

O JORNALÍSTICO E O SATÍRICO EM LIMA BARRETO E ANATOLE FRANCE

Milene Suzano de ALMEIDA¹

RESUMO: Em estudo comparativo entre o escritor brasileiro Lima Barreto (1881-1922) e o francês Anatole France (1844-1924), foi possível observar, de maneira geral, um trajeto semelhante no conjunto das duas obras, ancorado numa visão de mundo essencialmente humanista. Nesta busca, foram tratados, entre outros aspectos, da configuração de uma escrita colada aos acontecimentos políticos, sociais e culturais da *Belle Époque*, a partir da análise dos romances *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de 1909, *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* e *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, de 1893. A questão central que permanece desta escrita que parece correr paralelamente aos acontecimentos reais passa a ser a mesma que France chegou à conclusão numa entrevista em 1903: “a atualidade retira aos seus olhos o interesse na literatura e na arte contemporânea”² (Bancquart, 1991, p. XIX).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada, Anatole France, Lima Barreto, Ironia, Sátira.

¹ Pesquisadora colaboradora na Universidade de Campinas, é doutora pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, com tese em Literatura Comparada. E-mail: milenesuzano@gmail.com

² ...l'actualité éclipse à ses yeux l'intérêt de la littérature et de l'art contemporains.

LE JOURNALISTIQUE ET LE SATIRIQUE CHEZ LIMA BARRETO ET ANATOLE FRANCE

RÉSUMÉ: Dans une étude comparative entre l'écrivain brésilien Lima Barreto (1881-1922) et le français Anatole France (1844-1924), on a trouvé un chemin semblable dans l'ensemble de leurs œuvres. Ce chemin est centré sur un même regard sur le monde, un regard essentiellement humaniste. Il s'agit d'une écriture serrée aux événements politiques, sociaux et culturels de la Belle Époque, dans les romans *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de 1909, *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* et *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, de 1893. Cet attachement aux événements est bien traduit chez Anatole France qui arriva à cette conclusion dans un entretien en 1903. Selon lui, "l'actualité éclipse à ses yeux l'intérêt de la littérature et de l'art contemporains" (Bancquart, 1991: XIX).

MOTS-CLÉS: Littérature Comparée, Anatole France, Lima Barreto, Ironie, Satire.

Anatole France, nascido em 1844 em Paris e falecido na mesma cidade, em 1924, foi para Afonso Henrique de Lima Barreto, nascido em 1881, e falecido em 1922, no Rio de Janeiro, um escritor militante. Leitura peculiar de um escritor admirado por aqui como sensualista e parnasiano.

De origem simples, Anatole France viveu sua infância e juventude em meio aos livros do sebo de seu pai. A consagração literária foi conquistada na eleição para a Academia Francesa de Letras, em 1896. Mas, os acontecimentos do "affaire Dreyfus" iriam alterar sua carreira literária. A despeito da posição confortável que ocupava no mundo das letras, France opôs-se aos seus pares, ao defender a inocência do capitão judeu Alfred Dreyfus e ao apoiar a revisão do seu processo. A despeito de suas posições políticas, recebeu, em 1921, o Prêmio Nobel pelo romance *Le Crime de Sylvestre Bonnard*, de 1881³.

Lima Barreto não chegou perto da consagração do escritor francês, apesar das sucessivas e frustradas candidaturas à Academia Brasileira de Letras⁴. Carregou até o final da vida a pecha de escritor maldito e marginal, reforçada pelas escolhas e pelo destino. Escolheu para romance de estreia, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de 1909, no qual atacava duramente a imprensa. No plano pessoal, a

³ Gunner Ahlström (1963) lembra que o nome de Anatole France havia sido proposto em 1904, 1910 e 1916, mas a sua figura contraditória provocava nos membros da academia sueca algumas ressalvas, especialmente depois de sua adesão ao socialismo e do apoio às causas revolucionárias na Rússia. Em 1921, o escritor deixou para trás nomes como os de Bernard Shaw, H.G. Wells, W. Yeats e Henri Bergson.

⁴ Lima Barreto se candidatou três vezes a uma vaga na Academia. Em 1917, por meio de uma carta a Rui Barbosa para a vaga de Sousa Bandeira. A candidatura não foi considerada por não seguir o processo oficial. Em 1919, concorreu para a vaga de Emílio de Meneses, obtendo alguns votos e o apoio de João Ribeiro e Afonso Celso. A última tentativa foi em 1921, com desistência do escritor.

loucura do pai impediu a continuidade de seus estudos e suas próprias interações no hospício, em crises decorrentes do alcoolismo, só agravaram a situação.

As semelhanças, porém, aparecem num exame mais atento. Um dos elementos desta comparação é a posição de passagem ou de transição de ambos. Enquanto Lima Barreto é classificado como um pré-modernista, guardadas as ressalvas do termo, Anatole France, segundo o crítico francês Albert Thibaudet, “colocou um curioso ponto final, provisoriamente final, à literatura clássica”⁵ (Thibaudet, 2007: 457). Nesta posição limiar entre movimentos literários, os dois autores parecem confrontar a visão do novo e a permanência do velho⁶.

