ou seja, relaciona o negro a atitudes audaciosas e de contravenção da ordem. O inocente escritor ainda não foi corrompido pela cruel realidade do mercado por ainda crer na independência e espontaneidade das deliberações feitas pelo jornal. A dúvida constante, “se é a simples amizade dos camaradas que louva as nossas produções, ou se há mérito, de fato, nelas”

(BARRETO, 2011, p. 251), sairá do particular e adentrará o público ao ressignificar a relações de amizade àquelas com influência no meio de comunicação. E, mesmo assim, caso mantenha a ousadia de querer ser publicado, não terá como confirmar suas habilidades na escrita, visto que, na época, o que estava em voga não era a importância e o mérito da obra, mas o valor aquisitivo. Ademais, para os jornalistas, só tinha talento ou domínio no ato da escrita aquele que exercia atividade jornalística. Nisso, “a marginalidade do autor é reforçada pelo jogo de poder que preside a dinâmica de seu funcionamento” (MACHADO, 2002, p. 143).

A insignificância dada aos novos escritores ocorria porque os membros do jornal julgavam-se os formadores dos pensamentos do país, melhor dizendo, julgavam-se a mais alta representação desses pensamentos. A não admissão de pessoas fora de seu círculo era justificada pela notória incapacidade em torno do escrever no jornal, com produções acanhadas, sem naturalidade e inovação. A suposta busca pela impessoalidade tirava o brilho dos artigos que, segundo Isaías, faltavam-lhes um “sabor literário” ou, quando os tinha, faltavam-lhes o trato com a língua portuguesa. “[A]s palavras fugiam-lhes no momento de escrever. Isso que num temperamento literário pode transformá-lo em grande escritor, num jornalista a nada leva” (BARRETO, 2011, p 258-259). Isaías Caminha esquecia, por sua vez, que a função da linguagem do texto literário distingue-se da do texto jornalístico, o qual tinha como papel principal transmitir informações, notícias de forma objetiva e imparcial: o hibridismo dos gêneros dá-se, especialmente, no âmbito literário.

Os jornalistas hostilizavam e interferiam na promoção de novos talentos e novas obras e, assim, controlavam a cultura, por intermédio de livrarias, teatros, revistas, com obras ligeiras e mercantis. Logo, a função jornalística de divulgar notícias cotidianas também era afetada pelo tino comercial. As mortes ocasionadas pelo embate da polícia e da população, a qual fez um motim, ateando fogo em bondes, contra a lei dos sapatos obrigatórios³³, não foram divulgadas com a justificativa de não perder a grande tiragem, que teve um aumento de cinco mil exemplares. Para isso, nos três dias de agitação, a gazeta vociferava a opressão do povo e a desonestidade do governo, o qual tinha o intento de enriquecer os fabricantes de sapato e atingir a liberdade individual. Os jornalistas publicavam a vitória do povo para garantir seus empregos, lisonjeavam a multidão para mantê-las naquelas batalhas sangrentas,

³³ Em nota, Isabel Lustosa diz que a descrição do motim contra a obrigatoriedade de utilizar sapatos nas ruas do Rio de Janeiro assemelha-se a Revolta da Vacina, que ocorreu entre os dias 12 e 16 de novembro de 1904 e que foi instigada pelo *Correio da Manhã* (BARRETO, 2011).

que aumentavam a venda. A escrita, em vez de ser um instrumento para tornar o indivíduo mais crítico, acaba por mantê-lo na passividade diante os dilemas sociais.

O fato de ser empregado de jornal fez com que Isaías Caminha perdesse, paulatinamente, suas origens, seus objetivos iniciais: a escrita de cartas à sua mãe ficou escassa e tornou-se indiferente ao fato de ter perdido sua inteligência. Um dos motivos seriam os comentários e as brincadeiras dos colegas da redação que o faziam sentir vergonha de seu nascimento, de sua cor, o que fez diminuir a forma tenra que via suas lembranças. Embora não concordasse com os colegas, parecia que a realidade de suas recordações não lhe pertencia, como se ele tivesse nascido de outra estirpe, de outro sangue e de outra carne. Isaías foi corrompido, esqueceu-se do que sonhava e desejava com sua ida ao Rio de Janeiro. Nada o afastava do que vivia agora. Essa constatação veio à tona quando observava o motim, caracterizando-o como uma irritação especial àqueles a quem tocava. Com o tempo, caiu no esquecimento aquela revolta social, assim como a revolta interna perante as injustiças.

Os problemas da República, conforme Sevcenko (1995), são recorrentes na obra de Lima Barreto (por exemplo, a corrupção política e econômica que degradava moralmente o regime republicano). Isso porque o escritor compreendia que as funções e os fins políticos eram atender às demandas de quem estava no poder e não de todos. O governo republicano era um quadro de infração de toda ordem no conluio entre político, coronel e plutocrata. Num país de estrutura política frágil, político era sinônimo de regalia, dinheiro fácil. A crítica à imprensa acompanhava as várias facetas da instituição. Nesse sentido, o jornal era considerado um reforço para o esquema de corrupção do regime.

O projeto literário de Lima Barreto tem função crítica combatente e ativista. Sua intenção era revelar um retrato maciço e condensado do presente, com o máximo de registros em que seu tempo permitisse captar e compreender o real. O escritor esclarece o efeito estético e comunicativo ao concentrar as circunstâncias do presente como força de situações históricas, as quais sugerem mimeticamente a intensificação das transformações contemporâneas à obra. A reconstrução do real perde o aspecto insensível, o que, inicialmente, provoca a aprovação indiferente dos indivíduos para mostrar a crueza do cotidiano. Com esse método, Lima Barreto pôde transmitir aos leitores a sua impressão sobre os eventos que o circundavam, forçando-os também a tomar uma posição, uma reação na proporção do estímulo dado (SEVCENKO, 1995).

Em *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, vê-se o tempo dos favores no campo social e no das artes. O romance, de acordo com Fantinati (1978), desvenda aos leitores o que está escuso no mundo (a condição do negro e o coronelismo das letras na

imprensa), o que auxilia na (re)construção do homem e na defesa de sua integridade contra o sistema social que o ataca, o reduz e o corrompe. Mesmo que o protagonista tenha tomado consciência da experiência vivida, Isaías não se exime do papel em se opor a quaisquer situações e meios que deformem a essência humana. Para isso, Lima Barreto apresentou na relação forma e conteúdo, por meio da figuração do escritor, o processo de (auto)desenvolvimento do homem. Em suma, o romance reflete a realidade do mundo objetivo e as relações sociais contraditórias em busca de desmascarar a falsa aparência de um mundo uniforme, igualitário e culturalmente homogêneo.

Recordações é uma espécie de ilusões perdidas brasileiras em contexto periférico agravado pelo subdesenvolvimento (autoquestionamento literário). Se no enredo criado por Lima Barreto, Coronel Belmiro era o fazendeiro que recomendou Isaías ao doutor Castro, a fim de que este apadrinhasse aquele no Rio de Janeiro, o Belmiro, personagem de Cyro dos Anjos, era um burocrata, que saiu do interior rural de Minas Gerais para a cidade. Além da dicotomia interior (fazenda) e capital (cidade), o próximo romance, ambientado na década de 1930 no Brasil, trará um indivíduo sem necessidade de parentelismo e de adaptação ao sistema social e cultural. O personagem escritor é aquele que suprime a própria vida como modo de fugir da realidade autoritária.

O ESCRITOR BUROCRATA

“A vida madura é uma vida sem poesia...”

Cyro dos Anjos

“[...] a vida parou e nada há mais por escrever.”

Belmiro Borba

4.1. Cyro dos Anjos e o prosaísmo do autoritarismo brasileiro

Quase três décadas após o contexto social discriminante de classe e cor da Primeira República, figurado em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, acrescenta-se a essa persistente problemática as decorrências do novo momento de transformação política que influenciou na vida cotidiana e, conseqüentemente, em manifestações artísticas: o Estado Novo (1937-1945) ou Terceira República. Esse período da história, marcado pelo autoritarismo e totalitarismo, motivou grandes escritores a representar em suas ficções o descontentamento social diante da desigualdade reinante entre os possuidores do “novo”, do “moderno”, tendo como pano de fundo o processo de industrialização e urbanização que se dava nos principais estados do Brasil.

Após a fase inicial modernista, em que artistas propuseram um modelo estético dessemelhante ao cânone literário, o ano 1930 agendou na literatura, além do aperfeiçoamento dessa proposta, o captar das discrepâncias sociais, predominantemente, pela prosa quer de cunho social, quer intimista. O conjunto dessas obras ficou conhecido como *Romance de 30*, devido à renovação do gênero romanesco no país por, entre outros aspectos, apresentar criticamente, em sua composição formal e conteudística, visões dissonantes da vigente da época. Embora a crítica literária tenha consagrado apenas dois modelos de representação desse conjunto de romance, há escritores, como é o caso de Cyro dos Anjos, que transitaram entre o intimismo e o caráter social sem esquivar-se da figuração desfetichizadora do mundo objetivo.

Fernando Cerisara Gil (2014, p. 62) aponta que, no livro de estreia do romancista:

[...] a relação dinâmica e orgânica sociedade/personagem/enredo, existente no romance tradicional de 30, é desfeita. Aqui ela, não produz mobilidade, trajetória, que, por definição, é o que coloca o enredo em movimento, e, ao mesmo tempo, o define como tal. Por outro lado, pode-se acrescentar [...] que *O amanuense Belmiro* não é impregnado de um otimismo que qualifica de “ingênuo”, típico do romance de 30.

Para Antonio Candido (1989), *O amanuense Belmiro* é um exemplar de uma escrita que se afasta da dureza e da angústia da vida, evidenciada pela elaboração estilística que não se altera por não querer se alterar. Publicado em 1937, visualiza-se, nesse romance, a interpenetração literária no Brasil, possível no início desse decênio, por o enredo desenrolar-se num espaço diverso ao que o leitor estava habituado a ler, no caso, a cidade e o interior de Belo Horizonte. Além de nacionalizar Minas Gerais, Candido (1992) considera Cyro dos

Anjos um grande escritor estrategista³⁴ da literatura brasileira contemporânea. O resultado final d'*O amanuense* reflete a consciência do escritor sobre as técnicas e os meios do ofício literário, transmitindo, por meio do acabamento, segurança e equilíbrio. Logo, uma obra-prima feita por um homem culto, o qual fixa a visão pessoal ao lado de anos de reflexão e estudo³⁵, característica que repercutiu como figuração necessária, devido ao caráter diferente nem sempre produzida por escritores táticos.

Na esteira de Candido, João Luís Lafetá (2004, p. 24) afirma que para o escritor mineiro:

Pois que estratégia é a arte de definir, antecipar e dispor os elementos de uma situação, a capacidade de manobrar o conjunto e – no caso – de impor a nós, leitores, a verdade de um personagem e de sua estória. Por isso, antes de fechar o primeiro capítulo do livro, o autor oferece-nos mais um dado, este ligado diretamente ao personagem: a predominância da interioridade como traço constitutivo do psiquismo de Belmiro.

Em *A criação literária*, Cyro dos Anjos (1956) discorre sobre debates, de ontem e de hoje, sobre a natureza da atividade artística, assunto controverso entre estetas e artistas de todos os tempos, mas convergiam na ideia de que “[u]ma coisa era a atividade literária, e outra a motivação dela”³⁶ (p. 3). O papel do escritor, segundo ele, era buscar efeitos estéticos que corroborassem com a atenção dada aos problemas da existência. A arte não se trata de atividade lúdica, mas de imitação que traduza o esforço heróico do indivíduo (ou o meio de ele libertar as ideias oprimidas). Por isso, a crítica moderna volta-se à investigação estética por ela estar acima das especulações e por atentar-se ao *porquê* da criação literária. Nesse sentido, o romancista escreve não só para desviar do cotidiano, mas para ter acesso a uma realidade mais profunda fornecida ao leitor por intermédio de uma realidade estética; um labor longe de ser desinteressado aos intérpretes.

Segundo Luiz Bueno (2006), a impostura do narrador – “às vezes voluntária, às vezes não, disfarçada ou diluída numa consciência que se quer vigilante e abarcadora” (p. 551) – é a marca da narração de Belmiro Borba. O consenso entre os críticos do romance *O*

³⁴ Sobre a natureza da criação literária, Almeida Salles, citado por Antonio Candido (1992), distingue os escritores em estrategistas e táticos. A maioria dos nossos autores pertence ao grupo dos táticos, dotados de talento, guiam-se pela inspiração e pelo instinto. Já os estrategistas confiam menos no impulso do talento que no domínio lento e seguro dos recursos da arte “condição primeira para a plena expressão do seu pensamento e da sua sensibilidade” (1992, p. 79).

³⁵ Percebem-se reminiscências de leituras de Bergson, de Proust, de Amiel incorporados na maneira de pensar De Cyro dos Anjos e no próprio romance (CANDIDO, 1992).

³⁶ O romancista confidencia que, embora tenha escrito romances, nunca se indagou do *porquê* escrevia. A curiosidade intelectual deu-se após o questionamento feito por um aluno.

amanuense Belmiro é o conflito entre passado e presente, que, no caso, do protagonista instala-se entre o rural e o urbano. Esse conflito, de acordo com o próprio Belmiro, reflete-se na narrativa conforme ele se afasta do passado e transforma o livro, inicialmente pensado em memórias, em diário. Tais aspectos evidenciam esse romance como o mais imerso no presente imediato do decênio de 1930.

As ações se passam em 1935, um ano decisivo da história brasileira, e decisivo não apenas porque nele se produziram grandes fatos registrados pela história – como a formação, crescimento e fechamento da Aliança Nacional Libertadora, durante o ano, e a chamada intentona comunista já em seu final – mas sobretudo porque foi um ano em que o cidadão comum encontrou uma organização – a própria ANL – através da qual pudesse integrar um movimento contra o regime do Vargas e contra o integralismo. *Em certos setores, nos quais está incluído o intelectual, mais do que a oportunidade, o que se criou foi uma necessidade de se posicionar* (BUENO, 2006, p. 551-552; grifo nosso).

Nesse contexto social, não se admitia a neutralidade dos indivíduos, os anseios oposicionistas faziam-se necessários. Analogamente no mundo da ficção, no que compete ao *O amanuense*, “angustiado pela incapacidade de se definir no presente” (BUENO, 2006, p. 552), que lhe exige um posicionamento, o personagem escritor refugia-se na literatura, produzindo um livro de memórias.

O caráter estratégico da obra, segundo Lafetá (2004), encontra-se na densidade de composição já nas primeiras páginas, as quais já apresentam os temas constituintes do eixo do romance: o problema da arte do romancista e da atitude do homem perante a vida. Em um encontro num bar com amigos, chega-se à conclusão de que os problemas são insolúveis.

Trata-se [...] da atitude que o homem deve assumir perante a vida (= mundo), a fim de *encontrar tranquilidade* (= felicidade), pois grande estupidez é viver *em conflito* (= divisão), e já que não é possível aspirar-se à vida *com plenitude* (= totalidade), o melhor seria talvez *renunciar* (= supressão) (LAFETÁ, 2004, p. 22; grifos do autor).

Além desses elementos, o romance forma-se e estrutura-se em torno da aspiração à totalidade, da antecipação de problemas predispostos ao leitor hipotético e da ironia, presente ao longo do romance, voltada ao próprio amanuense.

A fim de narrar acontecimentos num momento histórico paralisador, o romancista figura um escritor burocrata, Belmiro Borba, homem lírico e tolhido pelo excesso de sentimento em seu interior. Para isso, a produção de um romance com caráter de diário foi a forma mais adequada para figurar a situação de um indivíduo que busca evadir-se da vida, por meio da escrita, única maneira para suportar decepções, “pois escrevendo-as, pensando-as,

analisando-as, o amanuense estabelece um movimento de balança entre a realidade e o sonho” (CANDIDO, 1992, p. 80); estabelecido, segundo Lafetá (2004), pela ironia. Isso porque Belmiro era um homem infeliz, que, quase atingindo os seus quarenta anos, nada de apreciável tinha feito na vida. O mal dele era de ser um “literato *in erba*, lírico não realizado, solteirão nostálgico” (CANDIDO, 1992, p. 81).

Conforme Candido (1992), o passado, carregado de modo penoso, é uma constante na vida do personagem escritor, tempo o qual ele não se desprende, devido às boas lembranças da fase da adolescência. Tem-se como exemplo à noite de Carnaval, em que vê uma donzela e compara-a a namorada de infância (quase mito da donzela Arabela). Para encontrar ânimo pela vida, Belmiro é reconduzido ao passado (refúgio), uma vez que o presente, que também se insinua no passado, “escapa de suas mãos”. Essa não adaptação ao meio, considerada uma falha como solução vital, levou-o para a solução intelectual, a qual permanece como fatalidade. Segundo o protagonista, as coisas são o que não, por isso, não adianta pensar em como elas seriam, concluindo que “a verdade está na rua Êre”, na monotonia do cotidiano em sua modesta casa. Apesar dessa autoanálise, a fim de readquirir o equilíbrio, Belmiro não vive o presente, não se entrega a ele, nem vive integralmente no mundo recriado por sua memória. A sensibilidade, por fazê-lo oscilar entre passado e presente, com intromissões que interferem em ambos, impossibilita a existência atual.

Para Roberto Schwarz (1978, p. 12; grifo nosso), “[o] andamento ingênuo da narrativa não é realista, mas não é, também, estilização apenas pessoal: embora recatado e apolítico, o fraternalismo sentimental de Belmiro tem parte na sensibilidade populista. A presteza da prosa não reflete, compensa o peso da experiência real”. Entretanto, pensando na construção ficcional de *O amanuense*, há o modo realista no fato de o personagem escritor optar pela imobilidade como maneira de sobrevivência. O novo contexto republicado dado pela Revolução de 30 era propício para manifestos, mas também a renúncia devido ao medo do autoritarismo. As pessoas ou militavam ou não se posicionavam. Nesse sentido, pode-se dizer que se trata de uma narrativa realista.