A aproximação entre os dois autores não é nova. O sociólogo Sergio Miceli associou Anatole France e Lima Barreto em seu “estudo clínico dos anatolianos”, de 1977, grupo estruturado a partir do que chamou de “protótipo dos anatolianos”. Também, o historiador Nicolau Sevcenko (2003) sugeriu a aproximação entre os dois escritores. Para ele, Lima Barreto é, no Brasil, quem melhor realiza a “ironia redentora” do escritor francês, em oposição “... à ironia amarga e cética de Machado de Assis” (Sevcenko, 2003, p. 124). Anatole France também fazia parte da *Limana*⁷ com as obras *Le Lys Rouge* (1885), *Pierre Nozière* (1899), e os contos *Crainquebille* e *Au Petit Bonheur*⁸. Quanto às referências diretas de Lima Barreto a Anatole France, uma das mais relevantes está na conferência de Mirassol⁹, espécie de manifesto literário do escritor brasileiro, no qual Lima Barreto cita *Crainquebille* como grande obra, ao lado de *Dom Quixote* e *As Viagens de Gulliver*.

QUAND L'ACTUALITÉ ÉCLIPSE À SES YEUX L'INTÉRÊT DE LA LITTÉRATURE¹⁰

A questão que mais chama a atenção em ambos os escritores é a relação próxima entre suas obras e as questões políticas, sociais e culturais de seu tempo. Para Anatole France, elas ganham especial relevância em 1893, quando ele começa a publicar no *L'Écho de Paris*¹¹, mesmo ano da publicação de *Les Opinions de M.*

⁵ ... a posé un curieux point final, provisoirement final, à la littérature classique.

⁶ Antonio Arnoni Prado (1989), ao examinar a trajetória da atitude crítica em Lima Barreto, foi além deste confronto entre o novo e o velho. Prado ressaltou o abalo da *mimesis* no uso caricatural da linguagem e a denúncia do falseamento do real no rebuscamento dos literatos brasileiros. Chegou, porém, à conclusão de que seu protesto não se dá pela consciência história da ordem em crise, pois ao lado do radicalismo de seu projeto estético, percebe-se a utopia do projeto político.

⁷ Coleção de livros catalogados por Lima Barreto e listada na biografia de Francisco de Assis Barbosa (2012).

⁸ O primeiro livro consta no volume I das obras completas, de 1984, e os outros no volume III, de 1991.

⁹ O texto foi publicado na *Revista Sousa Cruz* e depois na coletânea *Impressões de leitura*, volume XIII das obras completas (1956).

¹⁰ Frase de Anatole France, em entrevista em 24 de maio de 1903, ao jornalista Domenico Oliya, do *Giornale d'Italia*. (apud Bancquart, 1991: XIX).

¹¹ As colunas de France apareciam normalmente na parte ocupada pelo editorial. Os textos publicados no *L'Écho de Paris*, assim como no *Le Figaro*, estão disponibilizados no site <http://gallica.bnf.fr/?lang=PT>.

Jérôme Coignard. No novo periódico, a sua única obrigação era não aborrecer o leitor, enquanto antes, no *Le Temps*, estava restrito às questões literárias.

Este romance das opiniões do religioso Coignard é uma coletânea dos ensinamentos do padre relatados por seu discípulo Tournebroche. A grande parte da história é contada por um narrador cindido: de um lado, o narrador Tournebroche, simpático à Coignard, que torna carismática ao leitor a figura do padre beerrão; de outro, um narrador-crítico que interpreta a história. Esse duplo-narrador foi a forma escolhida por France para tratar, ao mesmo tempo, dos acontecimentos políticos e sociais de seus tempos e da trajetória de um personagem no seu embate particular com o mundo. A utilização do tempo na obra acompanha essa duplicidade dos narradores. Em *Les Opinions*, o primeiro tema político diz respeito aos Ministros de Estado. Sobre estes homens de Estado, em conversa com o senhor Roman na livraria do livreiro Blaizot – palco de algumas aventuras de Coignard e de seu capuchinho Ange – o padre afirma: “nestes cinquenta anos de minha existência, observei que este país mudou diversas vezes de governo sem que a condição das pessoas tenha se modificado”¹² (France, 1987: 224). O escritor Roman, indignado, pergunta a Coignard como ele poderia falar assim no dia posterior à morte de um ministro de Estado, referência à morte de Jules Ferry, ministro da Educação, em 17 de março de 1893¹³. Configura-se já neste episódio, uma sobreposição temporal que aparecerá várias vezes no romance: entre os acontecimentos que remontam ao século XVIII e as referências políticas ao século XIX¹⁴.

O que se vê a partir de *Les Opinions*, portanto, é uma junção da escrita jornalística, cotidiana, de denúncia do poder, e um jogo lúdico e ficcional que torna a crítica mais suave, mas não menos implacável. Nesse jogo entre o jornalístico e o ficcional, os homens políticos aparecem como peças de um teatro de marionetes montado pelo narrador. A especialista na obra de France, Marie-Claire Bancquart sugere que o escritor pratica em suas obras o “pacte du collectionneur”, uma redução do mundo a dimensões mensuráveis, nas quais os personagens aparecem como peças num teatro político-literário.

PASTICHE E ELIMINAÇÃO DA INTRIGA

No capítulo intitulado *Affaire du Missisipi*, Coignard discute com o escritor Roman e com Gentil, secretário de um ministro de Estado, sobre o escândalo do

¹² ... depuis cinquante ans que j'existe, j'ai observé que ce pays avait plusieurs fois changé de gouvernement sans que la condition des personnes y eût changé.

¹³ Este capítulo foi publicado cinco dias depois dos acontecimentos no *L'Écho*.

¹⁴ Outro ponto importante é a estrutura dialógica do livro. Diferentemente do romance anterior, *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, do mesmo ano, em *Les Opinions*, a ação é substituída, na maior parte, pelos diálogos. Tendo como palco principal a livraria do sr. Blaizot, os debates de Coignard com outros frequentadores da loja ocupam o centro da narrativa.

Panamá¹⁵, transposto para o romance como o caso da falência da companhia das Índias. Neste capítulo, o tempo da enunciação e da matéria enunciada se articulam integrando a dualidade que organiza o sistema filosófico de Coignard, segundo o qual, os dois eventos dizem respeito aos mesmos homens, tratam dos mesmos preconceitos e dos mesmos erros. A companhia que “*était accusée d’avoir corrompu les officiers du royaume et du roi*” (France, 1987: 239) equivale à empresa de Lesseps que comprou os deputados da Terceira República para aprovar seu projeto. A junção dos dois tempos na narrativa histórica explica-se pela visão autoral de uma compreensão cética do mundo: trata-se de uma temporalidade na qual os eventos se repetem incessantemente.

Essa concepção cíclica do tempo autoriza o narrador a tratar um evento histórico como exemplar, como é o caso da breve história da “*dame de La Morangère*”, equivalente ficcional da “*Mme Cottu*”, esposa do barão Cottu, um dos administradores presos por envolvimento no escândalo do Panamá. Madame Cottu denunciou no tribunal uma proposta feita pelo diretor do serviço de informação. Ele propunha a soltura de seu marido mediante seu comprometimento na denúncia de deputados da direita que teriam recebido a propina, uma tentativa de equilibrar as acusações entre progressistas e tradicionalistas. Sua denúncia provocou um escândalo nacional, levando à demissão do diretor do serviço de informação. O narrador anatoliano recria assim o evento:

Em uma das audiências deste memorável processo, a senhora de La Morangère, (...) foi ouvida na sala principal pelos senhores parlamentares. Ela afirmou que um senhor Lescot, secretário do Sr. Tenente-coronel criminoso, a fez compreender que dependia somente dela a salvação de seu marido, que era um belo homem e de boa aparência. Quando a Sra. de La Morangère proferiu este discurso, que não fora feito para o público, o Sr. presidente do Parlamento foi obrigado a chamar na sala principal o Sr. Lescot, que tentou negar à princípio. Mas a Sra. de La Morangère tinha os olhos límpidos, diante dos quais ele cedeu. Ele se desconcertou e confundiu-se. Era um maldoso homem ruivo, como Judas Iscariote.¹⁶ (France, 1987 : 239-240)

¹⁵ Ferdinand de Lesseps, conhecido pela abertura do canal de Suez, formou em 1881 uma “*Compagnie universelle du canal inter-océanique*” para a abertura do istmo do Panamá. Como era necessário obter uma votação favorável na Câmara, a companhia “comprou” alguns deputados, operação que veio a público e revoltou a opinião pública. É em meio a esse período turbulento que a onda de antissemitismo avança e em 1894, a crise toma uma dimensão inaudita com o caso Dreyfus.

¹⁶ *À l’une des audiences de ce procès mémorable, la dame de La Morangère, (...) fut entendue en la grand-chambre par messieurs du Parlement. Elle déposa qu’un sieur Lescot, secrétaire de M. le lieutenant criminel, (...) lui fit sentir qu’il ne dépendait que d’elle de sauver son mari, qui*

A transposição da história da madame Cottu para “la dame de la Morangère” é realizada a partir de uma polarização entre a bondade da vítima e a vilania do subornador, como num quadro melodramático. Madame de La Morangère denuncia a situação com seus “belos olhos límpidos”, forçando a confissão do senhor Lescot. O motivo da confissão de Lescot é fruto da honestidade dessa senhora cujos olhos deixam entrever a verdade. Em oposição ao belo homem e à mulher honesta, o narrador posiciona Lescot, esse “grand vilain homme roux”, um Judas Iscariote. As características físicas dos personagens dão detalhes ao leitor da imagem do quadro que o narrador apresenta: há o homem de boa aparência situado fora do quadro, e a mulher de olhar puro e o vilão dentro da moldura da cena. Nesta cena melodramática¹⁷, os lados aparecem definidos *a priori*.