Deve-se reconhecer, segundo Candido (1992, p. 152), que:

[...] no romance a passagem da impressão à observação é construtiva, na medida em que pressupõe a intervenção da inteligência para organizar a indisciplina das emoções espontâneas. Mesmo quando o escritor prefere introjetar o mundo, violando as fronteiras do real, esta operação geralmente só é válida se suceder a uma fase prévia de conhecimento do mundo objetivo, como a deformação dos pintores modernos, que transcende mas não ignora as formas naturais.

Em virtude do excesso de autoanálise, o personagem escritor chegou ao estado de imobilidade, de paralisia, perdendo-se “num labirinto de antinomias”. Candido (1992, p. 82) compara a postura de homem introvertido de Belmiro com Lawrence: “I was so weary of the world. / I was so sick of it. / Everthing was tainted with myself”³⁷. Essa fuga, por meio da introjeção, coloca-o como indivíduo cético e imóvel, contrário do homem forte tratado por Balzac. O desenvolvimento de Belmiro deu-se sem quaisquer estímulos exteriores, sem obstáculo ou trabalho. Entretanto, o senso lírico da vida restabelece o equilíbrio da vida, o libertando desse labirinto analista. De acordo com Lafetá (2004), Belmiro, às vezes, chega a acreditar na realidade do mundo interior, o que se faz entender sua resignação da impossibilidade de plenitude, fazendo buscar, de maneira solitária, o sentido para a vida.

Cyro dos Anjos é considerado o Machado de Assis de 1930 em decorrência da semelhança de estilo e de humor. Segundo Candido (1992), há uma insistência nessa comparação, o que precisa ser tratado é justamente a diferença radical entre ambos: Machado de Assis tinha uma visão dramática da vida e Cyro dos Anjos, além dessa visão dramática, dava sentido poético às coisas e aos homens. A alternância não está somente na mudança de posição do narrador, mas também encontrada no processo literário (a cada capítulo e cena) da construção do estilo, às vezes, explícita pelo narrador:

Relendo, agora, as derradeiras páginas, há uma semana escritas, fico a pensar nestas diferenças de nível que me ocorrem, nos domínios da sensibilidade, tão rápidas e súbitas que a mim próprio me pasmam. Em todo este esboço de livro, um problemático leitor futuro sentirá os abalos que tais desnivelamentos determinam. Começo, como no penúltimo capítulo, a fazer considerações em torno da mudança de rumos, a que fui forçado na elaboração destas notas, e acabo por mergulhar, no último, nestas profundas regiões caraibanas do meu espírito, que às vezes me parecem tão remotas e metafísicas (ANJOS, 1983, p. 87).

Para o teórico, esta disposição, fundamento da arte de Cyro dos Anjos, dá uma qualidade ao romance superior à de Machado de Assis:

O que é admirável, no seu livro, é o diálogo entre o lírico, que quer se abandonar, e o analista, dotado de *humour*, que o chama a ordem; ou, ao contrário, o analista querendo dar aos fatos e aos sentimentos um valor quase de pura constatação, e o lírico chamando-o à vida, envolvendo uns e outros em piedosa ternura (CANDIDO, 1992, p.82).

Com o retratar da vida de Belmiro, o romancista mostra a necessidade do (personagem) escritor buscar equilíbrio na vida. O amanuense exemplifica o problema dos

³⁷ “Eu estava tão cansado do mundo. / Eu estava tão cansado disso. / Tudo estava contaminado comigo mesmo” (tradução nossa).

efeitos da inteligência sobre as relações humanas: o excesso de análise que impede o indivíduo de agir. O núcleo significativo do romance encontra-se no trecho “O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento” (ANJOS, 1983, p. 55) do diário de Silviano. A postura do protagonista é exatamente esta: aplicar o conhecimento a vida, isto é, “atitude mental que subordina a aceitação direta da vida a um processo prévio de reflexão” (CANDIDO, 1992, p. 84); o que faz o leitor refletir sobre o destino intelectual da sociedade. Sociedade essa que confina o indivíduo em lembranças a fim de que não haja ação que comprometa a organização social: “Criando-lhe condições de vida mais ou menos abafantes, explorando metodicamente os seus complexos e cacoetes, os poderosos deste mundo só o deixam em paz quando ele se expande nos campos geralmente inofensivos da literatura personalista, ou quando entra reverente no seu séquito” (CANDIDO, 1992, p. 84).

No romance, conforme Candido (1992), isso é visto por meio de Belmiro e de Silviano. O primeiro, inteligente e sensível, é reduzido pelo ordenado de amanuense e pela introspecção (costume estimável segundo o cânone). Já o segundo, embora tenha disposição, é subjugado pela sua retórica irônica que o faz buscar o aperfeiçoamento intelectual; como se o amor à arte (assim como falava o tocador de sanfona) fosse a motivação primária do romance. Todavia, a impressão final do livro, como a maioria das produções mineiras, é figurar os problemas do homem de forma que autor e leitor identifiquem-se no movimento de equilíbrio: “Não são livros que se imponham de fora para dentro, vibrantes, cheios de força. Insinuam-se lentamente na sensibilidade, até se identificarem com a nossa própria experiência” (CANDIDO, 1992, p. 85).

A morosidade da escrita e da vida de Belmiro é explicada, segundo Schwarz (1978), pelo fato de a modernidade imprimir a convicção de que só conta o que se faz e pelo caráter inerte natural do cargo de amanuense. Para Gil (2014), além da justaposição histórico-temporal, há a relação entre fazenda e cidade que estrutura a composição do romance e que gera a produção desencantada do protagonista diante do mundo. As contradições e os conflitos são projetados no plano da reflexão, que nada retomam ou transformam o indivíduo e a sociedade, “[o] que, como problema histórico e estético que colocam, obviamente, não é pouca coisa, sublinhe-se” (GIL, 2014, p. 69).

4.2. Belmiro Borba: “[e]sta literatura íntima é a minha salvação”

A menção feita pelos críticos sobre o acabamento literário de *Cyro dos Anjos* fica mais notória no final da leitura, em que a dedicatória do escritor liga-se ao último capítulo

dando um “arremate” ao projeto literário do romance³⁸. Além do mais, a epígrafe escolhida pelo romancista não passa despercebida aos olhos dos leitores, posto que as citações extraídas de *Remarques sur les mémoires imaginaires* (1934), de Georges Duhamel, apresentam informações relevantes para a compreensão d’*O amanuense Belmiro* e da linha tênue entre realidade e ficção: as lembranças registradas são como a vida real, sendo difícil distingui-las, e a própria vida é emprestada ao narrar a história de outrem.

“Les souvenirs que j’ai de ma vie réelle ne sont ni plus colorés ni plus vibrants que ceux de mes vies imaginaires.”

.....
“Pour écrire l’histoire d’un autre, je collabore avec ma propre vie. Qu’on ne cherche pas à savoir ce qui, dans cette fiction, est indubitablement moi. On s’y tromperait. Et mes proches s’y tromperaient autant et plus que les autres” (ANJOS, 1983, p. 7)³⁹.

Embora seja produzido por Belmiro como uma espécie de diário, estruturalmente, vê-se o hibridismo de gêneros na inserção de títulos em vez de local e data (característica do gênero diário), assemelhando-se a crônica⁴⁰, e no emprego do sinal gráfico de parágrafo (§), dando a ilusão de fluidez ao texto, como se estruturalmente o romance obedecesse a uma linearidade. A respeito da motivação da escrita, Belmiro atribui a arte à função de salvação. Embora diga que se cria a ilusão de teatro interior, no cotidiano, o amanuense não passa de plateia no ato da vida.

Quem quiser fale mal da literatura. Quanto a mim, direi que devo a ela minha salvação. Venho da rua oprimido, escrevo dez linhas, torno-me olímpico. Descobri o segredo do Silviano: transferir os problemas para o Diário e realizar uma espécie de teatro interior. Parte de nós fica no palco enquanto outra parte vai para a platéia e assiste (ANJOS, 1983, p. 188).

A inteligência do amanuense é percebida, além da escolha vocabular apurada e de citações em outro idioma, como inglês e francês, pelas frequentes intertextualidades a favor do sentimentalismo do personagem escritor. Além dos aspectos formais, a questão do mundo íntimo e real é posta logo no primeiro capítulo, envolvendo questões metafísicas, como a religião e sua suposta solução aos problemas da vida, e ressaltando o espaço, como não sendo

³⁸ De acordo com Luiz Bueno (2006), Cyro dos Anjos, a partir da terceira edição, revisou criteriosamente todo o romance.

³⁹ “As lembranças que eu tenho de minha vida real não são nem mais coloridas nem mais vibrantes que aquelas de minhas vidas imaginárias.” / “Para escrever a história de outro, eu colaboro com minha própria vida. Que as pessoas não buscam saber o que, nessa ficção, é indubitavelmente meu. As pessoas se enganariam. E meus próximos se enganariam tanto e mais que os outros” (tradução nossa).

⁴⁰ Em entrevista (ver Anexo B), Cyro dos Anjos afirma que *O amanuense Belmiro* deu-se pela reunião de crônicas.

o causador das indagações sociais, como observado na fala de Silviano: “– [...] o problema é puramente interior, entende? Não está fora de nós, no espaço!” (ANJOS, 1983, p. 11). Essa visão de vida corrobora com o modo de pensar de Belmiro. A cada retorno ao passado, ele é confundido por suas memórias por colocar a fazenda, onde passou a infância e a adolescência, como ambiente sem problemas, sem contradições. Isso porque as fases de vida, que ele sente falta, são aquelas em que não se exige uma postura assertiva em relação a situações cotidianas; trata-se de períodos em que as decisões passam pelo crivo dos pais.

Contudo, as reflexões são importantes ao nível ficcional, uma vez que a postura inerte de Belmiro diante da vida é evidenciada. Contrariando a afirmação de Silviano somente para ouvir o amigo discorrer sobre a temática, Belmiro diz que a religião consiste, na verdade, em uma supressão da vida. Ideia corroborada pelo jovem Glicério, que acredita que “o católico destrói a vida pelo modo mais violento. Introduce, em nosso cotidiano, a preocupação da vida eterna, sacrificando, a esta, aquela” (ANJOS, 1983, p. 10). Silviano, por sua vez, reitera que é melhor suprimir a vida do que vivê-la sem plenitude. “– [...] ainda que fosse uma supressão, por que não havíamos de realizá-la para encontrar tranquilidade? A grande estupidez é vivermos num conflito constante. Já que não se possui a vida com plenitude, o melhor é renunciar, de vez” (ANJOS, 1993, p. 10).

É no terceiro capítulo, intitulado “O Borba errado”, que o leitor depara-se com a problemática do lirismo de Belmiro dentro do círculo familiar. Enquanto o pai, um Borba nato, almejava que o filho seguisse a carreira de engenheiro agrônomo, pois, para o progenitor, já havia muitos doutores e era preciso mais braços para a lavoura, a mãe, embora quisesse ver o filho (inclinado mais para o lado de sua família, os Maias, do que aos Borba) na carreira das letras, como intermediadora, sugeriu que Belmiro tivesse a formação de agrônomo, tornando-se, então, das “letras agrícolas”.

O protagonista, entretanto, entregou-se ao desejo inicial da mãe: “a sorte das letras, nada rendosas”: “Pus-me a andar na companhia de literatos e a sofrer imaginárias inquietações. Tive amores infelizes, fiz sonetos. [...] E a mesada paterna se consumia em livros que as necessidades sentimentais e espirituais do mancebo ardentemente reclamavam” (ANJOS, 1983, p. 16). Sua energia era gasta em serenatas e pagodes, negando, assim, a estirpe dos Borba por não refletir o vigor e o brilho rural da família paterna. A única coisa mantida dos Borbas era a raiva súbita “que passa como um relâmpago depois de a gente ter feito uma quixotada” (ANJOS, 1983, p. 18). Como maneira de saudar os antepassados da

família Borba, dedica⁴¹ o livro somente àqueles que se mantiveram firme na linhagem rural, que se deu até a geração de seu pai.

Se Glicério tivesse conhecido os Borbas, diria [...] que sou um Borba errado. *Onde estão em mim a força, o poder de expansão, a vitalidade, afinal, dos de minha raça? O pai tinha razão, do ponto de vista genealógico: como Borba, fali.* Na fazenda, na Vila, no curso. Meu consolo é que sou um grande amanuense. Um burocrata! Exclamava com desprezo. Coitado do velho (ANJOS, 1983, p. 15; grifos nossos).

Nisso, a fazenda, à espera de cuidados, tornou-se como um estabelecimento público, não pertencendo a ninguém no plano real, nem mesmo a Belmiro no plano das lembranças. Ao retornar ao presente, o personagem escritor constata que a vida está passando muito rápido. Essa percepção, por sua vez, vem acompanhada da ideia de que “um dia sentiremos uma sacudidela”, igual a do poema de Carlos Drummond de Andrade, que prega o desacelerar da vida diante do progresso: “Stop, / A vida parou / ou foi o automóvel?” (ANJOS, 1983, p. 17). Por conseguinte, além de o ato de despertar para a vida não ter atingido Belmiro, o protagonista não só desacelerou, como se tornou hirto diante dos eventos da vida cotidiana.

Nem mesmo a grande transformação política de 1935 (as memórias de Belmiro datam no ano de 1934 a 1936) a qual exigia uma tomada de partido quanto, principalmente, à liberdade e aos direitos dos cidadãos brasileiros, o que acentuou manifestos fascistas e comunistas, impulsionava Belmiro a ter um pensamento crítico. Ele e Florêncio eram homens que evitavam embates, ao contrário dos amigos: “Redelvim, anarquista; Jandira, socialista; Silviano, o homem da hierarquia intelectual e da torre de marfim; Glicério, com tendências aristocráticas; Florêncio, tranqüilo pequeno burguês, de alma simples, que não opina” (ANJOS, 1983, p. 172) e Belmiro, “um procurador de amigos”. Para ele, os homens não devem se separar por causa de ideias, por isso, sacrificaria uma opinião para não perder um amigo.

Desde muito, as discussões vêm azedando nossa pequena roda e vejo que ela não tardará a dissolver-se, pois há forças de repulsão, mais que afinidades, entre estes inquietos companheiros. Enquanto Glicério e Silviano se inclinam para o fascismo, Redelvim e Jandira tendem para a esquerda. *Só eu e o Florêncio ficamos calados, à margem.*

Isso não quer dizer que me poupem. Redelvim me chama comodista e vive a dizer que, no meu “cepticismo de pequeno burguês (a expressão é dele), sirvo, afinal, ao capitalismo”. Silviano, ao contrário, me repreende pelo que denomina “irreprimível vocação plebéia”. O começo de discussão tirou a graça da festa. Não repetirei o que disseram, pois não disseram novidade. Magoaram-se uns aos outros, sem que

⁴¹ “Aos Borbas, / da linha tronco, / desde Porfírio [o avô] / até Belarmino [o pai].”

nenhum ficasse abalado em suas convicções. E criaram uma situação de tal constrangimento que cedo a reunião se dissolveu (ANJOS, 1983, p. 42; grifo nosso).

Para Belmiro, a escrita d'*O amanuense Belmiro* era uma nova aventura; o livro consistia na sua terceira tentativa de produção. Mesmo iniciando o romance contando eventos do presente, como fez ao falar do Natal, do encontro dos amigos e dos parentes, seu desejo é reviver o pequeno mundo da Vila Caraíba. O protagonista afirma que sua vida parou e, por isso, volta ao passado não somente pela busca de imagens fugitivas, mas para procurar a si. Num determinado momento, acometido pela insônia e pelo barulho de um cachorro, Belmiro relembra uma conversa com Jandira sobre a vontade dele em escrever um livro.

“Por que um livro?” foi a pergunta que me fez Jandira, a quem, há tempos, comuniquei esse propósito. “Já não há tantos? Por que você quer escrever um livro, seu Belmiro?” Respondi-lhe que perguntasse a uma gestante por que razão iria dar à luz um mortal, havendo tantos. Se estivesse de bom humor, ela responderia que era por estar grávida. Sim, vago leitor, sinto-me grávido, ao cabo, não de nove meses, mas de trinta e oito anos. E isso é razão suficiente. Posta de parte a modéstia, sou um amanuense complicado, meio cínico, meio lírico, e a vida fecundou-me a seu modo, fazendo-me conceber qualquer coisa que já me está mexendo no ventre e reclama autonomia no espaço. Ai de nós, gestantes.

O melhor seria vivermos sem livros, mas o homem não é dono do seu ventre, e esta noite insone de Natal (as sinistras noites de insônia, responsáveis por tanta literatura reles!) traz-me um desejo irreprimível de reencetar a tarefa cem vezes iniciada e outras tantas abandonada. Jandira acredita que não foi reservado a mim deixar à posteridade qualquer importante mensagem. Deve ter razão: se cá dentro deste peito celibatário tem havido coisas épicas, um Belmiro (que costuma assobiar operetas) insinua que as epopéias de um amanuense encontram seu lugar justo é dentro da cesta. Este mesmo Belmiro sofisticado foi quem matou dois outros livros, no decurso dos dez últimos anos. Um, no terceiro capítulo, e outro na décima linha da segunda página. Enterrei-os no fundo do quintal, como se enterravam os anjinhos sem batismo, em Vila Caraíbas. Sobre a cova brotou uma bananeira (ANJOS, 1983, p. 19-20).

Jandira divide a mesma opinião do pai de Belmiro acerca da necessidade das letras. Para ela, já havia tantos livros no mundo, que mais um ou menos um não fariam diferença. A partir da indagação da amiga, o personagem escritor rebate-a com outra pergunta: para quê mais seres humanos se já existem tantos? O gesto criativo é comparado, então, à gestação de um filho. Confirma-se grávido ao leitor impreciso (recurso consagrado com Machado de Assis), em que seu processo de preparação e produção está com a durabilidade de 38 anos, razão mais que suficiente para a concretização da escrita.