Porém, ainda que France utilize um “tableau” melodramático na composição desta cena, a estrutura geral do capítulo não segue a mesma orientação. A construção melodramática do trecho funciona como um pastiche, procedimento sugerido por uma frase posterior à cena: o caso “conhecido pelas gazetas, divertiu Paris”¹⁸ (France, 1987: 240). As gazetas, periódicos em geral em formato de tabloide e de tom sensacionalista, são a referência direta do trecho, não seu tom melodramático. Também a sobriedade do narrador contrasta com os recursos melodramáticos dos quais se utiliza, ressaltando o aspecto irônico do pastiche mais do que sua estrutura melodramática. Logo após a descrição desta cena, também o narrador Tournebrotche faz alusão à gazeta: “Nós encontramos na loja o secretário particular de um ministro de Estado, o Sr. Gentil, (...) e o célebre Sr. Roman, que tratou da razão do Estado em diversas obras bem consideradas. O velho Sr. Blaizot (...) lia a gazeta”. Inclusive, agora a dama de La Morangère não aparece mais nos seus atributos físicos, mas nas suas qualidades morais. Coignard elogia a atitude da dama que “agrada pela rara mistura de firmeza e refinamento”¹⁹ (France, 1987 : 241).

A estrutura dialógica da obra, diferentemente do tom picaresco das aventuras de *La Rôtisserie*, leva a uma questão crucial: o processo de caricaturização observado no primeiro romance parece não fazer sentido em *Les Opinions*. É que o pastiche e a ironia têm agora um papel mais relevante, como quando Coignard quali-

était bel homme et de bonne mine. (...) Quand Mme de La Morangère eut rapporté ce discours, qui n'était pas fait pour le public, M. le président du Parlement fut obligé d'appeler en la grand-chambre le sieur Lescot, qui d'abord essaya de nier. Mais Mme de La Morangère avait de beaux yeux limpides, dont il ne put soutenir le regard. Il se troubla et fut confondu. C'était un grand vilain homme roux, comme Judas Iscariote.

¹⁷ Num enredo típico do melodrama, uma sociedade em equilíbrio é transformada pela presença do traidor que acusa o herói de um crime do qual ele não pode se defender. O acontecimento altera toda a vida local e todo o decorrer da história. A história se dá na luta pelo reconhecimento da virtude e da verdade. A descrição do modo de imaginação melodramático foi proposta por Peter Brooks (1995), sendo as características mais importantes a busca do reconhecimento da virtude e da verdade, uma estrutura maniqueísta geral e a constituição de uma espécie de “tableau vivant”.

¹⁸ *...connue par les gazettes, fit l'entretien de Paris.*

¹⁹ *Nous trouvâmes dans la boutique le secrétaire particulier d'un ministre d'État, M. Gentil, [...] et le célèbre M. Roman, qui a traité de la raison d'État en divers ouvrages estimés. Le vieux M. Blaizot [...] lisait la gazette. ... plait par un rare mélange de droiture et de finesse.*

fica Roman, um escritor que “que tratou da razão do Estado em diversas obras bem consideradas” (France, 1987: 240). O pequeno detalhe das “ouvrages estimés” dá o tom da ironia anatoliana, ao explicitar o senso comum do que “le vulgaire” acredita ser correto. Ou mesmo o nome Gentil, para nomear a passividade do personagem. Somente o carismático Coignard, a despeito de suas contradições, nunca é avaliado pela sua imagem, função ou posição social. O narrador continua rotulando o outro, transformando-o numa espécie de ilustração ideológica de um tipo. Temos no diálogo o tipo burocrata, Gentil e o tipo nacionalista, Roman, revelando uma concepção do mundo que antecede a representação.

Há ainda uma informação relevante sobre estrutura geral do livro, em geral estruturado em uma introdução geral ao caso, um evento específico e uma discussão acerca da relação entre o caso individual e a razão de Estado. Este movimento é, em grande medida, resultado da influência do cronista sobre o romancista, já que as crônicas publicadas em *L'Écho* são reaproveitadas para o romance. Muito em função dessa premência da atualidade numa obra que se escreve diariamente, a intriga, diferentemente de *La Rôtisserie*, anula-se, como bem observou Bancquart: “A obra se escreve dia a dia. Ela é meditação, monólogo, discussão; a intriga é nula”²⁰ (Bancquart *apud* France, 1987: 1118). Neste sentido, o interessante é observar o que o narrador escolhe da atualidade para narrar e discutir e como ele o faz. No caso do escândalo do Panamá, o narrador se utiliza do pastiche melodramático para tratar do episódio da Mme. Cottu. Nos diálogos, ele insere as questões mais filosóficas, como a discussão sobre a razão de Estado *versus* o indivíduo. Porém, o pastiche é eventual, enquanto a estrutura dialogal vai se tornando mais e mais presente, tomando o espaço da intriga, ainda que um conteúdo mais anedótico permaneça como ilustração da realidade²¹.

A CONTAMINAÇÃO JORNALÍSTICA DO CRONISTA

No caso do romance de estreia de Lima Barreto, a narrativa da *Revolta dos Sapatos Obrigatórios*, é particularmente relevante para uma análise da relação entre o escritor e o cronista. O evento, que guarda estreitas relações com a Revolta da Vacina, é marcado pelo retardamento da ação: a revolta aparece anunciada no décimo capítulo do livro, mas a descrição dos acontecimentos só se dá dois capítulos à frente. Neste procedimento, há um jogo interessante entre o “mostrar e o escond-

²⁰ *L'oeuvre s'écrit au jour le jour. Elle est méditation, monologue, discussion; l'intrigue y est nulle.*

²¹ Ao tratar do exame do romance histórico *Les Dieux ont soif*, de 1921, Georg Lukács observa em France um tipo de ceticismo humanista e militante que resgata os valores iluministas. Segundo Lukács, France compreendeu como poucos as contradições históricas de seu tempo, sem tratá-las em termos românticos ou melodramáticos. Para ele, é a ironia de seu narrador que permite essa realização; ela é necessária para consolidar um protesto humanista contra o estado das coisas: “the epicurean wisdom and detachment reflect a refusal, veiled in irony and humor, to enter into or alter the hostility and meanness of social reality.” (Lukács, 1983: 330).

der”, que é buscado nos apedidos do *Jornal do Commercio*, cujo objetivo era a obtenção de “circunlóquios bastante claros para serem compreendidos no seu verdadeiro sentido por toda a gente e bastante velados para não haver impedimento na sua publicação.” (Barreto, 2010: 221). Como nas gazetas de France, o jogo aqui se utiliza dos execrados apedidos jornalísticos.

A atenção particular que o narrador dá aos apedidos aparece em meio a uma disputa entre o jornal e a prefeitura acerca de um empréstimo feito pelo poder público, assunto debatido fervorosamente no jornal²². O embate era particularmente interessante nos apedidos, pois aí apareciam vários gêneros de artigos: “... sisudos, cheios de citações, Léon Say, Leroy-Beaulieu, versos de Racine”. (Barreto, 2010: 220). O mesmo espaço jornalístico marcado pelo jogo do mostrar e esconder é também um espaço de liberdade para o escritor²³. Assim como a escrita anedótico-jornalística de France agradava, em geral, ao público leitor francês da época, a adaptabilidade da crônica no Brasil era apreciada pelo leitor brasileiro, um tipo de escrita que trata de assuntos densos com ironia, casualidade, lirismo. Assim, o ato informativo-reflexivo dos apedidos configura-se ao mesmo tempo como uma expressão escrita liberta das restrições do meio jornalístico e um artifício para esconder o real.

Se de um lado, este lado velado da realidade é o que permite a revelação de algo encoberto, de outro, ele é alvo da denúncia do falso em Barreto: um tipo de discurso que se propõe informativo, mas que não passa de um jogo de linguagem. Esse lado pernicioso da incorporação do ficcional ao jornalístico é bem explicitado por Lima Barreto em seu *Diário Íntimo*, exatamente nos dias correspondentes à Revolta da Vacina, em novembro de 1904. Nele, o escritor explica o funcionamento do retoricismo na linguagem de seu tempo pelas palavras de Rui Barbosa nos dias finais da revolta:

Há dias, ele (Barbosa), no auge da retórica, perpetrou uma extraordinária mentira. Referindo-se ao dia 14, que fora cheio de apreensões, de revoltas e levantes, e à nota trazida a 15, da vitória da ‘legalidade’, disse assim, da manhã de 15: ‘fresca, azulada e radiante’, quando toda a gente sabe que essa manhã foi chuvosa, ventosa e hedionda. (Barreto, 2006: 1225).

O que o olhar crítico de Lima Barreto flagra neste discurso é o descolamento entre o real e a imagem do real. A associação entre a bela imagem da manhã e a vitória

²² Sabe-se que para atender às necessidades de modernização da cidade do Rio de Janeiro, o governo de Rodrigues Alves (1903-1907) deu carta branca para o prefeito Pereira Passos remodelar a capital, obras realizadas com o desalojamento de uma considerável parcela da população pobre do centro da cidade.

²³ Este aspecto é relevante pela forma que a crônica adotou no Brasil. Neste processo, Antonio Candido chega à conclusão que a crônica brasileira (bem realizada) “participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa e ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo” (Candido, 1992: 22).

da legalidade se dá no plano das imagens, enquanto o real, a manhã chuvosa e ventosa na qual a revolta foi reprimida violentamente, é escondido. Esse tipo de denúncia guarda relações com um procedimento usado por Anatole France no romance *M. Bergeret à Paris*, de 1901, nas reflexões do professor Bergeret acerca da esmola. Trata-se do primeiro dia do ano, e Bergeret e sua filha Pauline passam por alguns mendigos nas ruas. No trajeto, o narrador descreve o caminho: “Le long des voies, les mendiants, dressés comme des candélabres ou étalés comme des reposeirs, faisaient l’ornement de cette fête sociale” (France, 1991: 286). Chama a atenção em primeiro lugar a imagem do candelabro que confere uma qualidade de objeto de decoração ao mendigo; em segundo, a sacralização da rua, elemento que poderia ser positivo em muitos autores, mas não no anticlerical Anatole France. A ironia do narrador está não somente na transformação do cenário real como na denúncia social, a partir do uso de um campo semântico religioso. Não é fortuita a alusão de Barreto a Anatole France no mesmo *Diário Íntimo*, no mesmo ano de 1904, uma frase do deputado Garain, no romance *Le Lys rouge*, de 1894:

Toda idéia falsa é perigosa. Crê-se que os sonhadores não fazem mal, engana-se, eles fazem muito mal. As utopias mais inofensivas na aparência exercem de fato uma ação prejudicial. Elas tendem a inspirar o desgosto pela realidade.²⁴ (France, 1987: 358).