Embora confesse que seria melhor a vivência sem livros, o plano de escrever memórias era antigo (sem a certeza de que iria publicá-las). Para o protagonista, o gesto criativo não pode ser controlado pelo homem, afirmando não saber o que sairia de suas entranhas, de seu íntimo. Contrariando a expectativa do amigo, Jandira acha que Belmiro não

foi reservado a deixar qualquer mensagem para a posteridade, tratando o ato do aspirante a escritor como insistência; o que de fato era. Belmiro já teve outras tentativas (frustradas) de escrita, produções de noites de insônia, causadora de literatura reles, sem valor; como, no caso, considera a sua. O volver o olhar para a literatura é como uma reconciliação com algo que te inquieta em momentos de cansaço, equiparado ao cão que o desperta de suas reflexões e o impede de manter-se inerte.

Sobre a possibilidade ou não de publicar o referido livro, pode-se dizer que essa incerteza consiste no fato de as memórias não serem uma produção esperada para o contexto social da época, por extrair o lirismo de um mundo onde a poesia não existe, até mesmo para a lógica de mercado. A utilidade literária, mesmo de salvação para o escritor personagem, não segue a estética do gosto do consumidor (leitura fácil e prazerosa), pelo contrário, é uma literatura que exige um pré-conhecimento (requisito), haja vista que a linguagem não imprime uma compreensão imediata, exige certo esforço por parte do leitor, embora Belmiro mostra-se atento à linguagem do outro seja no inglês pronunciado do vizinho ou do modo interiorano de falar das irmãs Francisquinha e Emília.

Esse trabalho com a linguagem de Belmiro reflete também o labor de Cyro dos Anjos nos escritos. No âmbito da ficção, o personagem escritor, quando não narra algum acontecimento, retorna em escritos para acrescentar ou suprimir algumas linhas; para ele escrever era penoso, quase um suplício. Atitude essa que reitera a interferência do presente no passado memorado, mostrando também que Belmiro não vive o presente, não reconhece seu passado e, com isso, não há futuro: “a literatura das emoções é feita a frio, e a memória ou a imaginação que reproduz ou cria as cenas passionais. No momento da devastação, alma e corpo se solidarizam” (ANJOS, 1983, p. 30). Ademais, o protagonista tinha noção sobre a deformação no seu modo de perceber as coisas, mas opta por viver no contágio presente/passado ou passado/presente. Sobre os devaneios em torno de Carmélia (Arabela), por exemplo, constata:

Eu pediria inutilmente o socorro do bom sendo ou da análise nas horas em que vivi a perseguir uma imagem que teria um terço de realidade e dois de fábula. Naquelas horas que entreguei-me inteiramente aos secretos impulsos, percorrendo toda a cidade em busca de Arabela (ANJOS, 1983, p. 30).

Belmiro afasta-se da realidade (retomada somente em relação ao amor por Carmélia e a questões familiares, como a saúde das irmãs) por meio da escrita do livro, momento em que expunha sua visão de mundo sem a timidez que o acompanhava no meio

social. A sua literatura sentimental, segundo ele, embora pudesse provocar risos, é para seu uso, logo, não importa com o pensar dos outros. Aventurar-se na escrita não era a mesma coisa que se aventurar em festas, como ocorreu num baile na casa de um senador (Capítulo 18: “Um Baile das Moças em Flor”), que o colocavam “fora de [seu] mundo e em contato com uma fauna humana de caracteres inteiramente desconhecidos [por ele]” (ANJOS, 1983, p. 51). A cada saída de seu mundo interior aumentava a certeza de que as relações eram restritas a amigos íntimos e família.

Além dessa ocorrência, há mais dois eventos em que Belmiro emprega a expressão “fauna⁴² humana” para tratar a diversidade biológica e cultural; não se tratando apenas de situações e ambientes nos quais se sente deslocado. Sua postura mostra-o como analista e observador, colocando-se fora das relações humanas. O primeiro registro da expressão surge no capítulo 3, “O Borba errado”, utilizado para justificar a razão de imaginar lugares diferentes da rua onde morava (porém, o leitor sabe que é pretexto): “Do alpendre da Casa, na velha cadeira austríaca, fiquei a olhar os transeuntes. *A rua Erê não é atrativa, neste particular, com sua reduzida fauna humana.* Talvez seja por isso o que sempre me leva a passear o pensamento por outras ruas e por outros tempos” (ANJOS, 1983, p. 14; grifo nosso). E, no capítulo 59, “Ainda o noivado”, a última menção é para ressaltar a diferença de estilo de Glicério e Jorge, noivo de Carmélia. Enquanto, no intuito de acabar com o aborrecimento do amigo, Belmiro qualifica o primeiro como rebelde e insubmisso, o segundo é tachado um sujeito tranquilo, de alma simples, prolífico e domesticado:

– Não suspire. Você não serviria para ela, continuei, já com o propósito de contribuir para que seu aborrecimento passasse. É um inquieto. Também ela não serviria para você. É fina, prendada, e você pertence, apesar dos pesares, a uma fauna complicada. *Somos animais intratáveis, com invencível horror ao “fino”, ao “distinto”.* Haveria conflito de temperamentos... (ANJOS, 1983, p. 147; grifo nosso).

Retornando ao ato da escrita, em determinado momento, o personagem escritor atribui a ociosidade do cargo de amanuense à responsabilidade por passar o dia, como idiota, a escrever num pedaço de papel repetidamente o nome da amada. Percebe-se uma ironia não só no jogo de palavras “fomento” (substantivo/verbo), o ambiente de trabalho não o instiga. Belmiro credita à falta de ocupação do indivíduo como a propulsora de atitudes individuais vis que afetam o coletivo. Nesse sentido, segundo ele, a liberdade do corpo é como uma

⁴² Na Biologia, o termo *fauna* consiste em um conjunto das espécies animais, característicos de cada região.

ameaça aos pensamentos. Pode-se dizer que seria uma referência a instituição de liberdades básicas e de direitos do trabalho no ano 1934.

No fundo, a culpa é da Seção do Fomento, que não fomenta coisa alguma senão o meu lirismo. Bem agem aqueles que acorrentam os homens e lhes dão um duro trabalho. Deixem-no folgado, e teremos o anarquista, o poeta, o céptico e outros reses que perturbam a vida do rebanho (ANJOS, 1983, p. 54).

Enquanto o diário de Belmiro é repleto de digressões e lirismo, o de Silviano revela a complexidade e a “nebulosidade permanente” do indivíduo, devido à: “impossibilidade de se obter dele informação direta ou exata, acerca de qualquer coisa” (ANJOS, 1983, p. 56). Nem mesmo numa escrita que consiste em registrar fatos do cotidiano, Silviano abandona as questões filosóficas, consideradas eternas, que também o paralisa. Ao folhear as páginas, o protagonista reproduz o que foi lido. No campo ficcional, a cópia não interfere na vida das personagens, tendo importância na composição do enredo (processo de romancização percebido em outras passagens no livro) por trazer a problemática do romance: a vida sendo reprimida por conhecimento. Para isso, cita Fausto⁴³, personagem trágica, símbolo da modernidade.

TERMINOLOGIA DE UM ESTADO PSICOLÓGICO

Data: – Domingo, 23 de agosto de 1935.

Problema: – O eterno, o Fáustico – O amor (vida) estrangulado pelo conhecimento.

Tempo: – Primeiras chuvas de 1935.

Sensibilidade: – Tchaikowsky – *Chant sans paroles*.

Beethoven – *Concerto* n.º 3 – Adágio.

Chopin – *Concerto* – *opus 21, fá menor*, piano e orquestra.

Flotow – *Marta* – Ópera-cômica.

Leituras: – Amiel: – *Journal intime*.

Marañon: – Amiel.

Previsões do clima mental: – Más.

Esquecimento. Freud. (Seguem-se palavras ilegíveis, em alemão.) (ANJOS, 1983, p. 55).

Nisso, é possível ver um paradoxo entre a fala e a escrita de Silviano. No ato da escrita, a personagem é mais objetiva e ordenada sobre os feitos no dia, a página de seu diário assemelha-se a um relatório, que, apesar de trazer à tona questões filosóficas, dá o caráter descritivo, impessoal e avaliativo (em única palavra: “Más”) deste gênero. Além disso, em tom irônico, Belmiro diz que as falas do amigo não se tratam de mentiras, mas variações de falsas aparências fornecidas cada uma por uma forma de pensar.

⁴³ História sobre um homem da ciência que faz um pacto com o demônio que o torna fanático pela técnica e pelo progresso. Na literatura, teve maior reconhecimento com uma peça teatral produzida por Goethe.

Outras vezes, acontece que às linhas reais de um episódio ele acrescenta uma extraordinária riqueza de pormenores imaginários. Parece-me que não se trata de um gênero comum de mentira e que, pelo contrário, Silviano é exato no que diz. *Reproduzirá com honestidade o que viu ou ouviu, mas é que viu ou ouviu por um processo psicológico menos fiel que o nosso*: abundantemente se incorporam às percepções, que ele tem das coisas, elementos próprios de sua imaginação, formas especiais que ele lhes empresta. É um recriador e vê-las-á não como se apresentam, mas como gostaria que se apresentassem (ANJOS, 1983, p. 56; grifo nosso).

Ao falar da ordem dos acontecimentos narrados, o amanuense afirma que como “[u]m bom burocrata deve obedecer, no relato dos acontecimentos, à ordem cronológica” (ANJOS, 1983, p. 146) mesmo que haja entre eles algo de menor importância. Como típico homem introvertido, de acordo com Candido (1992), Belmiro descobre que o passado o qual ele evoca não existe, trata-se apenas de uma criação da saudade e da imaginação deformadora. Ele sofre ao perceber que tudo está “contaminado” com sua visão lírica e constata, de modo triste, que não voltará à Vila Caraíbas. Na última página, diz: “Providente e providente amigo! Esqueceu-me comunicar-lhe que já não preciso de papel, nem de penas, nem de boiões de tinta. *Esqueceu-me dizer-lhe que a vida parou e nada há mais por escrever* (ANJOS, 1983, p. 218; grifo nosso)”.

A postura de Belmiro Borba ilustra perfeitamente a atmosfera social dada pela Revolução de 30, no caso, a imobilidade e a inação do indivíduo. O lirismo trazido para a prosa d’*O amanuense Belmiro* foi o resultado estético encontrado por Cyro dos Anjos para dar luz a esse tempo sombrio, ou seja, um refúgio do autoritarismo brasileiro subdesenvolvido numa subjetividade provinciana problemática (autoquestionamento literário). O momento de instabilidade estava no campo exterior (realidade sociopolítica) e também no interior (intelectual) de cada indivíduo, gerando mais incertezas sobre *o quê* fazer e *como* agir. Como delineado por Candido (1992, p. 85), “[e] assim é esse livro, como são em geral os livros dos escritores de Minas” (p. 85). Todavia, a ficção do mineiro Rubem Fonseca surge no cenário literário para figurar a violência física e emocional marcada pelo prosaísmo da vida nas grandes metrópoles brasileiras.

O ESCRITOR PROFISSIONAL⁴⁴

“Os leitores vão acabar? Talvez. Mas os escritores não. [...] O escritor vai resistir.”

Rubem Fonseca

“A necessidade do dinheiro [...] é uma grande incentivadora das artes.”

Gustavo Flávio

⁴⁴ Versão estendida do artigo *Manual de pintura e caligrafia e Bufo & Spallanzani: figurações do autor e da escrita literária nas interlocuções atlânticas*, publicado por Edvaldo A. Bergamo e Letícia Braz da Silva, na Revista *Raído*, Dourados, v. 10, n. 22, p. 127-151, jul./dez. 2016.

5.1. Rubem Fonseca e a expansão da cultura de massa

Apesar de a indústria cultural ser quase isenta, ou latente, no romance *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, discute-se o valor da escrita num contexto em que o sistema social buscava superar os limites da vida impostos pelo Estado Novo. As contradições de 1930 são ressignificadas mais à frente com o retrocesso e o desmonte oriundos da Ditadura Militar: o pós-1964. Nesse processo de transição histórica, houve uma nova consciência cultural para a sociedade brasileira, com a produção artística seguindo as regras de mercado. Rubem Fonseca, em seu projeto literário, abordou dilemas enfrentados por escritores que viam o verdadeiro papel da arte e da literatura diluir-se devido à mercantilização da vida brasileira e à espetacularização da violência. O romance *Bufo & Spallanzani*, publicado em 1985, surgiu para pautar a discussão sobre a função literária e do escritor em um período final da repressão da práxis artística por meio da figuração do escritor, Gustavo Flávio.

De acordo com Alfredo Bosi (2017), a ficção brasileira entre os decênios de 1970 e 1990 possui um estilo de narrar brutal, o qual diverge do ideal de escrita pautado no gosto por pausas reflexivas da “idade de ouro do romance brasileiro”, entre os anos 30 e 60 do século XX (como percebido no romance de Cyro dos Anjos). A carga de opressão, exílio e censura disseminada pela fase após a Ditadura Militar interveio nessa transformação de estilo da prosa. Esse momento histórico atingiu a conduta individual e o modo de expressão de gerações que sofreram o seu impacto. Com a abertura cultural brasileira, precedida da abertura política, surgiu a literatura da contraideologia, a qual coloca o indivíduo diante dos problemas em torno do Estado autoritário e da mídia tendenciosa.

[...] enquanto alguns escritores militantes, aguilhoados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância mimética, quase fotográfica, da prosa documental, já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação. A virada era internacional, como planetárias eram as transformações ideológicas que ela representava. O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Os desejos, ou melhor, as suas representações e as suas contradições, convertiam-se em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa (BOSI, 2017, p. 464-465).

Conforme Ariovaldo José Vidal (2000), a obra de Rubem Fonseca “conviveu” com a Ditadura Militar e ao mesmo tempo posicionou-se contra tal conjuntura histórica; bateu-se pelo fim da opressão e da repressão do regime, o que era primordial para uma obra

que passou a ser adaptada e veiculada por outros meios de comunicação, como a televisão⁴⁵. A representação do Brasil desse período é o desdobramento de uma compreensão da realidade com a finalidade de redescobrir o país. Gustavo Flávio, por exemplo, seria a “figura do intelectual que destrói as mentiras oficiais com sua irresistível mordacidade, sua ironia afiadíssima [...] [e] o desejo de transgressão nasce quase sempre do apelo sexual” (VIDAL, 2000, p. 17).

Para Tânia Pellegrini (2014a), a matéria histórica e os temas relacionados à Ditadura Militar têm importância na crítica cultural literária, servindo como parâmetro, “uma espécie de casa velha” (por ser um momento histórico sempre revisitado), de aspectos ligados à vinculação e à produção cultural vindos posteriormente. A censura, principalmente, afetou escritores e obras “desde os ‘dourados’ anos 1960, considerados o ponto inicial do processo, passando pelos ‘anos de chumbo’ da década de 70, seguindo pela ‘década perdida’ dos anos 80 e pela do ‘desencanto’ dos anos 90” (p. 151-152).

Esse longo período, ainda segundo a estudiosa, trouxe consequências, que foram refletidas nas produções artísticas, como exemplo, a criação de projetos e situações relevantes para um ponto de inflexão no processo de desenvolvimento cultural do país. A censura camuflou o novo modo de produção cultural no Brasil, referente à criação, incentivando diversas soluções temáticas e formais novas (ou antigas revisitadas) em todas as áreas culturais; modificações, sobretudo temáticas, que afetaram a prosa de ficção, traduzindo o mal-estar e a perplexidade daquele tempo.

O sistema do regime, na área cultural, resultou na impressão do selo do mercado na criação, com a grande prensa produtiva atendendo e formando públicos. O mercado tornou-se um elemento constitutivo da produção cultural. No âmbito literário, houve um aumento do setor livreiro, devido às políticas de incentivo, como a criação da Embrasil⁴⁶. As produções passaram, portanto, a ser realizadas a partir de dois vieses, que implicaram profundamente na relação forma e conteúdo dos textos: competir com o mercado internacional, devido ao aumento dos *best-sellers* (muitas obras eram traduzidas, por exemplo) e enganar a censura como maneira de não compactuar com ela (PELLEGRINI, 2014a). Maldições mencionadas e vivenciadas pelo personagem escritor de *Bufo & Spallanzani*.

⁴⁵ *Bufo & Spallanzani* foi adaptado para filme. Lançado em 2001, foi dirigido por Flávio R. Tambellini e o roteiro escritor por Rubem Fonseca, Patrícia Melo e pelo diretor.

⁴⁶ Empresa que, além de ter como interesse ampliar os pontos de venda dos livros, objetivava trazer para a cultura os parâmetros da indústria cultural.

A destacar é que, às voltas com a nova situação, adotam-se atitudes e se produzem textos que, grande parte das vezes, foram respostas pessoais inseridas nesse campo de forças *exterior* ao plano estético, como se viu, com pressões e limites bem determinados. Estes têm a ver com o desenvolvimento específico do mercado livreiro, sempre instável, com altos e baixos sucessivos que também refletem as peculiaridades do leitorado brasileiro, reconhecidamente pouco afeito à leitura, devido a causas conhecidas e discutidas de longa data: a educação precária, o ensino deficiente, a existência rarefeita de bibliotecas, os baixos salários, o alto preço do livro, a influência da televisão etc. (PELLEGRINI, 2014a, p. 164).

Isso se deu, no início de 1980 (década perdida), devido à reorganização de a produção cultural literária brasileira ajustar-se e refletir a também reorganização da cultura dos países capitalistas, colocando uma nova realidade ao setor. No fim da Ditadura, o país já estava completamente inserido no mercado internacional de bens culturais, estabelecendo a relação intrínseca entre criação e produção, e o processo da profissionalização do escritor. Em 1989, visualizava-se que, no campo cultural, as ações do Estado militarizado influenciaram a instância criativa, gerando uma mudança de mentalidade na esfera literária, pautada agora pelas normas de mercado. Tem-se como exemplo a nova relação tempo e espaço, o que mostra que, paulatinamente, os escritores encontravam modos adequados para expressar o que antes era considerável intraduzível literariamente. Logo, pode-se dizer que, além da ampliação das interações humanas, conceitos estanques sofreram modificações, passando a ser formalizados esteticamente de acordo com o gosto do mercado (PELLEGRINI, 2014a).