Garain, ex-ministro da Justiça, que sob o Império, havia requisitado a supressão dos exércitos permanentes e a separação entre Igreja e Estado, posição próxima à do escritor Anatole France, agora “la peur éclatait soudaine et féroce” (France, 1987: 361). Como muitos dos personagens presentes na cena, Garain se distanciou de seus antigos projetos. A desilusão de Garain reflete os desencantos com a República vindos da pena do republicano France. Desilusão semelhante aparece na pena de Lima Barreto, face à realidade política do Brasil, sob a névoa do bacharelismo na linguagem e do descolamento em relação à realidade das pessoas. Lima Barreto resgata, como France, os elementos mais leves e jocosos do gênero, mas agrega à crítica aparentemente suavizada, uma forte denúncia social.

SENSACIONALISMO E LITERATURA MILITANTE

Retomando a “questão dos sapatos obrigatórios”, o caso aparece pela primeira vez numa situação de embate entre o jornal e o poder público. A circunstância não é fortuita, pois esse é o último verdadeiro embate do jornal antes de sua assimila-

²⁴ *Toute idée fautive est dangereuse. On croit que les rêveurs ne font point de mal, on se trompe, ils en font beaucoup. Les utopies les plus inoffensives en apparence exercent réellement une action nuisible. Elles tendent à inspirer le dégoût de la réalité.*

ção pelo poder, com a atenuação do espaço crítico e a migração de alguns jornalistas para ofícios públicos. A questão é assim introduzida:

Nascera a questão dos sapatos obrigatórios de um projeto do Conselho Municipal, que foi aprovado e sancionado, determinando que todos os transeuntes da cidade, todos que saíssem à rua seriam obrigados a vir calçados. Nós passávamos então por uma dessas crises de elegância, que, de quando em quando, nos visita. Estávamos fatigados da nossa mediania, do nosso relaxamento; a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la. (...). Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente. Era como se um literato tivesse inveja dos carros e dos cavalos de um banqueiro. (Barreto, 2010: 223).

A lei dos sapatos obrigatórios entra no romance no rol de medidas tomadas pelo prefeito Pereira Passos. Assim como outras medidas inusitadas da época²⁵, uma lei proibindo as pessoas de andar sem sapatos não parece nem mesmo exagerada. Na descrição acima, o narrador a inicia com uma espécie de *lead* jornalístico, explicando a origem da questão e os processos pela qual passou a lei. Até aí, o discurso jornalístico é transposto tal qual o esperado. O que vem na sequência, porém, vai além do discurso jornalístico. Para explicar essa lei, o narrador afirma que passávamos por uma crise de elegância e invejávamos os vizinhos argentinos na visão de uma Buenos Aires limpa e superior. A intromissão do narrador não para na comparação crítica, mas volta sua verrina para nós, brasileiros, que “invejávamos Buenos Aires *imbecilmente*”. O *lead* está suspenso, assim como a narrativa jornalística, e o que se percebe é a entrada do satirista na narrativa, como se confirma em trecho posterior:

Os Hausmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas squares, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais da moda da Inglaterra. Foi esse estado de espírito que ditou o famoso projeto dos sapatos. (Barreto, 2010: 224)

²⁵ Edgard Carone (1979) elenca algumas das medidas da época: proibição que os bandos de vacas percorram as ruas da cidade, do comércio de bilhetes de loteria, da perambulação de mendigos pela cidade, sem falar na campanha pela extinção dos cães vadios.

O *lead* dá lugar aqui a uma interpretação do real. E há ainda uma interessante operação no trecho: à transformação do espaço público marcada pelos verbos sequenciais, o narrador agrega o embelezamento de um “real”, numa descrição rabelaisiana dos trabalhadores nas ruas chiques cariocas. Tudo fica no plano da imagem, o que se confirma no enredo do romance, pois o tal projeto é deixado de lado quando um crime na cidade passa a atrair a atenção de todos.

Este aspecto de denúncia do real na sua ficcionalização é uma das características mais relevantes da literatura militante defendida por Lima Barreto e inspirada em Anatole France. Barreto a definiu no jornal *A.B.C.* do dia 7 de setembro de 1918²⁶, referindo-se à literatura de Anatole France:

A começar por Anatole France, a grande literatura tem sido militante.

(...)

Êles nada têm de contemplativos, de plásticos, de incolores. Tôdas, ou quase todas as suas obras, se não visam a propaganda de um credo social, têm por mira um escopo sociológico. Militam. (Barreto, 1956: 72)

A definição de uma literatura militante está vinculada à escrita anatoliana. Nela, há uma explícita prevalência ética: o fim da obra de arte determina a sua avaliação, ou os livros de France “visam a propaganda de um credo social” ou almejam “um escopo sociológico”. Dois fatores compõem ainda essa afinidade: a já citada posição de independência que ambos ocuparam em seus respectivos meios, seja em relação às correntes literárias, seja em relação às vertentes ideológicas; e o método desta literatura militante: a clareza. No prefácio a *Impressões de Leitura*, Cavalcanti Proença ressalta a busca de clareza na obra de Barreto, formalizada numa “certa abundância de enumerações”. Num dos textos da série *La Vie Littéraire*, France elogia Maupassant afirmando que ele possui “les trois grandes qualités de l’écrivain français, d’abord la clarté, puis encore la clarté et enfin la clarté” (France, 1925: 54-55). A busca ética está diretamente associada à primazia da comunicação, o que retoma, de outro ângulo, a prevalência do fim da arte sobre seus meios.