[...] o período da ditadura militar teve força e densidade suficientes para, por meio de seu aparato político e jurídico autoritário e totalizador, constituir aspectos circunstanciais nacionais combinados com a conjuntura internacional de desenvolvimento da cultura, os quais, incidindo sobre a literatura, possibilitaram o ressurgimento de matrizes temáticas e expressivas modificadas, que foram sendo retomadas, revisitadas e adaptadas nas décadas subsequentes, num processo contínuo de continuidades e rupturas, mais ou menos intensas (PELLEGRINI, 2014a, p. 169).

Com isso, de acordo com Pellegrini (2014a), a consolidação da indústria cultural estabeleceu parâmetros e paradigmas às décadas seguintes direcionando a produção para “nichos de mercado”, o que impactou a “estética do espetáculo”. Dessa forma, a estética é aquela que reproduz o existente para que ele perdure adequado à ideologia de consumo. As soluções “novas” encontradas consistiam não em transformações radicais, mas em retomadas, como as apresentadas por Rubem Fonseca, o qual tematizou a exclusão social e a vida urbana com brutalismo direto, figurando os problemas da modernidade, como a violência brasileira. Essa questão volta-se à permanência das formações literárias em prosa, que, apesar de todos os momentos históricos, está ligada ao método de figuração realista.

Esses temas aparecem vazados nas mais diversas maneiras de encarar a linguagem como representação, mas a principal está centrada no pacto realista [...]. Importa aí o significante unívoco e a veracidade do sujeito narrador, trabalhando com matrizes da antiga denúncia social, também facilmente apropriável pela indústria, devido à aproximação expressiva com os discursos e recursos da mídia, do cinema, da propaganda. É a estética do espetáculo dando-se a ver como documento “real”, embora represente um aporte social significativo de subjetividades gestadas em meio à pobreza e à exclusão das periferias, como mais uma das vozes antes inaudíveis a conclamar coesões identitárias (PELLEGRINI, 2014a, p. 174).

Petar Petrov (2000) afirma que o escritor revela uma aguda consciência da realidade social, diagnosticando as contradições em vez de apontar aspectos concretos para uma possível superação. Para Antonio Candido (1989), na ficção brasileira, essa concepção é mostrada na mudança da posição do narrador. Contrariando o ponto de vista do realismo tradicional do século XIX (como o uso da terceira pessoa do discurso), os escritores esforçaram-se para apagar as distâncias sociais, empregando a primeira pessoa como estratégia de identificação com a matéria popular e também como recurso de confundir autor e personagem (traço estilístico de suma importância para a ficção brasileira). Rubem Fonseca, por exemplo, prima quando usa esta técnica, contudo, ressalva que:

[...] quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco. Mas seja como for, estão operando uma extraordinária expansão do âmbito literário, como grandes inovadores (CANDIDO, 1989, p. 213).

Essa inovação estética gira em torno do impacto que as obras devem provocar para chocar o leitor ou para estimular os críticos. Desse modo, a arte deixa de ser encarada como mera produção que objetiva emocionar ou contemplar aqueles que por ela se interessa. Todavia, os escritores devem voltar à atenção para que o experimentalismo não se torne clichê àqueles (autor e público) que apenas seguem e transmitem moda. Nesse contexto, as obras deixam de ser literárias por abranger um caráter não-ficcionista (CANDIDO, 1989) e não realista, assim como se percebe nas produções em larga escala para atender a sociedade de consumo: “Se a produção para o mercado permeia o conjunto da vida social, como é próprio do capitalismo, as formas concretas de atividade deixam de ter em si mesmas a sua razão de ser; a sua finalidade lhes é externa, a sua forma particular é inessencial” (SCHWARZ, 2008, p. 25).

Bufo & Spallanzani, de acordo com Luciana Paiva Coronel (2008), embora tenha atendido às expectativas em termos comerciais, houve uma decepção na realização ficcional, devido à discussão em torno da conversão da arte em bem de consumo de massa não ir mais além da abordagem. Segundo a estudiosa, “*falta a liga narrativa, constituindo o romance uma trama inconsistente pontuada de colocações metalingüísticas do narrador escritor a respeito de seu ofício em uma fase da história na qual a arte justifica-se apenas na medida que se venda*” (p. 182; grifo nosso). Essa apreensão seria completamente assertiva caso a abordagem do enredo fosse somente abrigar a problematização metalingüística, a qual a autora defende. Entretanto, a metalinguagem está a favor do projeto estético desse romance, o qual é voltado ao autoquestionamento literário. Ao contrário do que diz Coronel, há o registro do processo da escrita do livro dentro do próprio livro e, a partir desse processo, o leitor capta o andamento da produção do romance.

Para Petrov (2000), a noção do romance como artefato em processo de construção dá-se pela desconstrução da coerência discursiva, a qual é feita, por exemplo, por inserções de diálogos como apagamento do narrador. Outro aspecto seria a não linearidade dos eventos narrados, os quais são assentados em núcleos. A escolha de Rubem Fonseca pela desconstrução espacio-temporal contribui para o teor subjetivo do romance, contrastante com o objetivo, especialmente, no relato da investigação do crime. Referente à temática e à postura do narrador, notam-se posições radicais quanto ao cânone literário (ao problematizar a literatura que não levanta questões sobre valores éticos e morais), e anti-idealistas (ao colocá-la como meio de subsistência do escritor, com o romance seguindo a relação autor – editor – comprador). Nesse sentido, nota-se que a ironia é inerente à retórica narrativa em virtude da heterogeneidade da linguagem.

Rubem Fonseca emprega o distanciamento do narrador no plano da enunciação (devido à interdiscursividade ou a mudança de foco narrativa por meio das intromissões) e a ironia como recursos que transcendem o âmbito restrito do livro para questionar essa criação literária baseada em conjunturais de interesses econômicos: “A par do distanciamento irônico do narrador no plano da macroestrutura do enunciado, as constantes *intromissões* de Gustavo Flávio comprovam que estamos também perante uma *ironia no plano da retórica narrativa*, e isto devido à presença de inúmeras reflexões sobre o próprio acto de enunciação” (PETROV, 2000, p. 188; grifos do autor). Para isso, sabendo da concomitância ficcional do processo de produção do livro, Rubem Fonseca e Gustavo Flávio investem em explicações por meio de parênteses (postura irônica) e de notas de rodapé (técnica violadora do romance tradicional,

devido ao caráter de texto não literário) sobre o trabalho consciente da produção (PETROV, 2000).

O percurso do narrador está marcado por um isolamento que torna problemática a atuação frente às situações que se oferecem; de uma forma ou de outra, ele está sempre marginalizado; e, quando não, há uma opção consciente pela marginalidade. [...] mesmo os personagens de classe média ou alta vivem também nessa condição: aqueles primeiros porque estão à margem das instituições, do trabalho, praticando ou sofrendo violência; esses últimos porque, mesmo que levem uma vida que se poderia chamar de rotineira, de uma forma ou de outra buscam transgredi-la (VIDAL, 2000, p. 16-17).

De acordo com Vidal (2000), as prosas de ficção de Rubem Fonseca, seja conto ou romance, apresentam a preferência do escritor pelas formas humanas, oferecendo ao leitor um narrador com um olhar de um detetive, aquele de romance policial norte-americano (gênero que muito influenciou o estilo de Fonseca). Além disso, o escritor objetiva, por meio de suas descrições do corpo ora como repulsivo, ora como atraente, subverter as imagens e os comportamentos conformados a um determinado modelo.

Na obra de Fonseca, a falta de liberdade, a exploração econômica, a competição, a violência, o erotismo, a solidão, a angústia do artista, a alienação, o tempo, a incapacidade de realização dos personagens, tudo enfim a que o homem vai de encontro ou que se volta contra ele, passa pelo corpo (VIDAL, 2000, p. 16).

Além disso, em *Bufo & Spallanzani*, Rubem Fonseca resgatou personagens (Raul e Guedes) para compor essa narrativa policial. Para Coronel (2008), o traço metaficcional e as referências intertextuais não tornam o romance interessante nem dão consistência literária que, ao ver da teórica, encontra-se no senso comum: “A metalinguagem, tal como se apresenta, não dá conta de tomar a narrativa de Gustavo Flávio mais profunda e significativa, apenas apresenta ao teor anódino predominante o traço da auto-alusão conformista, que será reiterada até o final, um final, aliás, assumida e escancaradamente frouxo” (CORONEL, 2008, p. 186).

Contudo, Coronel reconhece que, por meio da escolha de Fonseca pela metaficção, é possível figurar os dilemas e as contradições dos artistas numa época marcada pela veloz cultura de massa. O romancista tem consciência quanto a esse impasse e mostra-se capaz de superá-lo na trama ficcional. Isso é notório na postura da figuração do escritor diante da alta cultura e da cultura de massa. Desse modo, contrariando o sustentado pela teórica, essa situação não impossibilitou que a narrativa se desse de forma criativa e inteligente, sendo ela uma resposta ao mundo que instiga, sim, “o simulacro de uma representação”. Logo,

divergindo também de Ariovaldo José Vidal (2000), o voltar de Rubem Fonseca à criação de *best-seller* não está ligada à perda da força crítica ou do “pé de realidade”.

Tematizando a situação de um escritor cujo êxito de mercado termina por aprisionar em um estilo de aceitação garantida, Fonseca representa por meio de sua ficção o risco que exatamente parecia estar correndo naquele momento, risco identificado, em um plano mais abrangente, com a falência da própria literatura, tornando supérflua na medida que aqueles que dela se encarregam priorizam exclusivamente a saída rápida do produto livro das prateleiras, em detrimento de quaisquer preocupações artísticas (CORONEL, 2008, p. 182-183).

Enquanto a tradição literária, com o decorrer do tempo, foi considerada inibidora da criação, a necessidade financeira, tendo como aliada à indústria cultural, impulsionou a produção artística, ou mercadorias culturais de acordo com Holz (1976). Não diferente da realidade, na ficção, é posta em discussão o bloqueio criativo do escritor bem-sucedido e refém do próprio sucesso comercial. Acrescenta-se ainda a lógica do lucro que permeou tanto o personagem escritor Gustavo Flávio, obcecado pelo êxito comercial da arte, quanto o meio editorial, que o pressionava a publicar frequentemente de acordo com o gosto do leitor. Como as estratégias para agradar o público são pré-estabelecidas pelo mercado, a confecção das resenhas de *marketing* da crítica também foi afetada (CORONEL, 2008), apontando, assim, uma não inovação estética.

Gustavo Flávio deu como justificativa (ou melhor, pretexto) para o não desenrolar do livro a relação amorosa com Delfina Delamare. Porém, no decorrer da narrativa, conforme corroborado por Coronel (2008), evidencia-se uma inércia criativa do protagonista, figura, adjetivada pela autora, como medíocre e engodo literário. *Bufo & Spallanzani* atribuiu *status* literário ao tema da inércia produtiva de um personagem que é pífilo criador. Divergindo novamente da autora, o discurso sobre sua impotência como narrador chega a um lugar: o livro pronto. Contudo, é de comum acordo a falta de convicção de Gustavo Flávio sobre o que deseja na vida: era professor primário, depois corretor de seguro e, no final, escritor.

Embora tenha assumido a dificuldade de um docente no ensino primário, o cargo foi abandonado, pois a então namorada, Zilda, que ambicionava financeiramente uma vida melhor, encontrou uma vaga de emprego em uma grande seguradora. O mesmo se deu com Minolta, que o ajudou a fugir do manicômio judiciário (preso por ser acusado de louco por denunciar a fraude milionária na seguradora onde trabalhava). Gustavo Flávio mostra-se um fantoche manipulado pelas mulheres. O único empenho do personagem escritor em toda a história foi em desvendar o golpe. A escrita do romance preenchia o vazio da própria existência ora com discursos vazios, ora cínicos, com o cenário cultural repleto de pessoas

resignadas e passivas diante da realidade (ou da televisão, como D. Duda e Zilda, amante de novela) (CORONEL, 2008).

De acordo com Petrov (2000), a criatividade de Rubem Fonseca permitiu a criação de novos modelos de representação e comunicação, assim como as vistas em *Bufo & Spallanzani*. A ficção fonsequiana mostra um escritor inconformado e insatisfeito, características que o levam a buscar sempre renovação no experimentalismo formal e temático, não abandonando o compromisso com o literário. Isso ocorre pelo fato de o autor optar por uma representação de feição realista, assumindo formas de protesto e revolta contra os valores que subjagam o ser humano. Logo, pode-se dizer que a estética fonsequiana é marcada pela negação, transgressão e resistência crítica.

5.2. Gustavo Flávio: “[o] escritor é vítima de muitas maldições”

Rubem Fonseca, em *Bufo & Spallanzani*, figurou o escritor e problematizou o ato da escrita em um período marcado pela massificação cultural no Brasil, concomitantemente ao nascimento da República Nova (CORONEL, 2006). Observam-se no livro os processos de romancização e parodização da forma romanesca, devido à liberdade de mesclar narrativa policial e de memórias, como uma escolha ficcional seja de próprio Rubem Fonseca ou de Gustavo Flávio. O leitor depara-se ainda com recursos estilísticos, como alusões, citações, referências de filósofos, teóricos, poetas, romancistas (inclusive o próprio Fonseca), que corroboram com a temática do fazer literário. Além da apropriação da plurivocalidade e da interdiscursividade, é recorrente o emprego de: aspas para assinalar as falas; parêntese para inserir informações/intromissões; travessão para marcar interrupção de fala; espaço em branco para delimitar mudança de cena; itálico para enfatizar termos ou expressões, além de reprodução de materiais escritos, como a carta de Denise Albuquerque para Delfina Delamare e as páginas de abertura de *Bufo & Spallanzani* elaboradas por Gustavo Flávio.

A preocupação estética de Rubem Fonseca conduz o leitor a estabelecer uma diferença entre ele e Gustavo Flávio, assim como a compreender a tentativa de o protagonista em divergir palavra e realidade. Questões fundamentais para a promoção do autoquestionamento literário no romance, o qual problematiza a função do texto literário e do romancista tolhido pela indústria cultural que, por sua vez, segue a ideologia social vigente.

Segundo Vidal (2000), a figuração do escritor é recorrente na obra de Rubem Fonseca, com aquele sendo representado em contraposição a um homem detentor da moral e, por vezes, definido por um prazer transgressor, mas que não elimina a consciência de justiça.

É um “homem culto agindo como um marginal” (p. 153), mas não no sentido de violência contra os outros ou contra si. A marginalidade encontra-se na falta de liberdade, na competição, no erotismo, na angústia do artista e, em *Bufo & Spallanzani*, está figurada no drama do protagonista, um “autor da moda” preso aos grilhões da competitividade do mercado editorial.

Paralela à história da morte de Delfina está o drama de Gustavo Flávio em escrever *Bufo & Spallanzani*. Já no início, ele menciona que, diferente de Liev Tolstói, autor de *Guerra e paz*, enfrentava dificuldades em escrever, tendo a convicção de que morreria “antes de realizar esse esforço sobre-humano” (FONSECA, 2007a, p. 7). Da literatura, o protagonista também rememora outros romances e romancistas, todos a favor do projeto estético do livro, por exemplo: Flaubert (“Foutre ton encrier”, expressão do romance *Madame Bovary*), Shakespeare (*Macbeth*, no desvendar do golpe de Maurício Estrucho, e ao se comparar ao dramaturgo sobre o pensar dos rendimentos de suas peças) e Guimarães Rosa, especificamente a personagem Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas* (assemelha o disfarce e a habilidade equestre de Carlos com a personagem). Do mesmo modo, menciona várias experiências escritas que perpassam as cartas a Delfina, o relatório ao Doutor Zumbano até chegas a suas publicações: *Morte e esporte*: agonia como essência; *Os amantes*; *Trápola*; *A dança do morcego*; *Joseph Mengele, o anjo da morte* e o conto “O morto vivo”, publicado no *Dédalo*. Pode-se dizer que essas autorreferências desempenham o papel de autoafirmação do personagem escritor.

A decisão de escrever *Bufo & Spallanzani* deu-se no primeiro encontro com Delfina. Contudo, esse envolvimento amoroso desligou-o da escrita, indo de encontro à frase de Flaubert: “reserve ton priapisme pour le style, foutre ton encrier, calme-toi sur le viande”⁴⁷ (FONSECA, 2007a, p. 7). O escritor opõe-se a guardar seu ímpeto sexual para dedicar-se a escrita, dizendo que o escritor Georges Simenon, mesmo com muitas amantes, escreveu vários livros. O sexo e a literatura caminhavam juntos segundo o protagonista. Além da libido apurada, Gustavo Flávio afirma ter lascívia verbal, declaração feita no intuito de apontar a possibilidade da invenção da história para dar vazão à lubricidade dele e de Minolta. As marcas de erotismo presentes no enredo, conforme destaca Vidal, estão ligadas à repressão do corpo, por isso, são narradas e não descritas.

Ivan Canabrava era seu verdadeiro nome, mas passou a utilizar o pseudônimo Gustavo Flávio como homenagem a Gustav Flaubert pelo fato de, na época em que escreveu

⁴⁷ “Guarde sua excessiva excitação sexual para a caneta, foda teu tinteiro, acalme-se sobre a carne” (FONSECA, 2007, p. 7; tradução nossa).

seu primeiro livro, odiar as mulheres assim como o autor de *Madame Bovary*. O protagonista afirma que, por motivos parecidos aos de William Sidney, escondia-se por trás do nome falso: fugiu do manicômio e matou a amante. Em outro momento, conta que, caso tenha que se esconder novamente, escolheria Frederico Guilherme como pseudônimo, por lembrar-se de uma frase de Nietzsche: ““é naquilo que tua natureza tem de selvagem que estabelece o melhor da tua perversidade, quero dizer de tua espiritualidade”” (FONSECA, 2007a, p. 199). Minolta foi a responsável por essa mudança de vida de Ivan e a idealizadora do primeiro livro dele. Ao ver a dificuldade do namorado em iniciar a escrita de *Bufo & Spallanzani*, embora acredite que o verdadeiro autor produza em qualquer condição, ela sugere atitudes “heroicas”: afastar-se das mulheres e do TRS-80 (microcomputador), recolher-se no Refúgio do Pico do Gavião com uma máquina de escrever e exercer o ascetismo. Nota-se que esse comportamento consiste no abandono da vida e dos meios modernos para a concretização do ato literário.

A escrita tornou-se um tormento para Gustavo Flávio. Para ele, escrever exige paciência e resistência e, ao contrário do que alguns pensam, não é uma forma de cura ou terapia. Para se alcançar uma produção literária propriamente dita, é necessário um esforço, um trabalho árduo em torno da linguagem: “Quando escrever faz bem, alguma coisa faz mal à nossa literatura. Escrever é uma experiência penosa, desgastante, é por isso que existem entre nós, escritores, tantos alcoólatras, drogados, suicidas, misantropos, fugitivos, loucos, infelizes, mortos-jovens e velhos gagás” (FONSECA, 2007a, p. 138).

O processo criativo do personagem escritor consistia na construção do livro em sua mente, enquanto dava nota a detalhes, cenas, situações. Porém, o romance estagnou-se já na primeira etapa do processo, não saía da elucubração. Por não conseguir produzir, Gustavo Flávio acreditava que o fim estava chegando: “Hora de escrever memórias, coisas de velho” (FONSECA, 2007a, p. 199). Tudo que se referia à escrita do romance foi apagado de seu microcomputador. Na descrição das operações do TRS-80, não ficou claro se foi proposital ou não a “morte” dos arquivos, o fim da forma criativa.

Bufo & Spallanzani possui a forma, predominantemente, de memórias, percebida dialeticamente, entre outros aspectos, como estratégia para contar fatos reais da vida de Rubem Fonseca entremeados à ficção. Em consonância a essa linha tênue entre realidade e ficção, e o fato de a forma romanesca não ser normativa, há duas maldições intrínsecas no gênero romance, pontuadas por Gustavo Flávio: a dificuldade de se concluir um romance e a mentira inventiva que condena todas as memórias.

Todo romance sofre de uma maldição, uma principal, entre outras: a de terminar sempre frouxamente. *Se isto fosse um romance não fugiria à regra e teria também um fim píffio.* (Todo romance termina fracamente – ver Foster – “porque a trama exige uma conclusão; devia existir para o romance uma convenção que permitisse ao romancista parar de escrever quando se sentisse confuso ou entediado [...]”. Já foi dito – ver James – que a única obrigação de um romance é ser interessante. *Mas isto, repito, não é um romance.* [...])

As memórias, como estas que escrevo, também sofrem a sua maldição. Os memorialistas são escritores condenados ao rancor e à mentira. Comecei dizendo que sou um sátiro e um glutão, para me livrar do anátema – nada de mentiras, estabeleci logo. Diga-se de passagem que iniciar um livro não é mais difícil do que terminá-lo, conforme pretendem alguns, alegando que é preferível desapontar o leitor no fim do que fazê-lo desistir da leitura no princípio (FONSECA, 2007a, p. 181; grifos nossos).

Gustavo Flávio acrescenta ainda uma comparação em torno da composição das personagens dos romances antigos e dos atuais, chegando a afirmar que as produções passadas eram melhores do que as atuais. Ele exemplifica dizendo que, enquanto nos romances antigos os heróis expressavam apenas paixões platônicas e metaforizadas, os heróis dos seus romances “têm sexo e se engajam em suas atividades libidinosas e aprazíveis sempre que possível” (FONSECA, 2007a, p. 197). A possibilidade de mudança também afetou Gustavo Flávio, que, ao ser transformado pelo contexto social e por Minolta, tornou-se mais confiante, principalmente, com as mulheres.

No que compete à escrita, Gustavo Flávio transitou pelos gêneros poema, conto, romance e teatro, com publicações a cada dois anos. Sobre o gênero romance, o personagem escritor, ao figurar a realidade, tinha interesse pelo “popular anônimo”, não se ocupando pelo romance que envolvia personalidades históricas por não gostar de História. Entretanto, as páginas de abertura reproduzidas de *Bufo & Spallanzani* mostram o contrário, as pautas transcorriam sobre a descoberta do mito da incombustibilidade de Spallanzani, datada em 1768⁴⁸.

[...] não gostava de heróis, dos homens e mulheres poderosos (muito menos dos homens do que das mulheres) que faziam a história. *Eu não gostava nem mesmo da grande história, com H maiúsculo.* Eu lia a história de um homem famoso com a maior indiferença, quando não com desprezo. Mas era capaz de ficar embevecido ante a fotografia de um “popular anônimo”, no meio da rua ou trepado no estribo de um velho bonde, imaginando que tipo de pessoa que ele teria sido. Jamais me interessei em conhecer um homem ou uma mulher famosos. Mas queria muito ter conhecido, por exemplo, aquela telefonista [...] que aparecera na foto da inauguração

⁴⁸ Lazzaro Spallanzani (1729-1799) foi padre e renomado fisiologista que se dedicou a vários estudos e experimentos, tendo destaque na reprodução animal. Sua ida às Ciências Naturais deu-se por influência da amiga e professora de Física e Matemática, Laura Bassi, tornando-se, anos depois, pioneiro na prática de inseminação artificial em uma cadela (WITKOWSKI, 2004). *Bufo marinus* (sapo cururu) foi a espécie de anfíbio a qual Spallanzani praticou o experimento de combustão e amputação, mostrando que, na cópula, o animal não interrompe o ato por interferências externas.

da primeira central telefônica do Rio de Janeiro, no século XIX (FONSECA, 2007a, p. 137-138; grifo nosso).

Acrescenta-se ainda o fato de a escolha do gênero textual ligar-se ao mercado cultural. A tríade autor – obra – público, conhecida nos estudos de Antonio Candido (2000), é notada nesse viés em boa parte do enredo, seja na voz do protagonista, seja na voz das personagens. Gustavo Flávio tinha editores no Brasil e no exterior e estava sendo cobrado para entregar *Bufo & Spallanzani*. Esse romance, produzido por Rubem Fonseca/Gustavo Flávio, é visto como produto feito para ser consumido, uma vez que foi atendido o pedido do editor, aquele que se encontra acima na hierarquia de produção. É ele quem determina o que deve ser escrito e quem influencia o leitor sobre a obra. O desejo do editor pelo romance policial é claramente, segundo Coronel (2006), devido ao trunfo comercial dessa forma romanesca. Assim, foi conveniente a Gustavo Flávio narrar a história intrigante do assassinato de Delfina por nela conter aspectos que agradam à leitura e, por conseguinte, ao mercado.

Meu editor queria que eu escrevesse outro policial como *Trápola*. “Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia o editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir (FONSECA, 2007a, p. 120).

Todavia, não é só o gênero romance que sofre controvérsia, o escritor também: a maldição de ser consumido e de conciliar sua independência com o processo de dependência. Sobre o processo de editoração de *Bufo & Spallanzani*, Gustavo Flávio faz um jogo com a palavra “orelha” – parte do corpo e extremidades do livro – para dizer que o leitor, por meio do conteúdo escrito pelo editor na orelha do livro, é motivado, seduzido forçosamente à leitura, como se fosse agarrado pelas orelhas.

“É apenas uma história de sapos & homens. Nada a ver com a simbologia de *Of mice and men*. Na orelha do livro o editor dirá alguma coisa para ilustrar e motivar o leitor. Na França, pois o livro será editado em outros países, como tem acontecido com as minhas obras, dirão que o livro é uma metáfora sobre a violência do saber. Na Alemanha, que é uma denúncia dos abusos perpetrados pelo Homo sapiens contra a natureza; sem se esquecerem de dizer que é, no Brasil, entre todos os países do mundo, onde esses abusos são cometidos em escala maior e mais estúpida. (Ver floresta amazônica, pantanal et cetera.) Nos Estados Unidos, definirão o livro como uma reflexão cruel sobre a utopia do progresso. [...] Seduziremos o comprador prospectivo agarrando-o pelas orelhas.”
 “O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação (FONSECA, 2007a, p. 123-124).

Excetuando da maioria, Guedes, segundo Gustavo Flávio, não era seu leitor ideal, dormia sempre ao ler algumas páginas d’*Os amantes*. Para o personagem escritor, seus livros deviam ser lidos “com sofreguidão, sem interrupção, principalmente *Os amantes*” (FONSECA, 2007a, p. 30). Além de o processo criativo estar ligado ao que o público quer ler, outro ponto que evidencia a questão da massificação da cultura é a espessura do livro: quanto mais grosso, melhor. O editor, o livreiro, o leitor e o próprio autor desejam livros grossos, pois, segundo Gustavo Flávio, as coisas grandes impressionam, como a Torre Eiffel, as pirâmides do Egito e o *World Trade Center*. Para ele, “[a] necessidade de dinheiro [...] é uma grande incentivadora das artes” (FONSECA, 2007a, p. 8). Ian Watt (2010) afirma que a espessura dos romances ingleses do século XVIII está relacionada à venda, isto é, quanto mais volumoso, mais caro o livro. Isso porque o momento era de ascensão do mercado das letras, com a substituição do mecenato pelo negócio literário. Nisso, o livreiro contratava pessoas para exceder na descrição literária, assim como notado no típico *best-seller*, acarretando um maior gasto de papel, de tinta, tornando o produto dispendioso.

[...] para um escritor como eu, que precisava de dinheiro para sustentar o seu vício barregão, cada maldita palavra, um *oh* entre cem mil vocábulos, valia algum dinheirinho. Escrever é cortar palavras, disse um escritor, que não devia ter amantes. *Escrever é contar palavras, quanto mais melhor*, disse outro que, como eu, precisava escrever *Bufo & Spallanzani* a cada dois anos (FONSECA, 2007a, p. 131; grifo nosso).

De acordo com Coronel (2006), a partir dos anos de 1980, Rubem Fonseca parece ter se rendido à dinâmica do mercado editorial brasileiro, sendo o segundo autor nacional mais vendido. Ao tomar consciência da centralidade da cultura de massa no país, o escritor passou a representar os dilemas desse modo de produção dentro do próprio texto, com seus personagens-artistas mostrando-se mais críticos, no que diz respeito à função da arte e do artista. Isso porque a hegemonia do mercado demandava uma literatura que problematizasse o cenário de massificação cultural, procurando estreitar a relação entre produtores e consumidores. Rubem Fonseca ofereceu ao público o que ele esperava, “um *thriller* policial cheio de ação, com direito a perseguições, assassinatos em série e ainda o requinte das inúmeras referências intertextuais” (CORONEL, 2006, p. 212), sem suprimir a preocupação estética da obra.

A relação arte/realidade é apreendida na coerência extratextual (Rubem Fonseca e as referências) e na intratextual, ou seja, Gustavo Flávio, assim como Rubem Fonseca, observa aspectos da vida para compor suas obras. Por exemplo, por estar escrevendo um

romance sobre a avareza dos ricos, aquele foi à festa de Delfina; Spallanzani, personagem das páginas de abertura, era um cientista; Delfina morre, assim como a personagem de seu romance policial *Trápola*: morte instantânea (sem sofrimento) com um tiro no coração. Outra correlação entre vida e o momento da escrita de *Bufo & Spallanzani* por Gustavo Flávio é quando ele diz ter vontade de relacionar o adjetivo inteligente ao Guedes, mas por não gostar do tira não o faria. O escritor personagem, entretanto, diz que um bom escritor não abusa dos elementos da realidade e que a escrita deve ser sem inspiração e com imaginação (embora tenha se sentido inspirado ao ver a pistola ao lado do TRS-80). Logo, esse oscilar entre palavra escrita e realidade caracteriza um recurso estético para que *Bufo & Spallanzani* não seja confundido com “memórias”: o romance se dá pela negação do romancista em denominá-lo como tal.

Por meio da fala do maestro Orion, evidencia-se outra concepção a respeito do trabalho artístico: o escritor vê o mundo a sua volta e intromete-se nas coisas. Compor música era mais difícil do que o fazer literário (nos saraus antigos, dava-se um mote e o poema era escrito na hora; já a música não pode ser feita à minuta). Qualquer um pode escrever um livro, como exemplo, a autora de *E o vento levou*, que era dona de casa. Os escritores não sabem ortografia, os revisores que corrigem o texto. Ainda segundo o maestro, a culpa da decadência da literatura era dos escritores, mencionando uma entrevista que lera, na qual um escritor dizia nunca ter produzido algo que o leitor tivesse que recorrer ao dicionário (prática constante de Guedes ao ler alguma obra).

“O negócio então é vender?”, disse Orion.

“O escritor é vítima de muitas maldições”, eu disse, “mas a pior de todas é ter de ser lido. Pior ainda, ser comprado. Ter de conciliar sua independência com o processo da sua consumação. Kafka é bom porque não escrevia para ser lido. Mas por outro lado Shakespeare é bom porque escrevia de olho no shilling que cobrava de cada espectador (ver Panofsky). Assim como o teatro *não* se salvará apenas com a coragem de escrever peças que ninguém queira assistir, a literatura também não se salvará apenas com a coragem de escrever outros *Finnegans wake*.”

“Os culpados da atual decadência da literatura — você concorda que a literatura está decadente, não concorda? — são os próprios escritores”, disse Orion.

“É. Não se fazem mais escritores como antigamente”, ironizei.

“Li numa revista do Borges que ele se orgulhava de nunca ter escrito uma palavra difícil que levasse o leitor a procurar o dicionário. Me parece que palavreado difícil é bom apenas para esses filósofos franceses que entram na moda e dela saem ciclicamente” (como o terno de Guedes, o tira, pensei) “e que, não tendo o que dizer, optam por ser verbosamente crípticos; tal como os médicos fazem ininteligível a caligrafia das suas receitas para se ungirem de mais autoridade (FONSECA, 2007a, p. 124; grifos do autor).

Entretanto, depois da brincadeira do mote no Refúgio (*Bufo Spallanzani* é a produção/o produto final dessa atividade), Orion muda de opinião e admite a dificuldade do

ato da escrita, pois, embora tivesse em mente toda a história, não conseguiu transpô-la ao papel, alegando que o esforço físico é maior que o mental:

“Vou confessar uma coisa. A minha história está toda na cabeça, tudo arrumadinho, mas quando sento para escrever eu não consigo. Dou minha mão à palmatória, escrever é mais difícil do que eu pensava. Quer dizer, exige um esforço físico muito grande. Creio que o esforço muscular é maior do que o mental. Não é mesmo? Diga a verdade.” Antes que eu pudesse responder, o maestro continuou: “Se a pessoa pudesse pensar e registrar automaticamente no papel eu garanto a vocês que a minha história seria uma maravilha” (FONSECA, 2007a, p. 190).

As histórias contadas oralmente por Orion e Susy e a escrita por Roma, que registrou assim como aconteceu, eram verdadeiras e autobiográficas, pois, para Gustavo Flávio, os três não teriam tamanha imaginação para criar. Já as outras histórias foram resumidas pelo protagonista ao contá-las a Minolta, deixando os detalhes de lado e apegando-se ao drama, à ação. Nesse processo, de acordo com Vidal (2000), a passagem da primeira para terceira pessoa ou vice-versa dissolve-se na leitura, como uma imagem que se funde na outra. Em um texto, segundo o narrador-personagem, registra-se o que é relevante, assim como nos depoimentos. Isso porque, por acreditar que, para um escritor, não há dificuldade em inventar uma história plausível, mentiu com facilidade no depoimento ao delegado sobre o que conversava com Susy.

O tira Guedes iniciou a leitura do romance *Os amantes* por julgar uma ligação fiel entre a escrita e o pensamento do escritor. Ao falar sobre aqueles que seriam suspeitos do crime, Gustavo Flávio diz que “Guedes falava com uma voz neutra, como se estivesse discutindo o enredo de um romance” (FONSECA, 2007a, p. 36). A polícia é curiosa, assim como o escritor. E para Gustavo Flávio, citando Plauto, ninguém é curioso sem ser maléfico. O tira chega a usar uma frase do livro sobre fidelidade para contradizer o que Gustavo Flávio falara sobre Delfina e sobre a moral intocável da amante. O escritor, em sua defesa, diz que as opiniões, as crenças, os valores, as concepções das personagens, mesmo em primeira pessoa, não são necessariamente iguais aos do autor, haja vista que, muitas vezes, as ideias convergem. Todavia, contradiz-se ao afirmar que “[p]ara um escritor a palavra escrita é a realidade. [...] Nós escritores trabalhamos bem com estereótipos verbais, a realidade só existe se houver uma palavra que a defina” (FONSECA, 2007a, p. 19). Ao longo do enredo, Guedes não lê mais *Os amantes*. Para Gustavo Flávio, o tira tinha concluído “que a vida do autor e o que ele escreve têm uma relação tão superficial e mentirosa que não valeria a pena ler quatrocentas páginas para nada descobrir” (FONSECA, 2007a, p. 163-164).

A respeito do gênero, seja conto ou romance, Vidal (2000) diz que a obra apresenta a perfeita identidade entre a narrativa policial e o ato da leitura como forma de investigação. A pergunta lançada no enredo que necessita de resposta é formulada, primeiramente, pelo policial que se ocupa do caso e depois pelo leitor que o interpreta. A imagem simbiótica de leitor e policial encontra-se quando Guedes lê a obra *Os Amantes*, de Gustavo Flávio, dando início à investigação que levará ao próprio escritor do romance.

Além de pontos de vista diferentes do escritor e das personagens, Gustavo Flávio afirma que o escritor não dá ordem ao caos nem o torna mais compreensível. Para ele, a arte transcende os critérios de utilidade e de nocividade. Ao trazer essa questão para o contexto de Rubem Fonseca, que mesmo tendo resignado ao best-seller não deixou de configurar uma linguagem de protesto, como defendido por Coronel (2006), nota-se que, em *Bufo & Spallanzani*, na voz de Gustavo Flávio, dá-se o modo como, de fato, deve ser a linguagem de um escritor para que não tenha a criatividade alienada pelo sistema.