²⁶ Depois reunido no volume de crônicas *Impressões de Leitura*, volume XIII da coleção de 1956. O texto é uma crítica a um artigo de Carlos Malheiro (1875-1941), escritor português, autor de obras como *A mulata*, de 1896.

LOCAL DE ENUNCIÇÃO DA LITERATURA MILITANTE

Entre o início da “questão dos sapatos obrigatórios” e o relato da Revolta, há um capítulo no qual o narrador descreve a casa de cômodos onde reside. Se a primeira interrupção da questão dos sapatos deu lugar ao relato sensacionista do crime; na segunda, há uma desaceleração da ação e o narrador nos conduz ao ambiente de onde eclodirá o motim, revelando ao leitor um espaço de pobreza e abandono, descrito com muito lirismo. O efeito é claro: o narrador nos retira do espaço do jornal e da temporalidade acelerado que o caracteriza e instala-se a partir desse momento num espaço privilegiado em função da posição que ocupa na sociedade.

Ele se situa entre dois mundos: o mundo pobre onde reside e de onde veio e o mundo do poder e do jornal, para onde se encaminha. Deste espaço privilegiado, o leitor é conduzido de um ambiente de “privações e dificuldades” para o “feudo” jornalístico, onde “o diretor é uma espécie de senhor feudal a quem todos prestam vassalagem” (Barreto, 2010: 244). Feudo com aparência de democracia – uma analogia à própria República. Uma polaridade social é construída nessa oposição: povo *versus* jornal, jornal *versus* República, povo *versus* República. O narrador constrói assim, sem alardes, um ambiente de rivalidade, e ele o faz de modo ao posicionar o leitor neste espaço privilegiado, o local de enunciação da literatura militante²⁷.

A história submersa da lei dos sapatos obrigatórios volta à tona quando o narrador sai de sua residência. Neste momento, a lavadeira, dona Felismina, revela o pensamento das ruas: o boato era que quem tivesse pé grande teria que passar por uma operação para a diminuição dos pés. Saindo dali, Isaías se encaminha para o jornal. O relato da Revolta é ainda mais uma vez adiado²⁸ e surge somente depois da publicação de um artigo no concorrente *Jornal do Commercio*. As palavras que dão início ao motim saem do diretor Loberant: “- Esses f... hão de ver se valho ou não valho alguma coisa! Súcia!” (Barreto, 2010: 262). Enfim, a descrição da Revolta:

Recolhi-me cedo nessa noite e dormi profundamente durante toda ela. Não vi a destruição dos combustores de iluminação, que os populares tinham levado a efeito. Só notei de manhã, já pelas oito horas, descendo a ladeira. [...] Tínhamos deixado a estação do Mangué, quando de todos os

²⁷ Também Anatole France foi o escritor do mundo da cultura clássica e o menino vindo de uma família pobre e ciente de que nunca estaria totalmente adequado a nenhum desses dois ambientes. Essa inadequação resulta nos dois autores numa capacidade crítica particular.

²⁸ Nesta pausa, o narrador revela abruptamente a morte de sua mãe e fala um pouco de seus sentimentos. Trata-se da mesma estratégia usada anteriormente, mas este último adiamento vem acrescido do entorpecimento do personagem, que não sente “senão uma leve e ligeira dor” com a morte da mãe, e da perda definitiva de suas ambições da juventude, lembrando-se das antigas aspirações, “como impressões de uma festa a que fora e a que não devia voltar mais” (Barreto, 2010: 263).

lados, das esquinas, das portas e do próprio bonde partiram gritos: 'Vira! Vira! Salta! Salta! Queima! Queima!'.

O cocheiro parou. Os passageiros saltaram. Num momento o bonde estava cercado por um grande magote de populares à frente do qual se movia um bando multicolor de moleques, espécie de poeira humana que os motins levantam alto e dão heroicidade. [...] Continuei a pé. Pelo caminho a mesma atmosfera de terror e expectativa. Uma força de cavalaria de polícia, de sabre desembainhado, corria em direção ao bonde incendiado. Logo que ela se afastou um pouco, de um grupo partiu uma tremenda assuada. Os assobios eram estridentes e longos; havia muito da força e da fraqueza do populacho naquela ingênuo arma. E por todo o caminho, este cenário se repetia.

As vociferações da minha gazeta tinham produzido o necessário resultado. Aquele repetir diário em longos artigos solenes de que o governo era desonesto e desejava oprimir o povo, que aquele projeto visava enriquecer um sindicato de fabricantes de calçado, que atentava contra a liberdade individual, que se devia correr a chicote tais administradores, tudo isso tinha-se encrostado nos espíritos e a irritação alastrava com a violência de uma epidemia.