[...] os escritores detestam a confusão e a desordem. Isso faz parte da nossa incoerência esquizóide intrínseca (ver Whitman). Rejeitamos o caos mas repudiamos ainda mais a ordem. O escritor deve ser essencialmente um subversivo e a sua linguagem não pode ser nem a mistificatória do político (e do educador), nem a repressiva, do governante. A nossa linguagem deve ser a do não-conformismo, da não-falsidade, da não-opressão. Não queremos dar ordem ao caos, como supõem alguns teóricos. E nem mesmo tornar o caos compreensível. Duvidamos de tudo sempre, inclusive da lógica. Escritor tem que ser cético. Tem que ser contra a moral e os bons costumes. [...] A poesia, a arte enfim, transcende os critérios de utilidade e nocividade, até mesmo o da compreensibilidade. Toda linguagem muito inteligível é mentirosa (FONSECA, 2007a, p. 105-106).

“O valor da poesia está no seu paradoxo, o que a poesia diz é aquilo que não é dito” (FONSECA, 2007a, p. 19). Sobre alguns incidentes relatados, como a autópsia de Delfina Delamare, Gustavo Flávio diz que não presenciou todos, mas que foi capaz de desvendá-los por serem “tão óbvios que qualquer pessoa poderia imaginá-los sem precisar dispor da visão onisciente do ficcionista” (FONSECA, 2007a, p. 17). Contrário a essa concepção, Maurício Estrucho, em um delírio do personagem escritor, resultado da injeção que levou momentos antes de ser capturado pelo marido de Delfina, brada que a pior forma de autoridade é a do artista ao se fingir imparcial e julgar quem pensa diferente dele.

A qualidade do escritor também é mostrada no enredo pela distinção da cor da pele. Sabe-se que Gustavo Flávio é mulato por intermédio da fala de Denise Albuquerque, que se refere a ele como “mulato pernóstico”. Mas para ele, quanto mais pernóstico e prognóstico, melhor é o escritor. A cor de sua pele é mencionada pelo próprio protagonista ao dizer sobre a crítica de seus livros, que da mesma maneira que se deu com Rubem Fonseca

não acompanhou o prestígio recebido do público (CORONEL, 2006): “Quando não podem dizer que um livro meu é ruim, dizem que sou mulato” (FONSECA, 2007a, p. 150). De acordo com Minolta, Gustavo Flávio não se tornou um grande escritor por ter negado suas raízes (negro e pobre) e se corrompido à cultura do branco burguês:

([...] “o seu mal foi não querer ser negro e pobre, por isso você deixou de ser um grande escritor verdadeiramente; você escolheu errado, *preferiu* ser branco e rico e a partir do momento em que fez essa escolha matou o que de melhor existia em você”. Minolta disse isso, a minha Minolta! Só podia ter sido uma recidiva de riponguice. “E o Machado de Assis? Ele teve direito, não é, de ser branco”, eu disse. “Mas era pobre”, Minolta respondeu.) (FONSECA, 2007a, p. 148; grifo nosso).

Conforme Gustavo Flávio, escritor é um ofício como qualquer outro, porém, vale destacar a diferença quanto à literatura oral, a qual pode ser produzida por qualquer pessoa. Ademais, pensando na materialidade da palavra escrita, cita Kipling, “[w]ords are, of course, the most powerful drug used by mankind”⁴⁹ (FONSECA, 2007a, p. 115). Em certo momento, concorda com Orion sobre o escrever difícil: qualquer pessoa poderia escrever desde que se exhiba com o grande ego, escolhendo palavras inusuais, a fim de mostrar inteligência por dominar a complexa arte da escrita.

Bufo & Spallanzani foi publicado em um novo ciclo autoritário, sendo uma literatura periférica em tempo de expansão intensiva da cultura de massa no Terceiro Mundo subdesenvolvido (autoquestionamento literário). Esse romance é um experimento literário que representa a dinâmica da história em torno da indústria cultural, com o enredo apresentando as pressões sofridas por um escritor de *best-sellers* pelos editores empresários, que restringem a liberdade de escrita para agradar o leitor. A figuração do escritor está relacionada também ao que as personagens refletem sobre o ato de escrever. O autor usa como alegoria a castração física de Gustavo Flávio para mostrar o impedimento da criação livre, o que pode ser comprovado pela fala do senhor Delamare que esperava que a criatividade do personagem escritor não estivesse ligada aos seus culhões. A história faz alusão à própria condição histórica e social de Rubem Fonseca, um escritor brasileiro que submeteu “o processo criativo às leis do mercado, silenciando e castrando propostas estéticas [na verdade, adaptando-as a nova realidade] pouco aptas a incrementar os faturamentos dos empresários do ramo cultural” (CORONEL, 2006, p. 212).

⁴⁹ “palavras são, é claro, a mais poderosa droga usada pela humanidade” (FONSECA, 2007a, p. 115; tradução nossa).

CONCLUSÃO⁵⁰

“[...] la peculiaridad de la representación literaria [...] es capaz de hacernos ver lo que se oculta a primera vista.”

Hermenegildo Bastos

⁵⁰ Versão estendida do artigo *Manual de pintura e caligrafia e Bufo & Spallanzani: figurações do autor e da escrita literária nas interlocuções atlânticas*, publicado por Edvaldo A. Bergamo e Letícia Braz da Silva, na Revista *Raído*, Dourados, v. 10, n. 22, p. 127-151, jul./dez. 2016.

A modernidade literária está ligada ao trabalho da linguagem, o qual possibilitou o questionar do domínio da literatura, em especial, o do romance em figurar dialeticamente o mundo com todas as suas deformações, modificações e degradações. As vanguardas europeias e a *Belle époque* tiveram grande importância ao desenvolvimento da estética modernista no Brasil por imprimir a liberdade da criação literária, evidenciada por experimentalismos contrários a arte tradicional do século XIX. O rechaçar desse passado cultural objetivava uma arte à frente do seu tempo, o que levantou questões acerca da possibilidade em um país subdesenvolvido, onde o processo e o retrocesso, que caminham lado a lado, são vistos de modo mais evidentes. Uma das soluções encontrada para esse dilema foi a conciliação entre forma e conteúdo a favor da representação estética realista moderna conforme Lukács (2010).

Lima Barreto, Cyro dos Anjos e Rubem Fonseca estão inseridos num processo contínuo, em que cada momento histórico soma novos aspectos formais, no que tange ao método de figuração realista, nas expressões urbanas ou regionais, introspectivas ou não. Ao tratar sobre esse trajeto na criação literária, Tânia Pellegrini (2014, p. 168) afirma:

Lembrem-se as vanguardas do início do século passado instaurando a fragmentação na linearidade discursiva e a desconstrução do enredo; a sondagem psicológica insuflando uma nova capacidade de penetração ao realismo; a crise da representação inspirando a desconfiança na suficiência do real; a incorporação consciente de outras linguagens, como a fotografia, o cinema, a propaganda, isso tudo para ficar apenas nas matrizes do século XX.

Para Hermenegildo Bastos (2011), a literatura, além do trabalho com a linguagem, tem dimensão política por se opor ao trabalho alienado. Por meio da arte, o artista evidencia o que está oculto e contradiz a sociedade da mercadoria, com o romancista, por exemplo, interpretando a contradição como fenômeno histórico: “Muitas obras representam o trabalho humano, a exploração, a dominação do homem e da natureza, mas tudo isto passa a ser significativo quando visto na perspectiva do trabalho do próprio escritor, que é produtor de sentidos” (p. 35-36). Logo, a literatura é a antítese da sociedade moderna capitalista e da forma-mercadoria, que reifica o homem e suas ações.

Nesse contexto, romancistas problematizaram o fazer literário no enredo das ficções em prosa, como Lima Barreto, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909); Cyro dos Anjos, em *O amanuense Belmiro* (1937), e Rubem Fonseca, em *Bufo & Spallanzani* (1985), em um período de repressão da práxis artística que exigia a figuração realista da realidade para expor as funções da literatura e do escritor. Essas produções de feição realista tiveram por objetivo transformar o homem, no âmbito individual, e o mundo, no coletivo, a

partir da interpelação: se o ser humano não deve ser passivo, por que seria a literatura? Essa demanda foi mais pujante em períodos históricos que interferiram não só na vida, como também no imaginário social. A Primeira República (1889-1930), o Estado Novo (1937-1946) e Pós-1964 foram regimes políticos que ludibriaram a sociedade brasileira por, além de aumentar a disparidade de classe, intervir no direito das pessoas seja nas condições básicas de sobrevivência (alimentação e moradia, por exemplo) seja em aspectos essenciais para a emancipação do indivíduo (produção ou consumo da arte).

Tais romancistas apresentaram o trabalho artístico pela perspectiva de quem o produz, com a produção tomando forma a partir do labor do escritor, percebido, pelo leitor, a partir de recursos gráficos, como parênteses, que dão um caráter de construção da obra concomitantemente com o ato da leitura. Ademais, no que tange aos elementos constitutivos do romance, a composição das personagens e do narrador não são estereotipadas e mudam de opinião conforme a circunstância. Essa instabilidade é figurada ficcionalmente com a mudança de posição do narrador. O gesto criativo livre de Lima Barreto/Isaías Caminha, Cyro dos Anjos/Belmiro Borba e Rubem Fonseca/Gustavo Flávio resultou em uma forma de produção do material artístico que transgride a exigida pela sociedade contemporânea e pelo mercado cultural. Segundo Bastos (2011), a literatura moderna – crítica e autônoma na relação literatura e sociedade – reflete seu próprio trabalho e o fato de ela voltar sobre si implica que a existência do mundo, que se politizou, também foi problematizada.

A auto-reflexão também não se reduz ao pensamento do personagem ou do narrador, aponta para as marcas do trabalho que, enquanto se desenvolve, pensa a si mesmo. Em alguns casos, a reflexão é a tônica da obra, mas, independentemente disso, o gesto produtivo não se completa enquanto não se volta sobre si mesmo. Em qualquer objeto produzido pelo homem estão inscritas as marcas do trabalho, mesmo nas sociedades em que predomina o trabalho estranhado (BASTOS, 2011, p. 37).

Em *Recordações*, *O amanuense* e *Bufo*, os enredos constroem-se sobre si mesmo, uma autorreflexão dos escritores reais e escritores ficcionais sobre o método de figuração da realidade histórica, sobretudo, aquele ligado à condição de mercado. Com o aparecimento da imprensa até o auge da indústria cultural, as manifestações artísticas sofreram interferência no processo de produção desde o modo de difusão (como a imprensa) até o de representação (o desejo do comprador limita o trabalho artístico). Sobre a relativa liberdade artística, Bastos (2011, p. 41; grifo nosso) afirma:

No seu trabalho, o escritor dispõe de relativa liberdade na escolha das técnicas de produção, o que, em condições normais, não se dá, uma vez que aos trabalhadores

não é dada nenhuma escolha, cabendo-lhes trabalhar do modo que interessa àqueles que detêm os meios de produção. Ao trabalhar, o escritor assume o “privilégio” como uma marca da reificação. Ao mesmo tempo, sua relativa liberdade acena com a possibilidade de superar o mundo da reificação. *O trabalho literário é, assim, ao mesmo tempo, amaldiçoado porque lembra ao homem, pelo revés, a sua falta de liberdade, mas também um espaço da memória (ou nostalgia) da liberdade.*

Essa maldição travada pelos escritores, explicitada em *Bufo & Spallanzani* (que acrescenta o fato de ter a obra consumida como sendo outra maldição), foi superada pelos escritores e pelos protagonistas ao produzirem o que desejavam de modo autônomo e desalienado. Nesse sentido, ainda conforme Bastos (2011), a figuração foi capaz de abarcar a passagem pré-capitalista para a capitalista no setor cultural. Essa atividade de representação aparece quando o escritor é confrontado pela necessidade de apropriar dos significados e das formas de produção, sendo o método realista a porta de saída desse problema por auxiliar no reclamar do mundo. Assim, os romances analisados questionam a verdade estabelecida e a tensão entre verdade e mentira por intermédio das situações humanas.

Outro aspecto do trabalho com a linguagem é a provocação feita por deslocar o campo semântico da linguagem para a ironia, recurso que não limita a obra no avanço do questionamento, uma vez que eles não permanecem presos ao subjetivismo, mesmo em *O amanuense Belmiro*. Ademais, acrescenta-se o dito por Gustavo Flávio de que a linguagem não deve ser conformista. Sobre a construção de sentido, os romancistas reais e ficcionais abusaram da flexibilidade do gênero romance para construir uma estrutura renovadora que vai ao encontro de uma configuração temático-formal também diversificada. A apreensão dos autores reais assemelha-se à dos escritores ficcionais ao terem de captar a realidade contemporânea problemática numa forma artística em mutação pelos influxos prementes de uma dinâmica histórica arrebatadora (BASTOS, 2011).

O ponto central para trazer o escritor no campo ficcional consiste, especialmente, na reflexão sobre a arte produzida na cena histórica da ampliação da massificação cultural e a função artística de transformar o homem e o meio social num ambiente marcado pela ordem da reificação. Nesse mundo, a literatura, mormente, tida como mercadoria, abre a rediscussão sobre a posição e a função do escritor dentro da própria arte e da sociedade contemporânea. O fato de ter que agradar ao público consumidor trata-se de uma desvantagem na representação por ter que atender a estética da época ou às expectativas da crítica para alcançar a fama.

Entretanto, os protagonistas são transformados em seres humanos mais engajados, empenhados, no tocante ao caráter emancipador, desfetichizador, antropomorfizador da arte (Lukács), à medida da construção narrativa, o que corrobora com a ideia de que a escrita é

uma forma de salvação e conhecimento. Lima Barreto, Cyros dos Anjos e Rubem Fonseca figuram a relação contínua da literatura como produto do mercado cultural, com os escritores, por meio do experimentalismo estético, apresentando o penoso processo de escrita num ambiente “castrador” da liberdade criativa. Ademais, esse reequacionamento da relação literatura e sociedade fez com que intelectuais e artistas repensassem o modo de figuração realista, tendo em vista que a grande arte sempre manteve os seus elos imemoriais com a História em movimento.

Recordações do escrivo Isaiás Caminha, O amanuense Belmiro e Bufo & Spallanzani são produções que explanam a noção de que a literatura sempre esteve atrelada às contradições da vida capitalista em condição periférica subalterna, desde o formato folhetim até o *best-seller*. Acrescenta-se a essa figuração do problema estético do autoquestionamento literário na modernidade periférica brasileira, o fato de o escritor, segundo Bastos (2005), buscar desvencilhar-se das contradições culturais provenientes da colonização e ressignificadas pelos detentores do poder cultural (imprensa/Estado/mercado). Nisso, o legado de lidar com a literatura como relíquia foi convertido na modernidade em um trabalho estético discrepante das convenções do beletismo tradicional importado.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989. 199 p.
- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 55-63.
- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986. 254 p.
- ANJOS, Cyro dos. *A criação literária*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956. 109 p.
- _____. *O amanuense Belmiro*. São Paulo: Abril Cultura, 1983. 218 p.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993. p. 397-428.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto (1881-1922)*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. 458 p.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no Romance. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. (Bial Nestlé de Literatura Brasileira – 1982). São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983. p. 19-42.
- BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. 1900. Disponível em: < <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000066.pdf> >. Acesso em 04 jul. 2018.
- _____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 2. ed. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011. 312 p.
- BASTOS, Hermenegildo. A permanência da literatura (direções da prática literária na era do multiculturalismo e da indústria cultural). *Cerrados*, Brasília, v. 7, n. 8, p. 125-140, jul./dez. 1998a.
- _____. O autoquestionamento literário. In: _____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: UnB, 1998b. p. 33-52.
- _____. Introducción. In: _____. *Reliquias de la casa nueva. La narrativa latinoamericana: el eje Graciliano-Rulfo*. Traducción de Antelma Cisneros. México: Universidad nacional Autónoma de México, 2005. p. 17-27.
- _____. Literatura como trabalho e apropriação. *Pontos de interrogação*, Bahia, 1, 1, p. 33-51, jan./jun. 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. 443 p.

BOSI, Alfredo. Figuras do *eu* nas recordações de Isaías Caminha. In: BARRETO, Lima. *Recordações do escritor Isaías Caminha*. 2. ed. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2011. p. 9-36.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017. 567 p.

BUENO, Luís. Cyro dos Anjos. In: _____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 551-575.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. 223 p.

_____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. 252 p.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995. p. 235-263.

_____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2000a. 383 p. 2 v.

_____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000b. 182 p.

_____. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p. 77-92.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

CORONEL, Luciana Paiva. Representações da cultura de massa na ficção de Rubem Fonseca, *Revista Méfis: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, p. 203-215, jul./dez. 2006.

_____. *Entre a solidão e o sucesso: análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80*. São Paulo: Linear B.; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. 216 p.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 240 p.

FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escritor: estudo sobre Lima Barreto*. São Paulo: Hucitec; Assis: Instituto de Letras, História, Psicologia de Assis, 1978. 185 p.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. 285 p.

FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. 24. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. 238 p.

_____. O romance morreu? In: _____. *O romance morreu: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 7-10.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013. 183 p.

GIL, Fernando Cerisara. *O amanuense Belmiro: lirismo, cotidiano e imobilidade*. In: _____. *O romance da urbanização*. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2014. p. 51-69.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre a arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 99 p.

HOLZ, Hanz Heinz. *De la obra de arte a la mercancia*. Tradução de Joan Valls i Royo. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 1979. 208 p.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2000. 288 p.

_____. À sombra das moças em flor: uma leitura do romance *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. In: _____. *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 19-36.

LLOSA, Mário Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 19-32.

LUKÁCS, György. Problemas de la mimesis. V. La misión desfeticizadora del arte. In: _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967. Cap. 9.

_____. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. In: _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. p. 167-277.