Durante três dias a agitação manteve-se. Iluminação quase não havia. Na rua do Ouvidor armavam-se barricadas, cobria-se o pavimento de rolhas para impedir as cargas de cavalaria. As forças eram recebidas a bala e respondiam. Plínio de Andrade, com quem há muito não me encontrava, veio a morrer num desses combates. Da sacada do jornal, eu pude ver os amotinados. Havia a poeira de garotos e moleques; havia o vagabundo, o desordeiro profissional, o pequenoburguês, empregado, caixeiro e estudante; havia emissários de políticos descontentes. (Barreto, 2010: 264 - 265)

O primeiro aspecto dessa descrição: ela é realizada de um ponto de vista pessoal a um ponto de vista impessoal. Outro elemento estruturante no trecho é a oscilação entre a descrição dos eventos e os comentários do narrador. Há ainda a utilização de frases curtas, com a descrição de ações rápidas para acelerar o ritmo da descrição, acompanhando o frenesi dos acontecimentos, ritmo que só se mantém enquanto o narrador está no centro dos acontecimentos. No último parágrafo, o que se vê é a

capacidade sintética para descrever os três dias de agitação: a ausência de iluminação, as barricadas na rua do Ouvidor, a morte de Plínio de Andrade²⁹. Mas, agora, Isaías observa tudo isso “da sacada do jornal”, de onde ele vê, distanciando, os personagens dessa cena. O narrador sai da cena e a observa como um quadro.

A interpretação mais imediata dos acontecimentos aparece no penúltimo parágrafo do trecho: as vociferações do jornal tinham produzido o “necessário resultado”. O repetir diário dos ataques ao governo “tinha-se encrostado nos espíritos”. Os boatos da cirurgia nos pés juntamente com a incitação dos jornais teriam provocado os motins. O jornal, essa “fábrica de carapetões”, funcionara como uma máquina de guerra para a qual o estímulo seria somente o aumento das vendas, “tinha aumentado cinco mil exemplares”, mas que não media as consequências desse estímulo para a população³⁰. O que se lê nas observações do narrador é a denúncia da relação promíscua entre imprensa sensacionalista e o motim.

Da janela do jornal, o narrador presencia ao fim do capítulo a morte do “pequeno italiano” que vendia os jornais da tarde, morto pelos cavalos, “como se fosse um bocado de lama”. Este personagem será o mártir da revolta. E ao finalizar o episódio, o narrador o encerra com a frase proferida por Loberant no início da narrativa dos eventos: “- Esses f... não de ver se valho ou não valho alguma coisa! Súcia!” (Barreto, 2010: 268). Ao conceber um ciclo que começa e termina com a mesma sentença, cria-se a impressão de que o motim não passou de mais uma história sensacionalista do jornal, uma ficção. A partir desse momento do romance, inclusive, o tom se torna melancólico, com o suicídio de Floc, o desencanto do narrador, a saída de alguns jornalistas para o serviço público e a entrada de Isaías para a função de repórter. E nas últimas palavras do romance, Isaías olha para o “céu muito negro”, desgostoso de si por “ter consentido em ser um vulgar assecla e apaniguado de um outro qualquer”. (Barreto, 2010: 302).

Essa imagem do céu perpassa todo o romance. O céu e as nuvens funcionam como metáforas da transformação do personagem. Da delegacia, quando é chamado para depor sobre um roubo no hotel onde residia, ele olha pela janela e vê uma “nesga do céu” em meio às “nuvens pardacentas” que o acompanharam no caminho até ali. Depois do depoimento, as “nuvens plúmbeas” cobrem aquela nesga. Ao final do livro, Isaías olha para o céu negro e estrelado, “esquecido de que a nossa humanidade já não sabe ler nos astros os destinos e os acontecimentos” (Barreto, 2010: 302).

No compromisso militante da literatura de Lima Barreto, o local de enunciação da obra vai do jornalístico ao literário com uma liberdade anatoliana. No trecho transcrito acima, esse trânsito aparece não somente no percurso do narrador-personagem, mas também nas diferentes formas de escrita, do interior ao exterior, do pessoal ao formal, do lírico ao jornalístico. Assim, ao trazerem para o centro da narrativa questões de grande impacto na vida social e política de seus países, Lima

²⁹ Nas chaves do romance, Plínio de Andrade representa o próprio autor.

³⁰ Para o historiador Sevchenko (2010), nunca se contaram os mortos da Revolta da Vacina, pois muitos foram morrer longe do “palco dos acontecimentos”.

Barreto e Anatole France fazem da grande História uma parte da pequena história ficcional de seus personagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHLSTRÖM, G. “Pequena história” da atribuição do Prêmio Nobel a Anatole France, in

BARBOSA, F. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 2012.

BARRETO, L. *Recordações do escritor Isaiás Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

_____. *Impressões de Leitura*. Volume XIII. Prefácio de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

_____. *Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven/London: Yale University Press, 1995.

CANDIDO, A. “A vida ao rés-do-chão”, in CANDIDO, A. *et.al. A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

_____. “Radicais de ocasião”, in CANDIDO, Antonio. Teresina. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CARONE, E. *República Velha II – Evolução Política (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1979.

FRANCE, A. *O crime de Sylvestre Bonnard*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1963.

FRANCE, A. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Oeuvres III*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *La Vie Littéraire: Première Série*. Paris: Calmann-Lévy, 1925.

LUKÁCS, G. *The Historical Novel*. Introduction by Fredric Jameson. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1983.

MICELI, S. *Poder, Sexo e Letras na República Velha (estudo clínico dos anatólios)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PRADO, A. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

THIBAUDET, A. *Histoire de la littérature française*. Paris: CNRS Éditions, 2007.