_____. Nota sobre o romance. In: NETTO, José Paulo (Org.). *Georg Lukács: sociologia*. Tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Ática, 1981. p. 177-188.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. 296 p.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: NETTO, José Paulo; COUTINHO, Carlos Nelson (Org.). *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. p. 193-243.

LUNN, Eugene. *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. Tradução de Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 360 p.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia: Ed. da UFG; São Paulo: Edusp, 2002. 215 p.

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. Tradução de Joaquim Toledo Jr. *Novos estudos*, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 201-212, nov. 2009.

NOBILE, Ana Paula Franco. *A recepção crítica de O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos (1937)*. São Paulo: Annablume, 2006. 198 p.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *O livro do seminário: ensaios*. (Bienal Nestlé de Literatura Brasileira – 1982). São Paulo: L. R. Editores Ltda., 1983. p. 43-69.

PASTA, José Antonio. Volubilidade e idéia fixa (O outro no romance brasileiro). Tradução de Cláudio R. Duarte et al. *Revista Sinal de menos*, sem local, n. 4, p. 13-25, fev. 2010. Disponível em: < <http://sinaldemenos.org/> >. Acesso em: 17 ago. 2019.

PELLEGRINI, Tânia. Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea, *Crítica marxista*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 69-91, 1995.

_____. A produção cultural brasileira e o golpe de 1964, *Communicare*, São Paulo, v. 4, n. 2, p.109-116, jul./dez. 2004.

_____. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois, *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 43, p. 151-178, jan./jul. 2014a.

_____. Moda importada: introdução do realismo no Brasil, *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p. 117-138, jul./dez. 2014b.

PETROV, Petar. *O realismo na ficção de José Cardoso Pires e de Rubem Fonseca*. Viseu: Difel, 2000. 326 p.

PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1976. 124 p.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. 179 p.

_____. (Org.). Literatura e Pobreza. *Revista Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, v. 1.2, n. 2, p. 27-47, abr. 1982. Disponível em: < <http://novosestudos.uol.com.br/indice/indice.asp?idEdicao=32> >. Acesso em: 17 mai. 2017.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012. p. 33-80.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1995. 257 p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 17. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1997. 446 p.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador*: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 211 p.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010. 347 p.

WITKOWSKI, Nicolas. Lazzaro Spallanzani, um naturalista no inferno. In: _____. *Uma história sentimental das ciências*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 66-70.

ZILBERMAN, Regina. O romance histórico – teoria e prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). *Lukács e a literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 109-139.

ANEXO A – ENTREVISTA LIMA BARRETO

UMA ENTREVISTA

Lima Barreto, o romancista admirável de *Isaías Caminha*, está no Hospício. Boêmio incorrigível, os desregramentos de vida abateram-lhe o ânimo de tal forma, que se viu obrigado a ir passar uns dias na Praia da Saudade, diante do mar, respirando o ar puro desse recanto ameno da cidade. Lá está seguramente há um mês. É verdade que não está maluco, como a princípio se poderá cuidar; apenas um pouco excitado e combalido. O seu espírito está perfeitamente lúcido, e a prova disso é que Lima Barreto, apesar do ambiente ser mui pouco propício, tem escrito muito. Ainda há dias, numa rápida visita que lhe fizemos, tivemos ocasião de verificar a sua boa disposição e de ouvi-lo sobre os planos de trabalho que está construindo mentalmente, para realizar depois que se libertar das grades do manicômio. Lima Barreto apareceu-nos vestindo roupa de zuarte, usada no estabelecimento, os cabelos desgrenhados e os dedos sujos de tinta, sinal evidente de que escrevia no momento em que fora chamado.

– *Então, Lima, que é isso?*

– É verdade. Meteram-me aqui para descansar um pouco. E eu aqui estou satisfeito, pronto a voltar ao mundo.

– *Boa, então, essa vidinha?*

– Boa, propriamente, não direi; mas, afinal, a maior, senão a única ventura, consiste na liberdade; o Hospício é uma prisão como outra qualquer, com grades e guardas severos que mal nos permitem chegar à janela. Para mim, porém, tem sido útil a estadia nos domínios do senhor Juliano Moreira. Tenho coligido observações interessantíssimas para escrever livro sobre a vida interna dos hospitais de loucos. Leia *O cemitério dos vivos*. Nessas páginas contarei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que se passam dentro destas paredes inexpugnáveis. Tenho visto coisas interessantíssimas.

– *Mas, afinal, como vieste parar aqui?*

– Muito simplesmente. Estando um pouco excitado, é natural, por certos abusos, resolveu meu irmão que eu necessitava descanso. E, um belo dia, meteu-me num carro e abalou comigo para cá. Quando verifiquei onde estava, fiquei indignado. Essa indignação pareceu, então, aos homens daqui acesso furioso de loucura e o seu amigo foi, sem mais formalidades trancafiado num quarto-forte. Aí é que presenciei as cenas mais engraçadas entre todas as que já me têm sido dado ver. Éramos quatro dentro de um espaço que mal

chegava para um homem se mover com certa liberdade. Um preto epilético, que tinha ataques horríveis, um mulato de fisionomia má, que tinha mania de ser mudo, um português, coitado, que resolveu ser cavalo de tálburi e eu. Logo que entrei, compreendi o perigo da minha situação e procurei me colocar num canto, bem cosido à parede, para evitar os pontapés, que, à guisa de coices, dava o suposto cavalo de tálburi. O preto epilético, porém, veio em meu auxílio.

– Você não é aprendiz de marinheiro?, perguntou-me acolhedor.

E eu, para o não contrariar, respondi logo que sim.

– Eu me lembro de você, acrescentou ele. Somos colegas.

Se não fosse esse “colega”, agora não sei onde estaria, o “cavalo” era fraco, menor e tinha uma predileção especial pelas minhas parcas carnes. De vez em quando, juntava os pés – e bumba! – arrumava um par de coices violentos. O preto é que intervinha, e, gritando como se fosse cocheiro, obrigava-o a escoicear as paredes e não a mim. Assim foram as minhas primeiras horas passadas neste caso. Depois é que compreenderam que eu não era um maluco e me libertaram.

– *Mas não te reconheceu ninguém?*

– Até então, não. Nem eu fiz por isso. Queria, ao contrário, passar despercebido, para observar melhor e mesmo para verificar, por experiência própria, a maneira como eram tratados os loucos desprotegidos e sem dinheiro – que no Hospício também predomina o “pistolão”, é preciso que se note. Logo que me soltaram, entretanto, deram-me uma vassoura e mandaram-me varrer o Pavilhão de Observação e, depois, o parque.

E, passivamente me submeti e dei conta do serviço. Foi quando terminava de varrer o parque, que um pensionista me reconheceu e denunciou. No dia seguinte me visitava o meu amigo Humberto Gotuzzo e me fazia transferir para a seção em que eu até agora estou.

– *E a boa companhia, que tal?*

– Boa. Onde estou só há inofensivos, malucos mansos ou menos suspeitos, como eu. Não fazem mal a ninguém, nem se preocupam uns com a vida dos outros. Há uns “cacetes”, conversadores ou pedinchões. Querem penas, papel, cigarros – enfim, os “filantes” que existem lá fora, existem também aqui dentro. Mas são mansos e não fazem mal a ninguém. Pode-se viver perfeitamente no meio deles.

– *Cita aí alguns tipos interessantes dos que observaste. A título de curiosidade...*

– Isso não. Se eu os citar, o livro perderá todo o interesse. Essas coisas valem, sobretudo, pela novidade. O que posso assegurar, no entanto, é que há uns esplêndidos, melhores ainda do que o tal “cavalo de tálburi”.

– *E quando pensas lançar O cemitério dos vivos?*

– Não sei. Agora só falta escrever, meter em forma as observações reunidas. Esse trabalho pretendo encetar logo que saia daqui, porque aqui não tenho as comodidades que são de desejar para a feitura de uma obra dessa natureza.

E Lima Barreto, sorrindo, arrancou do bolso um pedaço de papel:

– Estás vendo? São uns tipos que acabo de jogar.

A Folha, 31 de janeiro de 1920.

Fonte: MASSI, Augusto; MOURA, Murilo Marcondes de (Org.). Uma entrevista. In: BARRETO, Lima. *Diário do hospício e O cemitério dos vivos*. 1. Ed. São Paulo; Cosac Naify, 2010. p. 294-297.

ANEXO B – ENTREVISTA CYRO DOS ANJOS

CYRO DOS ANJOS

Seu último livro é um livro de memórias. Por quê?

Quando me aposentei no serviço público, eu me aposentei também na literatura. Agora, encho meu tempo com leituras de autores que estão aí guardados para ler, às vezes há muito tempo. Se eu não os lesse, morreria de remorsos. Mas meu último livro foi justamente um livro de memórias da infância e da juventude. Chama-se *A menina do sobrado*. São memórias com um toque ligeiramente ficcional, mas mudando nomes de pessoas e, às vezes, de localidades, para evitar a identificação dos personagens; mas o que está lá é tudo exato, com esse pequeno toque ficcional. São as memórias da infância e da juventude, realmente. Não quis continuar as memórias da vida madura, porque me parecem destituídas de poesia. Para mim, o que me interessava era a poesia da infância e da juventude. A vida madura é uma vida sem poesia, vida de luta, aquela coisa toda, e também eu já tinha contado num outro livro, *Montanha*, a minha passagem pela administração e um pouco pela política. Então, não julguei conveniente continuar as memórias. Não me atraiu essa fase da vida para escrever; por isso escrevi só a primeira fase. A minha infância foi uma infância sem acidentes. Tinha uma família numerosa, éramos 14 irmãos; a nossa casa era uma casa alegre porque era muito cheia. Vivíamos numa pequena cidade do interior, onde a vida era muito tranquila, Montes Claros, no norte de Minas Gerais. Essa cidade aparece no meu livro com o nome de Santana do Rio Verde, porque em Montes Claros passa um rio que se chama “Verde”; achei mais poético esse nome. Fiz isso porque essa cidade da minha infância ficou desfigurada; hoje é uma cidade grande, com quase 300.000 habitantes, com fábricas etc. Não é a cidade da minha infância, então eu resolvi mudar o nome. Tive uma infância tranquila, doce, com aquela liberdade que a gente tem nas cidades do interior, com aquela facilidade entre cidade e campo; uma vida que os meninos das cidades grandes não conhecem. A vida de apartamento é uma vida torturadora. Lá era tudo largo, tudo fácil. As lembranças que me marcaram, as namoradinhas, tudo isso eu conto no livro de memórias. Eu me ocupo justamente dos amores da infância e da adolescência.

E como foi a educação que seus pais lhe deram?

O meu pai gostava muito de ler e escrevia um pouquinho em jornais lá da minha terra. Tinha até um hábito antidigestivo: ele gostava de ler depois do jantar, ainda na mesa, uma página qualquer, em voz alta para os filhos ali reunidos. Como educador, meu pai era muito severo, mas ao mesmo tempo me estimulava muito; ele era um pai à maneira antiga: aquele tipo tradicional de pai, de pouco convívio com os filhos, com uma certa distância. Mas a mim ele estimulou muito, de maneira que eu guardo dele, do nosso convívio, uma lembrança muito comovida. Na minha terra não havia ginásios, não havia curso secundário; havia uma escola normal, um estabelecimento misto, para moças e rapazes. Meu pai não pôde me mandar estudar em Belo Horizonte porque a nossa família era muito numerosa e ele já tinha educado dois ou três filhos. Os recursos eram insuficientes para mandar mais filhos para Belo Horizonte. Então eu fiquei por lá e cursei a Escola Normal. A nossa Escola Normal é muito diferente da Escola Normal francesa. Na França é uma escola superior; aqui é uma escola modesta para formar professores de ensino primário. Eu fiz esse curso até o 2º ano, depois fui para Belo Horizonte (meu pai facilitou a minha ida). Arranjei lá um emprego público. Vivi sempre entre o jornalismo e a repartição pública. Eu gostava muito de escrever, desde criança. Fiz jornaizinhos infantis, geralmente humorísticos, uns manuscritos, outros impressos. Então, eu tinha desde criança uma certa facilidade para escrever; não me refiro à qualidade, mas à espontaneidade. Por isso fui naturalmente ao jornalismo. Passei toda a minha vida de estudante entre a repartição pública e o jornal. Depois passei por alguns postos administrativos. Em Belo Horizonte, eu me formei em Direito, apesar de não ter nenhuma vocação para a advocacia. Escolhi Direito por ser, na época, a faculdade mais fácil. Eu morava numa república de estudantes e via meu irmão que estudava Medicina, com aqueles ossos, decorando isso, aquilo, aquela coisa toda. E eu tinha horror de tudo isso. Também não quis estudar Engenharia porque eu não dava para Matemática. Então, como a Escola de Direito era a escola mais fácil, fiz o curso de Direito, mas fui um péssimo estudante – estudava um bocadinho na véspera dos exames. Não cheguei a advogar. Eu não gostava de advocacia. Eu me formei, mas não exerci a profissão. Tentei fazer advocacia alguns poucos meses, na minha terra natal, mas voltei logo para Belo Horizonte, para o serviço público e lá passei por várias situações, por várias posições.

Quais são os livros que o marcaram na adolescência?

Na infância li tudo o que todo mundo lia na ocasião aqui: *Rocamboles*, livros de cunho policial, coisas assim. Lia-se muito Alexandre Dumas; você vai ver isso no meu livro de memórias; lá eu cito os livros que eu lia. Os três mosqueteiros de Alexandre Dumas era o encanto da nossa mocidade. Quando entrei na Faculdade, familiarizei-me com autores de mais categoria. Muito cedo eu li Machado de Assis. Li tanto que aconteceu o seguinte: fiquei saturado de Machado de Assis. Houve um tempo em que eu não podia mais ler o Machado porque estava saturado. Li também Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco; eu me delicieei com Anatole France. Quando fiz a grande descoberta de Anatole France foi um deslumbramento. Mais tarde, aí pela altura dos meus vinte e tantos anos, eu descobri Proust, encontrei-me com Proust. A minha formação foi toda de autores franceses, como era comum naquele tempo, quando não se lia inglês no Brasil. O inglês entrou no Brasil entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Antes, no Brasil, desde o livro didático até o livro literário, tudo era em francês: desde a escola secundária até a escola superior; álgebra, geometria, anatomia, os livros científicos – tudo era em francês. Mas, com a primeira Grande Guerra, houve na França uma tremenda devastação no meio intelectual: morreu muito professor, cessou a produção intelectual. Então, os Estados Unidos entraram. Houve uma coisa curiosa: o inglês não substituiu o francês no Brasil como língua de formação, como literatura de formação; não foi por causa nem de Shakespeare, nem de outros grandes autores que o inglês apareceu, mas sim por causa do cinema falado – em 1928, mais ou menos. A mocidade então começou a se interessar pelo inglês; e essa influência do cinema americano continua até hoje.

Quando começou a escrever?

O primeiro livro nasceu quase que praticamente de umas crônicas que eu escrevia, e essas crônicas que eu escrevia foram tendo um encadeamento, uma certa atmosfera; então os amigos achavam que eu estava escrevendo um romance; mas eu não pensava em escrever um romance. Mas nasceu um romance daquelas crônicas; depois houve episódios sentimentais que deram vida ao livro. Eu tinha 30 anos quando publiquei meu livro, em 1937. Publiquei-o pela primeira vez à minha custa. Mande o livro aqui para o Rio, para o José Olympio. Ele mandou ler o livro e escreveu-me, dizendo que o publicaria no ano seguinte, porque naquele ano ele estava com os planos editoriais já conduzidos. Pedi os originais de volta, pois eu estava aflito para publicar o livro, e o publiquei às minhas custas, em Belo Horizonte. O título

era *O amanuense Belmiro*; distribuí o livro entre amigos e dei-o para o José Olympio distribuir. Aí, ele fez a segunda edição e várias outras.

Como esse primeiro livro mudou a sua vida?

Bom, o livro teve boa sorte; foi acolhido com muita simpatia. Naquele tempo, havia crítica literária; hoje não há mais, desapareceu a crítica literária. Hoje os jornais dão pequenas resenhas muito desenxabidas, insossas, insípidas. Naquele tempo havia bons críticos e havia também o costume de os amigos do escritor escrever em seus artiguinhos. Então o livro foi muito comemorado por críticos de ofício e também por amigos meus. O acolhimento foi simpático, e eu me senti lançado na vida literária. *O amanuense Belmiro* encontrou o terreno preparado. Toda a minha vida transcorrida até ali, até os 30 anos, todas as experiências sentimentais, líricas etc., foram metidas no livro; eu estava amadurecido para um livro. Na ocasião, então, ele surgiu naturalmente sem que houvesse nada de especial. Minha vida literária foi reduzida: escrevi apenas seis livros. Escrevi muitos artigos de jornais, muitas crônicas, mas livros mesmo escrevi poucos, porque eu levei uma vida de funcionário muito atribulada, muito trabalhosa e por isso não me sobrava tempo. Como tinha certa facilidade para escrever, eu era aproveitado nos gabinetes: discursos para políticos, para os secretários, para ministros e até para o presidente da República. E isso me exauria; era uma tarefa muito penosa, muito trabalhosa; tinha de redigir entrevistas, discursos. Se não tivesse sido tão absorvido por essa atividade de *ghost-writer*, talvez tivesse produzido mais literatura. Eu exerci essa atividade por toda a minha vida, até me aposentar. Desde os vinte e poucos anos eu vivi em gabinetes; primeiro, no gabinete de um secretário de Estado em Minas Gerais; depois com o governador do Estado, mais tarde vim para o Rio trabalhar no gabinete do ministro da Justiça e, finalmente, no do presidente da República. Até que fui nomeado para o Tribunal de Contas do Distrito Federal por Juscelino Kubitschek. Só então eu descansei da vida de gabinetes. Eu não entendia nada de contas, mas era um cargo burocrático bem remunerado, e eu podia descansar um pouco.

E começou a escrever um pouco mais?

Não, isso não influenciou na minha vida. Depois disso eu escrevi só mais um livro, o livro de memórias.

Como é o processo criativo de seus livros?

Olha, o Flaubert, na correspondência dele com George Sand, dizia que escrevia cinco, seis vezes uma página ou um período. Eu acho que ele escrevia apenas cinco, seis vezes, porque escrevia com pena de paio e aquela machuca as mãos. Eu escrevia uma página dez, vinte vezes; sou um perfeccionista, de modo que, para mim, era uma tortura escrever; ao mesmo tempo que era uma inclinação, era um suplício.

Qual é a sua relação com a linguagem, com o estilo?

Como eu já disse, recebi uma influência muito forte de Machado de Assis, pois ele é o mestre do estilo. Eu me deliciava com ele. Eu dei tudo que podia dar de mim nos livros para apurar a forma naturalmente.

O que significa escrever?

Eu sempre me fiz essa pergunta e até escrevi um pequeno livro chamado *A criação literária*, estudando o que leva a pessoa a escrever. Publiquei-o quando morava no México. Nele, eu conto coisa de dez ou doze anos, quando eu dirigia uma cadeira de Literatura na Faculdade de Filosofia de Minas Gerais. Certo aluno, desses que costumam fazer perguntas embaraçosas aos professores, interrogou-me depois da aula: “Por que escreve?” Algum tempo antes eu havia publicado um romance e, na ocasião, andava às voltas com outro, e nunca me ocorrera indagar por quê. Fiquei perplexo. Uma coisa era a atividade literária e outra a motivação dela, mas o jovem insistiu. Então, por curiosidade, fiz uma série de leituras sobre o ato criador, sobre o impulso que leva à criação, e dessas leituras saiu esse livrinho. Terminei meu livro com Pirandello. “Que autor poderá dizer como e por que um personagem nasceu em sua fantasia? O mistério da criação artística é idêntico ao do nascimento natural!” Isso diz Pirandello; e continua: “a mulher pode sentir o desejo de ser mãe, mas esse desejo, ainda que veemente, não basta para fecundá-la. Um belo dia ela se sentiu mãe, sem ter se dado conta de onde começou isso. Assim um artista, em seu viver, acolhe, a todo instante, germes de vida, mas nunca poderá dizer como e por quê, em certo momento, um desses germes penetrou em sua fantasia para se converter em criatura viva, num plano de vida superior ao da versátil existência cotidiana!” E eu concluí, de uma maneira um pouco brincalhona: “Jamais perguntem ao romancista por que ele escreve romances; melhor é pedir como certo

personagem de Shakespeare, que eles sejam bem encadernados e nos falem de amor...” Esta é uma frase de Shakespeare em *A megera domada*. Essa pergunta é muito complexa e invade o campo da criação literária. Até hoje continuo a ter curiosidade e a ler sobre isso. Eu tinha ideia de continuar a estudar esse problema, depois abandonei porque fiquei cansado. Cheguei à seguinte conclusão: é próprio do espírito ser criativo; todo mundo é dotado da faculdade de criar, em qualquer ramo das ciências ou das letras.

O senhor acha que a escrita, o livro, tem objetivos sociais?

Não, acho que não. Acho que isso é uma distorção da literatura; é um objetivo da política, não da literatura. A arte deve ser gratuita; como definiu Kant, a arte é a finalidade sem fim, é a busca pura de emoções. Pode se dar um objetivo político ou científico, mas já deturpa um pouco a obra de arte, salvo quando ela é feita com infinita graça como na *Divina comédia* de Dante, que é um livro político, uma obra imensa. Mas geralmente isso contamina a beleza do livro. A arte é gratuita e espontânea.

Há momentos felizes ou ideais para escrever?

Isso leva à famosa questão sobre o que é inspiração. Disse um escritor com muito espírito que na arte há mais transpiração do que inspiração. Flaubert sustentava que é preciso a gente sentar à mesa, com disposição ou não, mesmo que saia apenas um período, uma página ou uma linha. Mas é do hábito de sentar-se todo dia que nasce o trabalho. Evidentemente há momentos excepcionais, mas a arte nasce do trabalho artesanal, artístico. Bem, o acolhimento dado ao primeiro livro me trouxe muita satisfação, muita alegria. Escreveram-se mais de 100 artigos sobre o livro, e isso realmente me estimulou muito. Eu não tinha aspirações maiores; escrevi porque tinha tendências para escrever, tinha prazer nisso. Prazer e sofrimento ao mesmo tempo. O livro teve um acolhimento simpático, e isso me estimulou bastante. Assim mesmo, levei cinco anos para escrever outro e dez anos para escrever o terceiro.

Onde encontra estímulos ou pretextos para escrever?

Às vezes, um livro nasce de um pequeno episódio. O meu livro *Abdias* nasceu de uma palavra. Um colega meu, amigo e parente, convidou-me a dar aulas num colégio secundário de freiras. Você precisa ver o que é *la rentrée*, quando as mocinhas voltam das férias nos

primeiros dias de aula, como um bando de juventude. E naquelas mocinhas, de 15, 16, 18 anos, na *rentrée*, daquela mocidade, eu me inspirei e escrevi *Abdias*, o meu segundo romance.

E por que *Abdias*?

É o nome do professor. Já o *Amanuense* nasceu de um episódio de carnaval, tanto que em italiano o livro tem o título de *Carnevale a Belo Horizonte*, do Spinelli. Foi um pequeno flerte, numa noite de carnaval, que inspirou o livro.

Quando escreve, qual era o papel que o imprevisto desempenha na sua obra?

Como lhe disse, eu tinha uma vida muito atribulada na repartição pública. Nas minhas folgas, nas férias é que eu escrevia. *O Amanuense*, por exemplo, saiu de um período de férias. Eu era oficial de gabinete do governador de Minas, e o trabalho me absorvia muito tempo. Eu era amigo dele, mas era uma amizade muito onerosa porque ele, ao mesmo tempo que me cercava de amizade, me dava muito trabalho. Quando Getúlio Vargas era presidente, resolveu passar umas férias em Poços de Caldas, e o governador teve de ir recebê-lo e acompanhá-lo. Então eu tive uma folga de uns trinta dias, e o livro saiu. Eu já estava fecundado para escrever o livro, e o livro saiu nessa folga, nesse período. O segundo saiu alguns anos depois, e o terceiro quando eu estava no México, como professor, em 1952. Fiquei dois anos no México, depois fui para Portugal, como professor da Universidade, mandado pelo Itamaraty. Era um curso de Estudos Brasileiros mantido pelo Ministério das Relações Exteriores como propaganda do Brasil. Naquele tempo não havia adidos culturais; preferiam mandar professores que fossem também escritores: Murilo Mendes para Roma, depois Sérgio Buarque de Hollanda, Álvaro Lins para Portugal e outros. Sendo professores escritores, eles podiam agir numa área mais ampla no meio literário. Eu fiquei no México de 1952 a 1954 e em Portugal de 1954 a 1956.

Como o senhor viveu o Modernismo?

Recebi uma grande influência de um dos modernistas: Carlos Drummond de Andrade, a quem eu conheci na redação do “Diário de Minas”; ele era redator chefe e eu redator. Fui um modernista retardatário porque eu tinha uma formação mais clássica: leituras de Machado de Assis, de Anatole France, dos clássicos franceses. Mas, ao surgir o Movimento Modernista de 22, fiquei fascinado pela poesia de Drummond; pela poesia e pela prosa, porque ele é um

grande prosador. Ficamos amigos em 1928; eu entrei no Modernismo quando ele já estava saindo da moda; já havia passado aquele ímpeto modernista, eu fui da undécima hora...

O que lembra daqueles tempos, desse convívio com Drummond e com o grupo de Minas Gerais?

Deixei lá excelentes amigos: Drummond, João Alphonsus de Guimaraens, que é um grande escritor. O grupo de Minas era muito interessante. Vivia-se muito presos em Belo Horizonte. Naquele tempo só havia a Central do Brasil com um transporte longo e demorado. Quase não se viajava naquela época; a gente vivia mais em Belo Horizonte. Foi uma roda muito rica, muito expressiva, essa roda de modernistas mineiros: João Alphonsus, Drummond, Emilio Moura, Martins de Almeida e vários outros. Desse grupo se destacava a grande figura de Drummond, que é meu amigo há 60 anos.

Como se sente dentro da literatura brasileira?

Tenho uma obra modesta, pequena e já me sinto aposentado da literatura. Hoje sou apenas um leitor e não sou um deslumbrado comigo mesmo; pelo contrário, sou um escritor que tem uma autocrítica excessiva e inibidora. Talvez por eu ter escrito tão pouco, essa autocrítica excessiva inibe.

E a literatura de hoje, como é?

Acho que a grande época foi a do Modernismo até Guimarães Rosa. Alguns escritores contemporâneos são até interessantes – mas que não têm a importância daqueles das décadas de 30 e 40: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Manuel Bandeira, em suma, uma geração brilhante. Hoje publica-se muito e muita coisa insignificante. Eu não gostaria de dizer isso por escrito porque iria magoar as pessoas, mas eu nem leio essas coisas. Atualmente só leio do século XIX para trás.

Gostaria que o senhor traçasse um auto-retrato.

Posso dizer que sou um escritor eternamente insatisfeito comigo mesmo. Considero minha obra pobre; dei tudo que podia dar, mas fiz uma obra modesta. Como sou um leitor muito

exigente, li muita coisa boa e, no fim, estou achando minha obra muito modesta em face de tudo isso. Como lhe disse, não sou um Narciso, ou um anti-Narciso. De modo que não tenho uma satisfação comigo próprio como outros escritores têm. Os meus livros, *O amanuense Belmiro*, *Abdias*, *Menino do sobrado*, e esse mais recente, *A montanha*, todos foram muito bem acolhidos. *A montanha* foi um livro um pouco polêmico: trata de um tema político, porque eu aproveitei a minha experiência política. Esse livro causou um grande ruído, do qual eu não gostei porque a grande repercussão política prejudicou a repercussão literária. É um livro que analisa o ambiente político do Brasil de Getúlio Vargas. Esse livro causou uma polêmica muito grande, uma discussão em torno de quem seria quem, quais seriam os personagens. E isso atrapalhou um pouco a repercussão literária do livro porque ele foi acolhido pelos políticos antes de ser acolhido pelos escritores. Muitos críticos disseram que eu saí da minha linha natural, que era o romance intimista, psicológico e fui para o romance político, e que a política não é “romanceável”. Essa restrição é uma tolice, tudo é romanceável, todo tema é romanceável. A política é apenas um tema um pouco árido, mas nesse livro eu criei um elemento lírico que dá sustentação ao livro como romance: é uma personagem feminina. Então, este livro recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis. Causou um certo barulho por causa das especulações que houve em torno disso. Mas os outros, não: são livros de caráter intimista, retratando ambientes literários em geral. A minha vocação é mais para leitor do que para escritor, sempre foi. Escrever para mim sempre foi uma espécie de compulsão genética: o sujeito escreve porque nasceu com aquilo: é genético. Eu tinha um certo prazer em escrever, misturado com sofrimento. O prazer literário às vezes vem, quando você descobre a expressão de um sentimento, quando você consegue lançar no papel uma idéia exata das coisas que você quer dizer, quando você consegue captar a expressão de um sentimento: e isso dá uma certa felicidade, um certo prazer. São prazeres momentâneos, mas o ato de escrever é um ato penoso. Você sente prazer quando descobre a chave de um pensamento ou de um sentimento, nessa luta que você tem consigo mesmo; aí você sente uma sensação de prazer.

Rio de Janeiro, outubro de 1986.

Fonte: RICCIARDI, Giovanni. Cyro dos Anjos. In: MINDLIN, Dulce Maria Viana (Org.). *Biografia e criação literária: entrevistas com escritores mineiros*. Ouro Preto: Ufop, 2008. v. 3. p. 124-141.

ANEXO C – ENTREVISTA RUBEM FONSECA

A grande arte de Rubem Fonseca

O recluso escritor mineiro fala sobre literatura, mulheres e dá conselhos a jovens escritores, em dois rápidos encontros no Rio de Janeiro

Alexandre Gaioto, estudante do quarto ano dos cursos de Jornalismo (Centro Universitário de Maringá) e Letras (Universidade Estadual de Maringá), se propôs a uma missão quase impossível: entrevistar o escritor Rubem Fonseca, um dos maiores nomes da literatura brasileira contemporânea e notoriamente avesso ao assédio da imprensa.

Gaioto foi até o Rio de Janeiro, onde Fonseca vive, e conseguiu conversar com o autor de *A Grande Arte*, *Agosto* e *O Caso Morel*. Leia abaixo um relato de sua aventura.

Considerado um dos maiores escritores brasileiros vivos, Rubem Fonseca, de 83 anos, não concede entrevistas e raramente permite ser fotografado. O escritor, que mora em um prédio localizado a poucos metros do mar, escreve diariamente, em seu notebook, das quatro às oito horas da manhã. Em seguida, parte para sua caminhada matinal pelas ruas do Leblon, no Rio de Janeiro, onde reside.

No último dia 16 de janeiro, abordei José Rubem Fonseca na rua onde ele mora. Vestindo calça jeans, camiseta branca e boné cinza, o escritor voltava do supermercado, lentamente, carregando dois litros de leite em uma sacolinha. Ao me apresentar como acadêmico de Letras, da Universidade Estadual de Maringá, omito que também estudo Jornalismo, informo que viajei do interior do Paraná apenas para conhecê-lo, e que sonho ser escritor. Fonseca, com uma voz rouca, não esconde seu espanto: “Como você me encontrou aqui?”

Enquanto autografa os dois livros que eu lhe mostro, o escritor revela seus três autores prediletos, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Ferreira Gullar: **“Poesia é o gênero que eu mais gosto de ler”**, diz Fonseca, antes de desejar-me boa sorte, atravessar a rua e entrar no prédio.

No dia seguinte, empunhando uma máquina fotográfica, volto ao prédio dele para tentar arrancar mais algumas palavras e uma rara imagem do recluso escritor. Por volta das 10 horas,

Fonseca sai para sua tradicional caminhada, desta vez com a missão de devolver dois filmes em uma locadora.

Sem desconfiar de que está sendo fotografado, Fonseca devolve os DVDs senta-se em um banco de madeira, na calçada, onde é reconhecido por uma leitora de 60 anos. Após ele se esquivar cordialmente de um convite para jantar a sós com a admiradora, sento-me ao seu lado para mais alguns minutos de conversa.

Segundo o escritor, que só participa de sessões de autógrafos e ministra palestras quando está no exterior, a distância dos meios de comunicação sempre foi uma estratégia para garantir o anonimato.

“Aqui no Leblon, todos sabem onde o João Ubaldo Ribeiro mora, porque a cara dele sai estampada nos jornais durante toda semana. Eu nunca quis isso para mim! Você é um cara legal, bem-humorado e quer ser escritor. Mas também tem muita gente chata!”, me diz.

A única entrevista concedida pelo escritor para um canal de televisão brasileiro foi na Alemanha, em 1989, durante a queda do muro de Berlim. A então namorada de Fonseca, ao identificar uma equipe da Rede Bandeirantes, sugeriu ao repórter que entrevistasse seu namorado brasileiro. **“Na entrevista, eu disse que nós estávamos vivendo um momento histórico. Quando a matéria veio para a edição, no Rio de Janeiro, o chefe de jornalismo ficou louco, porque o repórter não me reconheceu! Eu disse apenas que meu nome era José Fonseca. Depois disso, o jornalista ficou me procurando lá na Alemanha para tentar uma entrevista exclusiva, mas nunca mais me achou.”**

Durante as respostas, é comum o escritor contemplar, com olhares e sorrisos maliciosos, as sensuais mulheres que caminham nas ruas com shorts minúsculos. Quando uma loira e uma morena passam pela nossa frente, Fonseca esquece a resposta que formulava, e desabafa: **“As mulheres são incríveis, você não acha? As morenas são as minhas favoritas. E você, prefere qual?”**, indaga.

Censura

Os livros de Rubem Fonseca, repletos de violência, estupros e assassinatos, são repudiados pelos leitores mais conservadores. Abusando de um erotismo sarcástico, símbolos fálicos e de uma linguagem agressiva, o autor domina, com maestria, a arte de perturbar.

“O escritor tem de escrever o que ninguém quer ler. Para escrever o que todos querem ler, existem os jornalistas. O meu editor já me disse, uma vez, que ninguém ia gostar do meu texto. E eu disse a ele que, se eu quisesse escrever sobre gosma, merda e sexo, eu iria escrever”, diz.

Durante a ditadura militar (1964-1985), uma de suas obras, *Feliz Ano Novo* (1975) chegou a ser proibida pelo então ministro da Justiça, Armando Falcão, sob a alegação de “exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes”. A ditadura não amedrontou o gênio provocador. **“Eu nunca tive medo quando os meus livros foram censurados. Eles censuraram o *Feliz Ano Novo* por uma babaquice. Então, eu resolvi escrever *O Cobrador* (1979), que é muito mais pornográfico e muito mais violento.”**

Conselhos

Para Rubem Fonseca, os aspirantes a escritores nunca devem caminhar sem um bloco de notas. Comprovando a importância do conselho, o escritor exhibe um caótico e minúsculo bloquinho, sacado de um dos seus bolsos. Manter uma rotina e, sempre que possível, retomar o texto para reescrevê-lo, são outras preciosas dicas do autor.

“Escrever é um exercício diário. Mesmo que seja uma linha, é preciso escrever todo o dia. É preciso também sempre reescrever o texto. Há sempre uma forma de melhorar a obra”, aconselha.

Para encerrar a conversa, digo a Rubem Fonseca que, daqui a 40 anos, certamente haverá uma estátua dele, no calçadão do Leblon, a exemplo da estátua de Carlos Drummond de Andrade, em Copacabana. Sorrindo, o escritor ironiza: **“Se fizerem mesmo essa estátua, eu quero estar agarrando uma gostosa.”**

Fonte: GAIOTO, Alexandre. A grande arte de Rubem Fonseca. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 13 fev. 2009, Literatura. Disponível em: < <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-grande-arte-de-rubem-fonseca-bfb4gjvcw7nh2irvvpzkny1ji/> >. Acesso: 11 set. 2019.